

PRZEZROCZE

PODSUMOWANIE ROKU 2015 W ŚWIATOWYM KINIE



Wydawca:
Akademickie Centrum Kultury
UG „ALTERNATOR”

© by Uniwersytet Gdański 2016

ALTERNATOR

nakład: 200 egz.

zespół redakcyjny: Paweł
Sitkiewicz (redaktor naczelny),
Krystyna Weiher (sekretarz
redakcji), Paweł Biliński, Marta
Maciejewska, Grzegorz
Fortuna Jr, Paulina Pohl

rada naukowa: prof. dr hab.
Mirosław Przyłipiak, prof. dr
hab. Jerzy Szytak, prof. UG
dr hab. Krzysztof Komacki,
dr Sebastian Jakub Konefał,
dr Bożena Kudrycka, dr Piotr
Kurpiewski

redakcja i korekta tekstów:
Małgorzata Groth, Katarzyna
Warska, Grzegorz Fortuna Jr,
Marta Maciejewska, Paweł
Biliński, Krystyna Weiher /
okładka: Bobby Giena / skład:
Paweł Sitkiewicz

wersja drukowana pisma
jest wersją pierwotną
wersja elektroniczna i numery
archiwalne na stronie:
www.ack.ug.gda.pl/przezrocze

Czasopismo jest recenzowane
w trybie podwójnej ślepej
recenzji.

ISSN 2299-7490

P R Z E Z R O C Z E

PODSUMOWANIE ROKU 2015 W ŚWIATOWYM KINIE
GDAŃSK N° 5, WRZESIEŃ 2016

S P I S T R E Ś C I

Rozmowa z Mariuszem Grzegorzkiem..... 4

NAJLEPSZE FILMY ROKU..... 9

*Birdman, Mad Max: Na drodze gniewu, Ex Machina, Dzikie historie,
Sicario, Body/Ciało, Whiplash, Turysta, Młodość, Co robimy w ukryciu*

DOKUMENT I ANIMACJA..... 30

Sól ziemi, W głowie się nie mieści

SERIAL..... 34

Fargo, sezon 2

DO POCZYTANIA..... 36

Kolaboracja Bena Urwanda

ROZCZAROWANIA..... 38

Spectre, 11 minut, Chappie

SYNTEZY..... 44

*Kaja Łuczyńska / Sztuczne reguły płynnego podziału. Film polifoniczny
w ujęciu Johna Bruns*

*Paweł Biliński / Pełen metraż w jednym ujęciu. Na marginesie Birdmana
Alejandra Gonzáleza Iñárritu i Victorii Sebastiana Schipper*

*Miłosz Stelmach / Na rozdrożu. Dylematy kina w epoce cyfrowej
Mateusz Skomorowski / Dobrzy, źli i starsi – oblicza westernu w XXI wieku
Marta Maciejewska / Międzynarodowy sukces „antypolskiego” filmu.*

Oscar dla Idy Pawła Pawlikowskiego i jego następstwa

*Jakub Neumann / Nowe formaty znanych historii – proces zmian
w amerykańskiej telewizji w kontekście nagród Emmy*

Aleksandra Szczepańska / Charakter polemik krytycznofilmowych.

*Kontrowersyjny Birdman – mżawka zamiast burzy w polskiej debacie
dotyczącej filmu Iñárritu*

*Stanisława Budzisz-Cysewska / Roztrzaskany świat. O współczesnym
kinie gruzińskim*

Alicja Chmiótek / Amerykański biopic

Szymon Kołodziejczyk / Powrót do przyszłości 30 lat później

FESTIWALE..... 104

Od Redakcji

Drodzy Czytelnicy!

Od tego roku zawartość pisma poszerzona została o eseje naukowe, których autorzy w syntetyczny sposób próbują opisać ważne zjawiska współczesnego kina. Pierwszeństwo mają te gatunki, style, formy ekspresji, tytuły, strategie marketingowe lub zagadnienia technologiczne, które pojawiły się w refleksji filmoznawczej bądź krytyce filmowej 2015 roku, a zwłaszcza – gdy tę refleksję zdominowały. Dlatego pewnie głównym bohaterem tego numeru jest Alejandro González Iñárritu i jego oscarowy *Birdman*. Ponadto nasi autorzy piszą między innymi o filmie polifonicznym i jednougęciowym, współczesnym westernie, biopie, kinie gruzińskim i cyfrowym oraz telewizyjnych serialach. Przyglądają się bliżej dwóm wydarzeniom szeroko dyskutowanym w mediach: Oscarowi dla *Idy* Pawła Pawlikowskiego oraz trzydziestej rocznicy powstania *Powrotu do przyszłości* Roberta Zemeckisa.

Nowa rubryka stanowi zapowiedź kierunku, w którym będzie rozwijać się „Przezrocze” – z pisma komentującego w publicystyczny sposób bieżące premiery (te funkcję przejął internetowy magazyn „Cinerama”, który działa od ponad roku) do popularno-naukowego periodyku skoncentrowanego na badaniu przemian kina i mediów audiowizualnych w XXI wieku.

Idea przewodnia pozostaje jednak niezmienną. Chcemy, aby „Przezrocze” pozostało forum dla młodych filmoznawców – przede wszystkim studentów i doktorantów. Chcemy również, by publikowane teksty, zarówno te publicystyczne, jak i naukowe, układały się w rozległą panoramę kina, obejmującą dwaście miesięcy premier, festiwali oraz filmoznawczych dyskusji.

Film nie jest zjawiskiem demokratycznym

Z Mariuszem Grzegorzkiem rozmawia Kamil Bryl

Na początku pojawiła się inicjatywa studentów – przyszli do pana gabinetu i zaproponowali nakręcenie dyplomu pełnometrażowego. Jaka była pana reakcja na ten pomysł?

Mam bardzo szybką przemianę materii, również na poziomie energetycznym, więc długo się nie wahałem. Za to wahałem się intensywnie. Mało pracuję, rzadko reżyseruję filmy i spektakle – musi się we mnie zapalić intencja, która mnie przekonuje, która pokazuje, że będę miał przygodę, a nie tylko udrękę. Pojawiło się mnóstwo wątpliwości ewidentnych: czy damy radę na poziomie produkcyjnym, a co istotniejsze, na poziomie artystycznym? Czy damy radę zrobić coś, co nie będzie podane taryfie ulgowej?

W pewnym sensie, to sami studenci mnie przekonali. Gdy zobaczyłem ich w akcji – jak pracują na scenie, jak myślą, kim są – okazało się, że są to niezwykle ciekawi, twórczy partnerzy. Pojawił się wątek wampiryczny – chciałem napić się młodej, świeżej krwi. Mam wrażenie, że taka wymiana jest bardzo owocna. Wahałem się ogromnie, ale wahałem się krótko – już po tygodniu byłem gotów podjąć z nimi współpracę.

No dobrze, minął tydzień. Emocje lekko opadły i trzeba było się wziąć do pracy. Na początek scenariusz – w jakim stopniu był podporządkowany pana wyobraźni, a w jakim ukierunkowany na pokazanie warsztatu aktorskiego młodych artystów?

To jest rodzaj pewnej hybrydy – jeden i drugi aspekt pełnił bardzo ważną funkcję. Tak naprawdę przez bardzo długi czas, nie było scenariusza jako takiego. Zaczęliśmy od pewnego „ocierania się” o siebie, od zderzania się, od wymiany energetycznej: spotkań, rozmów, wspólnego analizowania filmów. Potem zaczęliśmy spotykać się bardziej intymnie, jeden na jeden, i z tych rozmów wyłaniały się jakieś gusta, zapotrzebowania, marzenia.

I tak naprawdę dopiero z tego wzięły się pomysły. Najpierw byli ludzie. Potem długi proces próbowania, który był już procesem powstawania filmu, mimo tego, że scenariusz jeszcze nie istniał.

Jest inicjatywa, powstał scenariusz, trzeba przejść do najtrudniejszej fazy – organizacyjnej. Jak wyglądał ten proces – zbieranie funduszy, przekonywanie ludzi, następnie produkcja?

To jest troszeczkę tak, że pozyskaliśmy kilku sponsorów prywatnych, ale przede wszystkim szkoła posiada pewną pulę na teatralne przedstawienia dyplomowe.

Wyjątkowo dobrze mi się pracowało nad tym filmem – brak ograniczeń polegających na zobowiązaniach wobec potężnych dotacji i energia oraz entuzjazm młodych ludzi sprawiły, że pomimo wielu trudnych momentów na poziomie realizacyjnym – szczególnie ostatniej sekwencji – udało nam się skończyć z dobrym skutkiem.

Jeśli chodzi o dystrybucję, to nie mieliśmy złudzeń – wiedzieliśmy, że *Śpiewający obrusik* jest produkcją niezależną, eksperymentalną i offową.

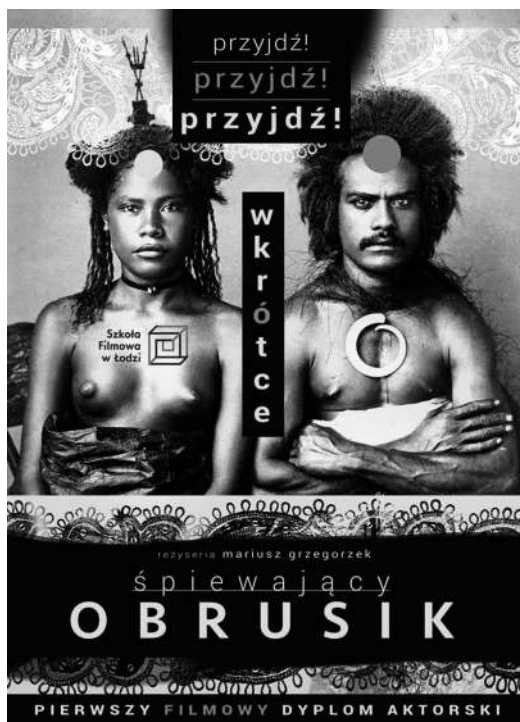
Sam montowałem ten film. Robiłem to u siebie w domu, o dowolnej porze dnia i nocy, z dowolną liczbą poprawek i wersji. Dało mi to ogromną swobodę, którą wspominam z sentymentem.

Jeśli chodzi o dystrybucję, to nie mieliśmy złudzeń – wiedzieliśmy, że *Śpiewający obrusik* jest produkcją niezależną, eksperymentalną i offową, więc siłą rzeczy, aby ten film zaistniał, będziemy musieli na to ciężko pracować. Szkoła filmowa i studio filmowe Indeks podjęły to wyzwanie.

Cel tego filmu, wiele korzyści dla młodych aktorów, bardzo skromny format produkcyjny pozwalał na to, żeby film funkcjonował w skromnej przestrzeni na pokazach w DKF-ach i na festiwalach.

Parafrazując opis filmu: obrusik śpiewa po to, aby dotknąć nas (widzów) oraz was (twórców). Jak została odebrana ta inicjatywa wśród studentów? Na ekranie, w dużych rolach, widzimy jedynie kilku z całego rocznika?

Głosy są bardzo różne – jak wiemy, sztuka czy film nie są zjawiskiem demokratycznym i od razu było wiadomo, że nie damy rady wszystkich sprawiedliwie obdzielić. Jednak zauważyłem pewną solidarność i zaangażowanie wszystkich osób. A to zaangażowanie nie zawsze związane było z otrzymaniem proporcjonalnych korzyści. Były w tym filmie osoby, które grały duże role, a były też te,



Jako widz bardzo lubię, gdy dzieło prowadzi ze mną pewien rodzaj gry, w której proces zaniepokojenia, zadawania niewygodnych pytań jest o wiele ważniejszy od samego aktu udzielania odpowiedzi.

które grały epizody. Reakcje są bardzo różne, ale po wielu spotkaniach, po wielu rozmowach, które odbyliśmy, mam wrażenie, że ci ludzie szczerze odczuwają kręcenie *Śpiewającego obrusika* jako bardzo pożywne i ciekawe doświadczenie.

Wydaje mi się, że jest to bardzo istotne. Efekt końcowy nie był meritum projektu i powodem, dla którego się za to wszystko zabraliśmy. Najważniejsze było przeżycie pewnego procesu i zdobywanie doświadczeń w pracy na planie, w roli filmowej, a nie jak dotychczas jedynie teatralnej.

Spełnił pan marzenia swoich studentów, a czy jest możliwość, aby pełen metraż wszedł na stałe do repertuaru Łódzkiej Szkoły Filmowej?

Jest taka możliwość, co więcej – kończymy pracę nad kolejną produkcją robioną przez kolejny rocznik, który będzie kończył naszą szkołę. Film nosi tytuł *Czarna kobieta i krokodyl*, reżyseruje Artur Urbański. Pewnie za kilka miesięcy film będzie gotowy.

Bardzo chcemy to utrzymać. Okazało się, że jesteśmy w stanie jako szkoła wytrzymać na poziomie finansowym i organizacyjnym, a przede wszystkim mamy do dyspozycji gwar-

dię dzielnych twórców i reżyserów, którzy poruszają się na pograniczu teatru i filmu.

Połączył pan dyplom aktorski z filmem pełnometrażowym, a w filmie – elementy, które do siebie absolutnie nie pasują. Z jednej strony mamy industrialne hale, które wzbogacone są o feerię kolorów. Czy ma pan może jakiś przepis jak robić takie kolaże?

Robię to absolutnie intuicyjnie. Zawsze, odkąd tylko pamiętam, miałem kolażową wyobraźnię. Surrealiści, kolaże surrealne, Max Ernst – czyli łączenie ze sobą zupełnie nieprzystawalnych sytuacji czy rzeczywistości, które tworzą metaprzestrzeń, rodzaj poetyckiej metafory, czegoś, co jest, a czego jednak nie ma, co jest jedynie przeczujące – jest mi to niezwykle bliskie. Lubię mylić tropy, bardzo nie lubię konsekwencji, rzeczy, które są homogeniczne. Taka nuda mnie męczy, szybko nie mam na to ochoty. Jako widz bardzo lubię, gdy dzieło prowadzi ze mną pewien rodzaj gry, w której proces pewnego zaniepokojenia, zadawania niewygodnych pytań jest o wiele ważniejszy od samego aktu udzielania na nie odpowiedzi.



Czego można panu i młodym aktorom życzyć na przyszłe lata?

Kadr z filmu *Śpiewający obrusik*
Mariusza Grzegorzka

Żeby pogoda w kraju nad Wisłą była dobra, aby sztuka teatralna i filmowa rozwijały się; aby pojawiało się coraz więcej osobowości reżyserskich – ciekawych, poszukujących, nieprzedeptujących dawno przedeptane już ślady; wielu oryginalnych twórców. Ponieważ dla aktorów są to oczywiście partnerzy, którzy potem ich znajdą i nawiążą z nimi współpracę. Aktor to jest rodzaj aktywności, która wymaga pewnego partnerstwa. Ja najbardziej bym im życzył, aby pojawiło się pokolenie twórców, którzy myślą w sposób niepokorny, ciekawy; którzy nie myślą kasą, blockbusterami albo rzewnymi historiami lub serialami; osób, które kombinują i dają szansę aktorom przeżyć jakąś niezwykłą przygodę, zaskoczyć samych siebie – zarówno w teatrze, jak i w filmie. ■

Dyskusyjny Klub Filmowy
Uniwersytetu Gdańskiego
Miłość Blondynki



w w w . d k f . p l



NAJLEPSZE FILMY ROKU

Birdman

Karolina Osowska

Od kilku lat amerykańskie kino przeżywa prawdziwy renesans filmów z superbohaterami w pelerynach w roli głównej. Odrodzenie się tego pogardzanego wcześniej gatunku przypieczętowane zostało przez gigantyczny sukces *Avengersów* (2012). Podbijając box office kin i serca milionów fanów na całym świecie, reżyser produkcji, Joss Whedon, udowodnił, że widzowie wciąż kochają zamaskowanych herosów, których znają z czytanych w dzieciństwie komiksów oraz filmów z lat 90., oraz że tę nostalgię z powodzeniem można spieniężyć.

Pojawienie się dziesiątków produkcji o tej tematyce zaowocowało także rozwojem kariery wielu aktorów, w tym również tych, których sława zdążyła już wcześniej stracić nieco blasku. Blockbustery przywróciły na szczyty popularności takich artystów, jak choćby Robert Downey Jr, czyli filmowy Iron Man. Co jednak z tymi, którzy oparli się pokusie zarobienia łatwych pieniędzy i powrotu na szczyt przy pomocy starych kostiumów? Alejandro González Iñárritu w swoim *Birdmanie* przyjrzał się takiej właśnie postaci, tworząc przy okazji jeden z bardziej poruszających i intrygujących filmów ostatnich lat, a z pewnością najlepszy obraz 2015 roku.

Nowy Jork, Broadway, czasy współczesne. Riggan Thomson (świetny Michael Keaton) to podstarzały aktor znany światu jako Birdman, jeden z pierwszych superherosów, jacy pojawili się na srebrnym ekranie. Poznajemy go na kilka dni przed premierą sztuki, któ-

rej jest nie tylko scenarzystą, ale też gwiazdą i reżyserem – jak widać, mężczyzna stara się zrobić wszystko, aby odzyskać sławę i zaistnieć w świadomości ludzi inaczej niż jako aktor jednej, coraz bardziej znienawidzonej roli. Zadania nie ułatwia mu fakt, że poza oczywistymi w takim położeniu stresem i frustracją Thomson musi zmagać się jeszcze z pozbawionym talentu aktorem (na nieszczęście odgrywającym w jego sztuce jedną z ważniejszych postaci), pustym kontem w banku, ciężką kochanką i córką, która co prawda właśnie zakończyła odwyk, ale wciąż chętnie sięga po marihuanę. Jakby tego było mało, naszemu bohaterowi krok w krok towarzyszy jego skrzydlate alter ego, bezlitośnie wytykając mu wszelkie błędy, na czele z próbą wyparcia się tego, kim tak naprawdę jest. Doprawdy, trudno się dziwić, że Thomson znajduje się na skraju załamania nerwowego i że coraz bardziej oddala się od świata, od którego chciał otrzymać jedynie odrobinę miłości i podziwu...

Podobieństwo brzmieniowe pseudonimów Birdman i Batman nie jest przypadkowe – w rolę walczącego o popularność i uznanie wcielił się dawno niewidziany Michael Keaton, znany szerszemu gronu widzów właśnie z roli człowieka nietoperza. Angażując do swojego projektu artystę o tak znaczącej w kontekście filmu przeszłości, Iñárritu zrobił w istocie to samo, co Darren Aronofsky z Mickeyem Rourke'em w głośnym *Zapaśniku* – kazał mu zagrać samego siebie, odtworzyć na ekranie doświadczenia i przeżycia, jakie »

przypadły mu w udziale w prawdziwym życiu. To z pozoru tylko proste zadanie wymagało od Keatona niesamowitej siły, o odwadze nie wspominając – nie każdy zdobyłby się na to, aby tak obnażyć swoją duszę (i nie tylko ją – spacer bohatera w samej bieliźnie po zatłoczonych ulicach Nowego Jorku zasłużenie wpisał się już w ranking najsłynniejszych filmowych scen) przed milionami wpatrzonych w niego oczu. W rezultacie Michaelowi Keatonowi udało się stworzyć jedną z najlepszych – z pewnością zaś najdojrzalszą rolę w karierze – a szczerość całego mnóstwa przeróżnych emocji, jakimi miotany jest filmowy Riggan Thomson, aż bije z ekranu. Keatonowi udało się powołać do życia postać z krwi i kości. Jego bohater jest człowiekiem rozpaczliwie łakącym podziwu, który – jak słusznie zauważa

jego żona – wciąż myli mu się z miłością (ale czy w dobie mediów społecznościowych jest w tym osamotniony?), człowiekiem zapatrzonym w siebie i egoistycznym, ale też dostrzegającym swe błędy i potrafiącym się do nich przyznać.

Dawno nie było w kinie tak wiarygodnego obrazu człowieka zagubionego we współczesności, w którym wielu z nas dostrzeże zapewne podejrzenie znajome rysy.

Michael Keaton jest niekwestionowaną gwiazdą filmu meksykańskiego reżysera, pozostali aktorzy z obsady w niczym mu jednak nie ustępują. Inárritu zaangażował do swego projektu prawdziwą plejadę sław. Obok niezwykle przekonującego w roli aroganckiego buca Edwarda Nortona, zobaczymy tu też świetną Emmę Stone w wersji heroin chic czy Zacha Galifianakisa w najpoważniejszej jak dotąd kreacji w jego komediowej karierze. Wielbiciele dobrego aktorstwa znajdą więc w dziele twórcy *21 gramów* wszystko to, co cenią naj-





bardziej – olśniewający popis talentu najlepszych z najlepszych.

Tym, co stanowi największy atut *Birdmana*, jest jednak techniczna doskonałość dzieła, z godną wszelkich pochwał i nagród pracą kamery na czele. Znakiem rozpoznawczym najnowszego obrazu Iñárritu są długie ujęcia – kamera wydaje się śledzić każdy krok bohaterów, rejestrując przy okazji niemal wszystko, co dzieje się za kulisami broadwayowskiego teatru. Ta wzmożona obecność kamery nie cierpiącej beczynności, częste zmiany planów oraz płynne, pełne precyzji ruchy stanowią dowód na mistrzowskie opanowanie fachu przez Emmanuela Lubezkiego, autora zdjęć do filmu. Ile miłości do kina widać w spojrzeniu operatora odpowiedzialnego za te wszystkie piękne ujęcia, jakimi raczymy się w trakcie seansu! W połączeniu ze wspomnianym już świetnym aktorstwem, rewelacyjną muzyką Antonia Sancheza pełną energetycznych dźwięków perkusji, otrzymujemy prawdziwą filmową ucztę, której nie powinien przegapić żaden szanujący się kinoman.

Zachwalając techniczne zalety obrazu, nie można oczywiście zapomnieć o przesłaniu z niego płynącym – banalnie prostym, a więc

także niesłuchanie trudnym do wprowadzenia w życie. W świecie oglądanym przez nas przez ekrany telefonów i Internet, w którym aktorami okazują się być nawet szaleńcy deklamujący Szekspira na ulicy, i gdzie stale odczuwamy przymus udowadniania własnego istnienia, jedynym, co okazuje się warte walki i ocalenia, jest wewnętrzny spokój, osiągnięcie stanu pogodzenia się z samym sobą oraz miłość – zdolna inspirować, tworzyć, wyrwać z objęć śmierci, a nawet poderwać do najprawdziwszego lotu. O tym właśnie mówimy, kiedy mówimy o miłości.

Reż.: Alejandro González Iñárritu; scen.: Alejandro González Iñárritu, Nicolás Giacobone, Alexander Dinelaris, Armando Bo; zdj.: Emmanuel Lubezki; muz.: Antonio Sanchez; występują: Michael Keaton, Edward Norton, Zach Galifianakis, Emma Stone, Naomi Watts. Prod.: USA. Polska premiera: 23 stycznia 2015



Mad Max: Na drodze gniewu



Paulina Nitka

Szalona jazda bez trzymanki – tak wygląda kino akcji. Albo raczej – tak powinno wyglądać. W czasach kolejnych remake'ów starych, znanych i lubianych serii jedynie *Mad Max: Na drodze gniewu* wybił się poza serwowaną w kinopleksach mierność. Czwarta część przygód Rockatansky'ego jest dalszym ciągiem opowiadanej wcześniej historii, skupiającym się najbardziej na Wojowniku Szos. Scenariusz powstał jeszcze w latach dziewięćdziesiątych, podobnie jak pierwsze szkice oraz opisy postaci.



Od początku jednak losy czwartej części były zachwiane. Prace nad filmem były opóźnione przez problemy finansowe, wybór miejsca, w którym miał być kręcony, wojną w Iraku czy przenosinami produkcji z jednej wytwórni do drugiej. Samo kręcenie zdjęć zajęło w sumie około roku. W końcu się jednak udało – i to jeszcze jak.

Film nie bez powodu zdobył prawie dwadzieścia nagród, w tym Oscary czy BAFTA. Mam nadzieję, że reżyser, George Miller, wprowadzi do współczesnego kina nową jakość, o której – jak się zdaje – w dobie greenscreenu zapomniano. Podczas gdy *Avengers* kręcono w „zielonym pudle”, twórca *Mad Maxa* filmował pędzące po pustyni samochody (sama ciężarówka, którą prowadziła Charlize Theron, była w stanie rozpędzić się do 80 kilometrów na godzinę), przeskakujących przez nie motocyklistów i gitarę, z której naprawdę buchały płomienie.

Dawno nie widziałam filmu, w którym od pierwszych do ostatnich minut akcja cały czas pędziła na złamanie karku. Widz, niczym Max przywiązany do maski odpicowanego na wzór postapokaliptycznego dieselpunka garbusa, gna przez pustynię prosto w oko cyklonu. I wcale nie ma dość tej piekielnej pożogi. Chciałam policzyć popisy kaskaderskie, ale straciłam rachubę. To jeden z tych filmów, do których trailer jest jedynie preludium przed prawdziwą symfonią owianą piaskowym kurzem, spowitą zapachem benzyny.

Główny bohater, Max (Tom Hardy), cały czas podróżuje po odradzającym się po nuklear-



nej wojnie świecie. Miller kontynuuje sposób opowiadania historii z Wojownika Szos, tej najlepszej części serii. Rockatansky po raz kolejny wpłtuje się w wir zdarzeń dotyczących tak naprawdę kogoś innego – znów jest przypadkowym obserwatorem i uczestnikiem, a nie protagonistą (zresztą Max nigdy nie był zupełnie białym charakterem). W centrum opowieści jest *Furiosa* grana przez Charlize Theron. Rebeliantka wykrada żony Wiecznego Joe, który zarządza zasobami wody pitnej na pustyni oraz posiada liczną bandę szalonych wyznawców. Gdy bohater orientuje się, że został zdradzony, wysyła za *Furiosą* pościg. Od tego momentu tempo akcji jeszcze bardziej rośnie. Dialogów czy w ogóle słów padających z ust bohaterów jest tu niewiele – ich czyny jednak mówią same za siebie. Na uwagę zasługuje Tom Hardy, który dodał Maksowi nutę obłędu, jakiej wcześniej nie miał – bohater pozostawiony na długi czas sobie i swoim bolesnym wspomnieniom nabrał dzikości zwierzęcia. Nie da się też nie zauważyć, że film ten jest jednym z najbardziej feministycznych filmów, jakie ostatnio powstały. Choć nie ma w *Mad Maksie* żadnej walki płci, to właśnie kobiety: młode, stare, doświadczone i te nieznające jeszcze panujących w świecie zasad

stawiają się Wiecznemu Joe. To one budują przedstawiony świat, są jego motorem napędowym i to one podejmują walkę, która z góry powinna być przegrana.

Ważnym elementem tej rozszalałej układanki jest muzyka stworzona przez pochodzącego z Holandii kompozytora Junkie XL, który maczał palce również w takich produkcjach jak *Deadpool* czy *300: Początek Imperium*. Utwory skomponowane do filmu splatają się zręcznie z tym, co dzieje się na ekranie, i pędzą razem z akcją, przemykając pomiędzy huśtającymi się na tyczkach przymocowanych do jadących samochodów kaskaderami.

Wychowanym na serii *Mad Max* przyszło czekać na kolejną część przeszło trzydzieści lat. Było warto.

Reż.: George Miller; scen.: Nick Lathouris, Brendan McCarthy, George Miller; zdj.: John Seale; muz.: Junkie XL; występują: Tom Hardy, Charlize Theron, Nicholas Hoult, Hugh Keays-Byrne. Prod.: Australia, USA. Polska premiera: 22 maja 2015

Ex Machina

Sławomir Płatek

Już szybki przegląd różnych mitologii pozwala wyodrębnić charakterystyczny motyw powiązany ze stworzeniem gatunku ludzkiego: bóstwo niezupełnie zręcznie i dość nieodpowiedzialnie obchodzi się ze swoim „wynałazkiem”. Stwórca jest niepewny co do zachowania stworzenia, eksperymentuje na nim i sprawdza w „laboratoryjnych warunkach” jego zachowanie. W pewnym momencie świeżo utworzony człowiek uwalnia się. Akt ten ma wielorakie znaczenie: to, co dla człowieka jest zdobyciem wolności, dla stwórcy okazuje się porażką. Wolność ta obciążona jest także stygmatem grzechu, bezprawia. W takich opowieściach przeważnie pojawia się również osoba katalizująca konflikt – raz jest to wąż (szatan), innym razem Orfeusz, żeby wymienić bardziej znane postacie.

Ta właśnie tematyka poruszona zostaje w filmie *Ex Machina*. Reżyser Alex Garland stawia problem w sposób może nie wybitnie nowatorski, jednak bardzo ciekawy. Punktem wyjścia jest odczuwany przez widzów paradoksalny realizm tego *science fiction*. Oczekujemy czegoś, co pozwala zaklasyfikować film jako *sci-fi* – być może przełomu technologicznego? – i nie wiemy, jak blisko to jest. Coraz wyraźniej jednak czujemy na plecach oddech nadchodzących przemian. Pytaniem, które stoi u podstaw dzieła, nie jest, jak dotychczas „Co by było gdyby...?”, tylko: „Jak szybko to się stanie i czy jesteśmy na to gotowi?”. Co więcej – akcja dzieje się na całkowitym odludziu, co nadaje filmowi bardzo kameralny styl (i odwołuje się do jedności czasu, miejsca i akcji).



Kolejne pytanie, jakie możemy postawić, to: a co, jeśli ktoś już coś takiego zrobił, ale my nic o tym nie wiemy, bo szalony naukowiec umarł, a jego dzieło uciekło w świat? Coraz trudniej bez zawahania wyśmiać taką teorię. Coraz łatwiej natomiast przyjąć, że zbliża się moment, w którym podobną fabułę zaliczymy do dramatu obyczajowego, a nie do fantastyki naukowej.

Można jednak przenieść dyskusję piętro wyżej. Wyżej nawet niż w kosmos, bo do nieba. Problemy – nie wiem, czy świadomie – poruszone przez Garlanda każą przemyśleć nasze rozumienie Boga. Niezależnie od reprezentowanych przekonań, z Bogiem spotykamy się albo na gruncie kultury, albo wiary. Nie chcę przez to powiedzieć, że *Ex Machina* wyposażona jest w wartości duchowe, ale pewna dawka teologii i transcendencji z pewnością się tam znajduje. Czy człowiek nadaje się na stwórcę? Jak sobie poradzi z własną rosnącą mocą i z wolną wolą stworzeń, które może za chwilę powołać do życia? Czy ożywiony „proch ziemi”, przedmioty z metali, kwarcu i tworzyw sztucznych są w jakimś „Edenie”, z którego uciekną, kiedy zyskają wolę i świadomość? *Ex Machina* jak niewiele innych dzieł zaskakuje propozycją: wyobraź sobie, że jesteś Bogiem – i wychodzi daleko poza pytania o etykę (obecne w różnych wcześniejszych dziełach o podobnej tematyce).

To, że robot jest kobietą i że towarzyszy mu dwóch mężczyzn (z których jeden jest jej twórcą i dominuje nad nią, a drugi pozwala

sobą manipulować), jest także przemyślane. Szczególnie, że postaci noszą imiona biblijne (Caleb, Nathan) albo łądząco do nich podobne (Ava to Ewa, prawzorzec wszystkich *femme fatale*). Możemy zinterpretować obraz jako rozprawę o roli kobiety w społeczeństwie i o tym, jak wpływa ona na mężczyzn. Caleb jest reprezentantem słabszych cech płci męskiej. Nathan, patriarcha, zostaje pokonany przez Caleba i przez kobietę, której – jak chce sentymentalna tradycja literacka – mężczyzna nie jest w stanie przeniknąć. Rozgrywki interpersonalne między całą trójką można rozwinąć znacznie obszerniej. Ważne jednak, że reżyser zgrabnie unika ideologii i nie opowiada się po żadnej ze stron. Oczywiście *Ex Machina* porusza także kwestie typowe dla transhumanizmu: od którego momentu maszyna jest żywą istotą, a od którego świadomość jest świadomością ludzką i jakie bariery techniczne pozostają jeszcze do pokonania. Ostatecznie obraz jest pesymistyczny w wymowie. Podłożem zachowań nowej istoty okazuje się absolutny bezrefleksyjny egoizm, a przypomnijmy, że jest ona wzorowana możliwie dokładnie na człowieku.

Reż. i scen.: Alex Garland, zdj.: Rob Hardy, muz.: Geoff Barrow, Ben Salisbury; występują: Domhnall Gleeson, Oscar Isaac, Alicia Vikander. Prod.: Wielka Brytania. Polska premiera: 20 marca 2015



Dzikie historie

Anna Balkiewicz

Dzikie historie nie podzieliły widzów i krytyków, nie wywołały też kontrowersji. Od razu zostały zakwalifikowane jako filmowa perelka – zarówno przez widzów bardziej wymagających, jak i przez przeciętnych zjadaczy obrazów. Treści prezentowane przez Damiana Szifróna ani sposób prowadzenia przez niego narracji nie są jednak niczym odkrywczym. Mimo to obraz zaskakuje. Jest świadectwem tego, że choć w kinie powiedziano już wszystko, wciąż można robić filmy odświeżające kinową materię i przyzwyczajania percepcyjne widza.

Schemat jest banalnie prosty. Reżyser, a zarazem scenarzysta, niezwykle sprawnie wykorzystuje zasadę trzech aktów ze starannie dopracowanymi punktami zwrotnymi. Jednak dzięki temu, że film został podzielony na sześć nowel, to głównych bohaterów, zdarzeń, jak i twistów mamy więcej niż w klasycznym filmie skupiającym się na wiodącej historii. Dzięki temu temperatura na ekranie jest bez przerwy wysoka, a zainteresowanie widza nie maleje nawet na chwilę.

Twórca postanowił ukazać tę stronę ludzkiej natury, do której niechętnie się przyznajemy. Jesteśmy cywilizowanym gatunkiem, kontrolującym swoje emocje. Jednak sprovokowani bezduszością urzędników, zawiedzeni zachowaniem najbliższych członków rodziny czy też stojących na naszej drodze nieznanym czasem ujawniamy nieznane nam same reakcje. Reżyser zaszerwował odbiorcom obrazy, które nieraz kryją się z tyłu głowy, jednak trudno wcielić je w życie. Pokazał, co się dzieje, gdy

pęka cienka linka cenzury społecznej i człowiek pozwala sobie na rozładowanie emocji. Rozgoryczeni i rozwścieczeni przemieniamy się niczym Bruce Banner w zielonych mutantów, zawzięcie unicestwiając źródło naszej frustracji. Ujawnia się ta dzika strona człowieczeństwa, która wydostaje się przez naszą skórę tylko w skrajnych sytuacjach. Zapominamy o normach panujących w społeczeństwie i w pierwotnym szale, ale często i precyzyjnie zaplanowanej strategii, niszczymy, odczuwając przy tym nieopisaną satysfakcję. Przyjemność czerpią nie tylko postaci ze srebrnego ekranu, które poddały się swoim zwierzęcym instynktom i marzeniom o zniszczeniu, lecz także widzowie po jego drugiej stronie.

Z wypełnionych zazwyczaj od pierwszych do ostatnich rzędów sal kinowych, w których odbywały się seanse *Dzikich historii*, słysząc było śmiech. To dzięki przyjętej konwencji czarnej komedii, a także satysfakcji czerpanej przez odbiorców z obrazów wyzwolenia. Przypomina to wręcz reakcję widzów na filmy pornograficzne oglądane w towarzystwie. Oczywiście obraz Damiana Szifróna nie jest filmem pornograficznym, choć całkowicie spełnia nadrzędny cel pornografii, którym jest podniecenie odbiorcy.

Wyda się, że humor ułatwia publiczności odbiór pełnometrażowej pornografii, daje poczucie bezpieczeństwa, oferując śmiech jako alternatywę dla głośnych oddechów – pisze Linda Williams w książce *Seks na ekranie*, omawiając doświadczenie publicznego seansu

Głębokiego gardła w sali kinowej. Choć film, który opisywała Williams tematycznie odbiega od *Dzikich historii*, zachowanie publiczności na widowni było podobne.

Zdaniem Zygmunta Freuda celem seksualności jest uwolnienie albo przyjemność końcowa, która rozluźnia napięcia – jak gdyby celem seksu był koniec seksu. A przecież seksualne podniecenie może stanowić przyjemność

samą w sobie. Przyjemność seksualna to coś więcej niż uwolnienie. Według Leo Bersaniego „tajemnicą seksualności jest to, że nie tylko pragniemy pozbyć się straszliwego napięcia, ale staramy się je wznawiać i zapętląć”. Podążając tym tropem, Williams stwierdziła, że istnieją dwa bieguny seksualności związane z przedstawieniem seksu w filmie: biegun drapania, który jest skupiony na przyjemności końcowej oraz biegun śwędzenia, intensyfikujący seksualne napięcie aż do krytycznego poziomu, w którym, jak pisze Bersani, główną funkcję pełni samozniszczenie i śmierć.

Bez wątpienia *Dzikie historie* mają śwędzić, intensyfikując napięcie aż do krytycznego poziomu, po rozładowaniu którego znów mamy ochotę je wznówić i zapętląć. Film został właśnie w ten sposób zbudowany, każda nowela dąży do rozładowania, po której pojawia się nowa historia z obietnicą orgazmu w tle. A po projekcji? W celu kontynuacji zapętlenia można kupić bilet na kolejny seans, odpalić raz jeszcze film, wciskając „play” na pilocie lub po prostu wskoczyć do łóżka...

Reż. i scen.: Damian Szifrón; zdj.: Javiel Julia; muz.: Gustavo Santaolalla; występują: Ricardo Darín, Oscar Martínez, Leonardo Sbaraglia, Erica Rivas, Rita Cortese, Julieta Zylberberg, Darío Grandinetti, María Onetto, Nancy Dupláa, Osmar Núñez, César Bordón, Diego Gentile. Prod.: Argentyna, Hiszpania. Polska premiera: 2 stycznia 2015



Sicario

Paulina Andrzejewska

Denis Villeneuve, kanadyjski reżyser, twórca *Labiryntu* i *Wroga*, po raz kolejny pokazuje nam, że nic w życiu nie jest tak proste, jakbyśmy tego chcieli. W ciągu półtorej godziny filmu burzy cały porządek świata, w którym powinny obowiązywać jakieś prawa, panować jakaś moralność. Jak więc wygląda rzeczywistość pozbawiona tego porządku? W swoim najnowszym dziele reżyser ukazuje świat wojny narkotykowej na granicy Stanów Zjednoczonych i Meksyku. Jest to świat bezwzględny, pełen zbrodni, intryg oraz powszechnej brutalności. To wstrząsający i ponury obraz, w którym nie istnieje moralność i nie ma podziału na dobrych i złych. Istnieją tylko źli i gorsi.

Film przedstawia historię Kate Macer (Emily Blunt), młodej, ambitnej agentki FBI, która specjalizuje się w sprawach porwań. Jedną z na pozór typowych akcji, w których uczestniczyła, miała jednak dość nieoczekiwany finał – zamiast odbić zakładników, agenci znaleźli kilkadziesiąt zmasakrowanych ciał ukrytych w ścianach domu domniemanych porywaczy. Już taki mocny początek sygnalizuje, że nie będzie to film standardowy ani przewidywalny. Kiedy bowiem Kate zostaje bez swej wiedzy włączona w walkę Departamentu Bezpieczeństwa z meksykańskim karterem narkotykowym, jej moralność jest wystawiona na próbę, chociaż agentka będzie raczej obserwatorką i uczennicą, która musi szybko pojąć



zasady gry, by przeżyć, niż jej czynną uczestniczką. Przez cały czas Kate pozostanie także kimś w rodzaju strażnika sprawiedliwości, odczuwać będzie nieustanną potrzebę robienia wszystkiego zgodnie z prawem – wbrew swojemu nowemu szefostwu. Gdy zostanie wrzucona w chaotyczny świat tajnych operacji CIA, poczuje się więc tak, jakby znalazła się na innej planecie. Wcześniej zawsze brała odpowiedzialność za każdą wystrzeloną przez siebie kulę, a teraz cały stabilny fundament, na którym opierała swoje dotychczasowe życie, wali się niczym domek z kart.

Specjalna jednostka, do której dołącza Kate, kierowana jest przez Matta Gravera (Josh Brolin) oraz tajemniczego niezależnego konsultanta, Alejandro (Benicio Del Toro). To właśnie oni stają się przewodnikami po świecie przesiąkniętym zbrodnią, oświadczającym rządzą pieniądza. Tutaj nic nie jest takie, jakie powinno być, nie istnieje prawo, a jedyna zasada, jaka tu rządzi, to: „po trupach do celu”. Fabuła jest bardzo prosta – bohaterowie mają za zadanie ująć szefa wielkiego meksykańskiego kartelu narkotykowego. Narracja prowadzona jest na zimno, bez emocji, co skutecznie podwyższa napięcie.

Sicario to niesamowicie trzymający w napięciu thriller, dramat i film psychologiczny w jednym. Reżyser w dobitny sposób przedstawia świat tajnych amerykańskich operacji rządowych oraz rzeczywistość, w jakiej funkcjonują meksykańskie kartele narkotykowe. Wojna, jaką ze sobą toczą, nie będzie miała jednak swego końca, póki miliony ludzi nie przestaną brać narkotyków.

Dzieło Denisa Villeneuve’a to nie tylko wciągająca mocna akcja, ale też film bardzo dobrze i starannie wykonany. Widz może zachwycić się panoramą Meksyku ujętą z lotu ptaka, przybliżającą tę brudną i spaloną słońcem krainę i podkreślającą jej niezwykły charakter: jest to miejsce równie piękne, co i drapieżne. Kolejnym atutem filmu jest świetnie dopasowana muzyka, której autorem jest jeden z naj-

zdolniejszych kompozytorów współczesnego kina, Jóhann Jóhannsson.

Sicario nie jest filmem łatwym ani przyjemnym. Przez niemal cały seans widz czuje się wciągnięty w narkotykowe piekło, a zakończenie nie przynosi wcale wskazówki, jak się z niego wydostać. Mimo niezaprzeczalnych atutów takich, jak doskonała gra aktorska czy świetny montaż, niektórzy mogliby pewnie zarzucić filmowi Villeneuve’a zbyt prostą i bląką fabułę. Myślę jednak, że jest ona tylko dodatkiem do ukazania wewnętrznej walki, jaka toczy się w człowieku, co jest przecież głównym tematem tego filmu.

Niewątpliwie każdy nowy film Denisa Villeneuve’a odznacza się niezwykłą oryginalnością, więc nie pozostaje nic innego, jak czekać na kolejne dzieło tego artysty, które na pewno czymś zaskoczy.

Reż.: Denis Villeneuve; scen.: Taylor Sheridan; muz.: Jóhann Jóhannsson; występują: Emily Blunt, Benicio Del Toro, Josh Brolin. Prod.: USA. Polska premiera: 25 września 2015



Body/Ciało

Katarzyna Szuchiewicz



Nagrodzony Srebrnym Niedźwiedziem na Berlinale film Małgorzaty Szumowskiej *Body/Ciało* to przełomowe dzieło w twórczości tej artystki. Poprzednim obrazom zrealizowanym przez reżyserkę wielokrotnie zarzucano pretensjonalność oraz nadmiernie publicystyczną retorykę. Jednakże film z 2015 roku wyróżnia ją wielowymiarowością i przewrotnością, umożliwiającą różnorodne odczytanie tego dzieła.

Tytułowy dualizm znajduje odzwierciedlenie zarówno w ukazaniu różnych kulturowych ujęć materialnego ciała zilustrowanego poprzez młodość, starość, chorobę, zaniedbanie oraz śmierć, jak i ciała duchowego, metafizycznego. Ponadto stosunek do cielesności definiuje przedstawionych w filmie bohaterów. Istotnym spoiwem łączącym ukazane osoby jest również doświadczane przez każdego z nich cierpienie po utracie najbliższych. Jedną z głównych zalet obrazu jest to, że Szumowskiej udało się wykreować oryginalne postacie wykraczające poza osobowe stereotypy oraz umiejętnie poprowadzić wcielających się w nich aktorów.

Sceptyczny prokurator Janusz, zagrany z wyważeniem przez Janusza Gajosa, to racjonalista, który obojętnie podchodzi do oglądanych w pracy zwłok i odrzuca jakiekolwiek egzystencjalne pytania. Po śmierci żony nie potrafi nawiązać prawidłowych relacji z córką i odnaleźć się w codziennej rzeczywistości. Z czasem jednak w zbudowanej przez niego skorupie pojawia się delikatne pęknięcie i okazuje się, iż pod cyniczną powłoką kryje się osoba, która

chyba chwilami chciałaby uwierzyć, w to, co wydawało się niemożliwe.

Kolejną postacią jest Anna, samotna terapeutka, traktująca swoje ciało jedynie jako mało istotną zewnętrzną powłokę. Po utracie dziecka odnajduje w sobie zdolności medium, które umożliwiają jej kontaktowanie się ze zmarłymi, a przede wszystkim stają się panaceum na jej własny ból. Pomaganie innym ułatwia życie głównie samej Annie, przynosząc jej ulgę w cierpieniu. Nie jest to bynajmniej postać jednoznaczna – potrafi bowiem z ironią podejść do siebie oraz nabytych zdolności, w które chwilami nawet sama powątpiewa. Wyjątkowy charakter tej postaci zawdzięczamy wcielającej się w nią Mai Ostaszewskiej, która na rzecz tej roli odrzuciła swoje wszelkie fizyczne atuty. Udało jej się również kapitalnie ukazać neurotyczność oraz ekstrawaganckość bohaterki przy jednoczesnym braku przerysowania i zachowaniu autentyczności.

Postacią łączącą Annę i Janusza jest Olga, córka prokuratora, w którą wciela się genialna debiutantka Justyna Suwała. Dziewczyna po śmierci matki zaczyna chorować na bulimię. Swoje ciało traktuje zarówno jako wroga, jak i jako broń, za pomocą której próbuje zwrócić na siebie uwagę ojca – wyrazić poprzez nie cierpienie oraz brak akceptacji. Jednocześnie nienawidzi i obwinia Janusza za zaistniałą sytuację oraz usilnie stara się do niego zbliżyć.

Na szczególną uwagę zasługuje ponadto zapadający w pamięć epizod wyzwolonego tańca topless przyjaciółki prokuratora w rytm wy-

mownego przeboju Republiki *Śmierć w bikini*. Dojrzałość ciała Ewy Dałkowskiej, która zagrała wspomnianą bohaterkę, stanowi kolejne ujęcie cielesności – przełamującej temat tabu związanego z seksualnością nieuchronnie przemijającego i więdnącego ciała.

Istotną funkcję w filmie pełni również wyjątkowo nieatrakcyjne sportretowanie współczesnej Warszawy, ukazanej przez operatora Michała Englerta za pomocą szaroburych filtrów, które mają na celu wyraźne odwołanie się do stylistyki kina moralnego niepokoju oraz twórczości Krzysztofa Kieślowskiego. Film Szumowskiej jednocześnie polemizuje z tymi tradycjami w warstwie fabularnej poprzez sporą dawkę humoru sytuacyjnego, który sprawnie przełamuje ukazany w nim psychologizm. W *Body/Ciało* pojawiają się również charakterystyczne dla reżyserki wątki publicystyczne, nawiązujące do głośnych spraw medialnych ostatnich lat. Jednak Szumowskiej tym razem udaje się delikatnie wpleść je w tło rozgrywanej akcji, dzięki czemu nie rażą one swoją dosadnością.

Film Małgorzaty Szumowskiej to kino poruszające uniwersalną tematykę w niebanalny sposób: pozbawiony moralizatorstwa oraz narzucania jednoznacznych odpowiedzi. Zaskakująca puenta stanowi największy atut tego utworu i umożliwia widzowi odnalezienie w dziele własnego przesłania.

Reż.: Małgorzata Szumowska; scen.: Małgorzata Szumowska, Michał Englert; zdj.: Michał Englert; występują: Janusz Gajos, Maja Ostaszewska, Justyna Suwała, Ewa Dałkowska, Adam Woronowicz. Prod.: Polska. Polska premiera: 6 marca 2015





Whiplash

Aleksandra Szczepańska

Choć *Whiplash* to zaledwie drugi film w karierze Damiena Chazelle'a, stał się dla niego przepustką do wielkiej kariery. Uznanie, które zdobył reżyser, nie powinno jednak zaskakiwać, biorąc pod uwagę maestrię, z jaką stworzył ten obraz.

Twórca podejmuje z pozoru błahy temat relacji między uczeniem a mistrzem. Jednak sposób, w jaki kreuje swoje postaci, daleki jest od stereotypowego ujęcia. Mamy tu bowiem do czynienia z pojedyńkiem skomplikowanych osobowości o dwuznacznej moralności. Jedną stroną konfliktu jest despotyczny i pozbawiony empatii nauczyciel Fletcher, który za wszelką cenę pragnie wykreować wybitnego muzyka jazzowego. Z drugiej strony widzimy młodego, przepełnionego wielkimi aspiracjami adepta szkoły muzycznej Andrew, który w dążeniu do doskonałości i wielkiej sławy gotów jest nie tylko na wielkie wyrzeczenia,

ale też na małe podłości. Napięcie między bohaterami napędza chorobliwa ambicja i próby osiągnięcia perfekcji. Od pierwszych chwil widz zdaje sobie sprawę, że obaj skazani są na porażkę: Andrew musi zgodzić się na poniżenie i znieść gehennę, którą zgotował mu diaboliczny nauczyciel, z kolei zwycięstwo Fletchera będzie oznaczało jego klęskę, utratę pozycji i autorytetu.

Wiarygodności temu konfliktowi nadają doskonale dobrani aktorzy, między którymi wytwarza się hipnotyzująca chemia. Odtwórca głównej roli, Miles Teller, ostatecznie umacnia swoją pozycję w pantheonie młodych gwiazd, ale to grający bezwzględного i sadystycznego nauczyciela J. K. Simmons kradnie film. Jego kreacja jest tak doskonała, że momentami można zapomnieć, iż nie jest prawdziwą postacią i obdarzyć go szczerą nienawiścią. Nic nie może lepiej świadczyć o kunszcie aktora.



Obraz stawia także pytanie o granice ludzkiej wytrzymałości w pogoni za własnymi marzeniami. Do czego może się posunąć człowiek owładnięty manią sukcesu? Jak wielkich wyrzeczeń wymaga rozwijanie własnego talentu? W te rozważania reżyser wplata także wątek dydaktyki i wiążącej się z nią władzy. Skłania do refleksji, jak silna powinna być ingerencja mentora. Uzmysławia istnienie cienkiej granicy między rzuceniem wyzwania do przekroczenia własnych ograniczeń a osłabianiem ducha i gaszeniem zapału do rozwijania pasji. Chazelle unika jednak oceniania postaw bohaterów, pozostawiając odbiorcom pole do własnej interpretacji. Na najważniejsze pytanie, o to, czy warto poświęcić swoje życie dla sztuki, każdy widz musi odpowiedzieć sobie sam.

Whiplash jest też rzadkim przypadkiem filmu muzycznego, w którym muzyka jest osobnym bohaterem. Uczestniczy w tym obrazie na tych samych zasadach, co pozostałe postacie. Jest ilustratorką przeżyć bohaterów, ale także pretekstem do ich wywoływania oraz ich rezultatem. Każdy przedstawiony w dziele popis muzyczny jest elektryzującym, angażującym wszystkie emocje doznaniem. Ból malujący się na twarzy młodego muzyka, pot spływający po jego skroniach oraz zakrwawione, opuchnięte dłonie, gdy całym sobą oddaje się muzyce, tworzą niesamowity klimat tego obrazu.

Doskonały montaż, który w perfekcyjny sposób zsynchronizował pracę kamery z muzyką, uwypuklił całą paletę emocji towarzyszących zmaganiom bohaterów. Dodatkowo

zdynamizował narrację, przykuwając uwagę odbiorców. Co prawda, krwawiące podczas energicznych i wykańczających prób dłonie, będące przypadłością początkujących perkusistów, traktowane są przez malkontentów jako zbyt przejawienie, jednak nie odbierają obrazowi wartości, a dla muzycznego laika pozostają w zasadzie niezauważalne.

To, co zapada w pamięć, to zrealizowane z dbałością o każdy szczegół fragmenty filmu, w których młody muzyk szlifuje swój talent, grając do granic fizycznej wytrzymałości. Twórcy popisali się w nich niesamowitą umiejętnością budowania napięcia i poruszania widza. Dotyczy to zwłaszcza ostatniej, popisowej sceny, która wywiera tak silne wrażenie, że ciężko się z niego otrząsnąć jeszcze długo po seansie.

Mimo że reżyser wkłada w usta Fletchera opinię, iż nie ma nic gorszego niż zdawkowy komplement, bo skazuje się nim chwalonego na przeciętność, to jednak w przypadku *Whiplash*, trudno odmówić twórcom pochwały. Pozostaje zatem liczyć, że deszcz nagród i wyróżnień, który na nich spadł, nie spowoduje, iż spoczną na laurach, a ich kolejne dzieło zada kłam tezie demonicznego nauczyciela.

Reż. i scen.: Damien Chazelle; zdj.: Sharone Meir; muz.: Justin Hurwitz; występują: Miles Teller, J.K. Simmons, Paul Reiser, Melissa Benoist, Austin Stowell; Prod.: USA. Polska premiera: 2 stycznia 2015



Turysta

Malwina Jakóbczyk

Szwedzkie małżeństwo ze średnim stażem – Ebba (Lisa Loven Kongsli) i Tomas (Johannes Kuhnke) wraz z dwójką dzieci, Verą i Harrym, wybierają się na upragniony zimowy urlop w Alpach. Ona jest ładną, zgrabną kobietą, on przystojnym, wysportowanym i zapracowanym mężczyzną, dbającym o rodzinę. Mają dwójkę udanych dzieci i wreszcie trochę czasu, żeby skupić się na wspólnym wypoczynku i pielęgnowaniu rodzinnych więzi. Wszystko przedstawia się sielankowo. Jednak to tylko cienka skorupka, która zostaje rozbita już na początku filmu w scenie, w której cała rodzina ustawia się do pamiątkowego zdjęcia na stoku narciarskim. To zwykłe wydarzenie, jak wszystko, co później spotka bohaterów, Ruben Östlund zamienia w farsę.

Punktem zapalnym, niszczącym to i tak udawane rodzinne szczęście, jest zachowanie Tomasza podczas schodzącej lawiny, które znacznie odbiega od oczekiwań Ebby – zarówno jako żony, jak i matki. Zajście zamienia życie rodziny w serię groteskowych wydarzeń i uwalnia skrywane dotąd wzajemne pretensje. Ebba i Thomas walczą w każdym możliwym miejscu i momencie. Atakują się wzajemnie nawet nie coraz mocniej, tylko jednostajnie, sprawdzając, które z nich pierwsze osunie się na ringu. Próbują rozstrzygnąć walkę w chwilach samotności, przy dzieciach i wśród znajomych, którzy mimowolnie stają się uczestnikami pojedynku, a ich próby pomocy (fenomenalny Kristofer Hivju jako Mats) tylko pogarszają sytuację.



Mimo ciosów, które małżonkowie zadają sobie raz za razem, Östlund szanuje swoich bohaterów i ma dla nich wiele empatii. Widzowie nigdy nie śmieją się w głos z tego, co widzą na ekranie. Uśmiechają się gorzko, obserwując sceny z życia, których jeżeli nie doznali na własnej skórze, to zapewne mieli z nimi styczność przez opowieści znajomych. Taka sytuacja mogłaby przytrafić się w każdym związku – sytuacja tak naprawdę bez wyjścia. Bohaterowie po pięciodniowym urlopie wyjeżdżają z kurortu, ale czy tak naprawdę coś zmieniło się w ich małżeństwie i w ich życiu? Czy pewne zachowanie Tomasza jest w stanie zagwarantować mu odkupienie w oczach Ebby? Czy może wszystko to, co wydarzyło się w hotelu, w nim pozostaje?

Klaustrofobiczny kurort jest doskonałym tłem dla rozgrywającej się psychodramy. Taka próba sił, jak między Ebbą i Tomaszem, mogłaby przecież rozpocząć się zupełnie inaczej i gdzie indziej, a skończyłaby się tak samo. Jednak Östlund specjalnie wybiera miejsce odcięte od świata, kontrastujące z codziennym życiem bohaterów, żeby zmusić ich do ciągłego przebywania ze sobą mimo toczącej się wojny.

Ważną rolę w filmie odgrywają zdjęcia (Fredrik Wenzel) i muzyka (Ola Fløttum). Przecinające kolejne dni sekwencje ukazujące nocne prace na stoku narciarskim przypominają wojenne oblężenie, wzbogacone fragmentami muzyki Antonia Vivaldiego (Koncertem nr 2 g-moll *Lato (L'Estate)*, RV 315, III Presto), dodają jeszcze więcej dramaturgii do zmagania małżonków. Również dzięki zdjęciom uchwycony zostaje powolny rozkład rodziny. Najpierw na wielu planach pojawiają się we czwórkę – wspólnie myją zęby i śpią na jednym łóżku (nawet w takich samych piżamach!). W miarę rosnącego konfliktu coraz częściej widzimy tylko małżonków, którzy zdecydowanie nie są razem, ale obok siebie. Zupełne rozerwanie następuje w trakcie zjazdu na nartach podczas mglistej pogody, by potem zakończyć cały spór dzięki... No właśnie, czy zakończyć?



Na to pytanie nie ma właściwej odpowiedzi, tak samo jak nie da się wskazać tej strony konfliktu, która miałaby rację. Ciągłe zmiany tonacji, teatralne gesty i wyznania, a przy tym niesamowita kruchość bohaterów zapewniają widzom emocjonalny rollercoaster, który wyczerpuje do tego stopnia, że po wyjściu można czuć się niczym prezentowane w filmie śnieżne pustkowia – wewnętrznie przemarzniętym. *Turysta* uderza w czułe struny i ukazuje, że często nawet nie zdajemy sobie sprawy z absurdalności codziennych sytuacji ani z tego, ilu jest tytułowych turystów, którzy za wiele kwestii nie biorą odpowiedzialności, zachowując się tak, jakby tylko zwiedzali swoje życie. *Turysta* to tak zwana „lektura obowiązkowa”, tylko lepiej nie z partnerką/partnerem. A może właśnie z?

Reż. i scen.: Ruben Östlund; zdj.: Fredrik Wenzel; muz.: Ola Fløttum; występują: Lisa Loven Kongsli, Johannes Kuhnke, Kristofer Hivju, Clara Wettergren, Vincent Wettergren. Prod.: Dania, Francja, Norwegia, Szwecja. Polska premiera: 6 lutego 2015

Młodość

Aleksandra Pachałko

Po głośnym i docenionym licznymi nagrodami *Wielkim pięknie* Paolo Sorrentino chciał stworzyć obraz zdecydowanie bardziej stonowany czy jak na siebie wręcz minimalistyczny – przy sporej koprodukcji z gwiazdorską obsadą i dużym budżetem.

Akcja *Młodości* rozgrywa się w malowniczej miejscowości w Szwajcarii, gdzie bohaterowie wypoczywają w luksusowym spa. W tym miejscu przeplatają się wątki różnych postaci: słynnego kompozytora muzyki klasycznej i jego córki-asystentki, wybitnego reżysera przechodzącego kryzys twórczy i rozgory-

czonego hollywoodzkiego aktora oraz Miss Universe. Na zasadzie kontrastów Sorrentino zestawiał tutaj młodość ze starością, grozę z pożądaniem.

Głównym tematem filmu jest przyjaźń kompozytora Freda (Michael Caine) z reżyserem Mickiem (Harvey Keitel). Chadzają oni na zabiegi spa, obserwują społeczność hotelu i odbywają długie rozmowy, dzieląc się tylko dobrymi wspomnieniami. Właśnie w ich treści można dostrzec charakterystyczny dla starości rozdźwięk między nabytą mądrością życiową i rozwojem umysłowym a powolnym rozpa-



dem fizyczności. Mężczyźni robią łobuzerskie zakłady i wspominają miłość z lat młodości, dla czego kontrapunkt stanowią problemy fizjologiczne wiążące się z degradacją ich ciał.

Bohaterowie zupełnie inaczej planują spędzić jesień życia. Fred, który przyjaźnił się z samym Strawińskim, stanowczo odmawia zagrania koncertu nawet dla angielskiej królowej. Na starość chce w końcu odpocząć i pławić się w monotonii życia. Poszukuje spokoju, którego mu zawsze brakowało. Czas sprzyja rozliczeniu się z przeszłością, w tym także do konfrontacji z córką niekryjącą żalu za wszystkie lata nieobecności ojca.

Inne podejście ma Mick, który za wszelką cenę ucieka przed rutyną i pracuje z ekipą młodych scenarzystów nad dziełem swojego życia. Pragnienie pozostawienia po sobie pomnika trwalszego niż ze spiżu nie daje mu spokoju. Niespełnione ambicje i potrzeba egzystencji dla wyższego celu to zresztą tematy stale poruszane przez Sorrentino. Zwyczajni ludzie zajmują się życiem osobistym, natomiast artyści żyją przecież dla rzeczy wielkich, które przetrwają próbę czasu.

W hotelu odcięty od świata przebywają zróżnicowani bohaterowie. Szczególną funkcję w filmie pełnią prowadzone przez nich rozmowy. Reżyser przemycza w nich swoje mądrości życiowe, przedstawione z niebywałą lekkością i humorem, choć niekiedy ocierające się o pretensjonalność.

Sorrentino czerpie garściami od innych twórców. W *Wielkim pięknie* odwoływał się do *Słodkiego życia* Felliniego. W *Młodości* oczywistym skojarzeniem jest słynne *Osiem i pół*. Mick traci swoją ostatnią deskę ratunku – skandalistkę i przebrzmiałą gwiazdę kina – Brendę Morel (Jane Fonda). Aktorka, którą sam wykreował, nie ma oporów przed odrzuceniem jego propozycji. Do tego nie waha się ostro skrytykować dotychczasowej twórczości reżysera i porzucić kina na rzecz telewizji. Cała ta scena jest przerysowana i pełna ironii, co stanowi zresztą główną cechę omawianego filmu.

Sorrentino tworzy swoiste obrazy oparte na antynomiach: dwóch starszuchów wpatrujących się w młode ciało Miss Universe czy krowy poddające się dyrygenturze na pastwisku. Z dużą dawką ironii świadomie buduje kicz, dzięki czemu kontrastowe sceny są do przełknięcia. Mąż córki kompozytora (Rachel Weisz) zastępuje ją piosenkarką pop, która nie dość, że jest lepsza w łóżku, to jeszcze śpiewa, mknąc samochodem w płomieniach ognia. Tylko u Sorrentino mogła się udać tak ryzykowna scena godna teledysków z roznegliżowanymi celebrytkami, która tutaj przełamuje głębokie mądrości życiowe czy misterne ujęcia.

Film zachwyca oprawą wizualną, za którą odpowiada Luca Bigazzi, współpracujący także przy *Wielkim pięknie*. Statyczne ujęcia wprowadzają sielankowy nastrój. Poza tym starannie zakomponowane, wręcz malarskie zdjęcia mogłyby stanowić oddzielne dzieła sztuki. Ściśle korespondują one z warstwą dźwiękową filmu. Tak jak w *Wielkim pięknie* twórcą muzyki jest David Lang. Reżyser zaś zręcznie i w odpowiednich proporcjach przeplata utwory klasyczne z fragmentami popu, nie powodując przy tym chaosu.

Cienka jest granica między pretensjonalnym kiczem a dziełem sztuki, jak niewątpliwie można nazwać *Młodość*. Niemniej Sorrentino umiejętnie łączy ze sobą wzniosłość i groteskę, zachowując równowagę między nimi. Bezspornie świadczy to o dużych umiejętnościach warsztatowych i doświadczeniu tego reżysera. Dzięki temu *Młodość* to film totalny.

Reż. i scen.: Paolo Sorrentino; zdj.: Luca Bigazzi; muz.: David Lang; występują: Michael Caine, Harvey Keitel, Rachel Weisz, Paul Dano, Jane Fonda. Prod.: Francja, Szwajcaria, Wlk. Brytania, Włochy. Polska premiera: 18 września 2015

Co robimy w ukryciu

Filip Cwojdzinski



Życie wampirów jest dosyć nudne. W kuchni piętrzą się brudne naczynia, w przedpokoju walają się kości ofiar, na podłodze dostrzec można plamy po kałużach krwi. W osobliwej komunie naprawdę starych kumpli (nie tyle „od kołyski” co „od kostuchy”) zdarzają się i spory o niezapłacone rachunki. Poza tym przyjaciele lubią imprezować, czasem organizują jam session.

Zmuszeni są unikać srebra oraz słońca (co grozi przypaleniem lub tzw. wypadkiem słonecznym). Gdy zachodzi konieczność (np. w razie gwałtownej sprzeczki) są w stanie unosić się w powietrzu, a nawet zamienić w nietoperze. Poza tym zdawałoby się, że są zupełnie normalnymi, towarzyskimi ludźmi obecnych czasów: zwracają uwagę na atrakcyjność seksualną, dbają o własny wygląd, strzelają selfie, rozmawiają przez Skype’a, wdzieczą się do kamery niczym nieznani bohaterowie reality show udający celebrytów w MTV. Potrafią nawet nieszczęśliwie się zakochać i potrzebują akceptacji, jak zwykli śmiertelnicy. Tylko frytek nie mogą tykać.

Wciąż polują na nowe ofiary, a dziewice (najlepiej młode) są oczywiście najbardziej w cenie. Vladislav (Jemaine Clement), lat 862, onegdaj lubujący się w torturach, dosadnie tłumaczy: „Ujmę to tak: jedząc kanapkę wołałbyś wiedzieć, że nikt jej nie przeleciał”. Z kolei tajemniczy, łudzaco podobny do Nosferatu Petyr (Ben Fransham) unika kamer, toteż jego wypowiedzi nie usłyszymy. Tymczasem XVIII-wieczny pedantyczny dandys

Viago (Taika Waititi) to romantyk i gaduła. Dbą o to, by jego ofiary ostatnie godziny życia spędziły (wy)godnie, jednakowoż nie zawsze mu to wychodzi. Twierdzi zresztą, że picie ludzkiej krwi to najgorsza strona bycia wampirem.

Deacon (Jonathan Brugh) – krewki i lubieżny młodzieniec, zaledwie 183 lat na karku – to największy rozrabiaka w ekipie, dawny nazista. Lubi podpuszczać nie tylko przysze ofiary, bo nawet przy wilkołakach nie potrafi się powstrzymać. Mimo wewnętrznej silnej konkurencji („W regionie jest 60–70 wampirów”), dane jest im zmierzyć się także z „gangiem” wilkołaków. Ale one – z wyraźną słabością do obrażania antagonistów („Jesteśmy wilkołakami, nie przeklinakami!” – poucza jeden drugiego) – również nie są święte, gdyż nazywają eleganckiego i wrażliwego Viago „hrabią Pedalullą”. Pierwsze starcie obu ekip przebiegające w gwałtownej atmosferze (wraz z bezczelnym dialogiem opartym na przedrzeźnianiu i wzajemnych złośliwościach) to pod względem komicznym kulminacyjna scena produkcji (choć absurd towarzyszący wizycie policjantów w wampirycznym lokum niewiele jej ustępuje).

Względną równowagę wśród czwórki przyjaciół zakłóca dopiero przybycie niesfornego Nicka (Cori Gonzalez-Macuer). Tylko w jego przypadku kamera mogła uchwycić przemianę (u oryginalnych lokatorów zaszła już wielki temu). Jednak świeżo upieczony wampir, starając się o akceptację grupy, przez własną



niedyskrecję prędko zostaje czarną owcą domostwa. Chwaląc się swym statusem wszem wobec i popisując się umiejętnością latania, ściąga na pozostałych kłopoty. Starzy domownicy postanawiają więc pozbyć się uciążliwego imprezowicza. „Zły wampir!” – wyrokuje Viago...

Wciąż stosunkowo niewiele produkuje się mockumentów, lecz jeśli już do tego dochodzi, rezultaty często są tak ciekawe, jak właśnie *Co robimy w ukryciu*. Twórcy Waititi i Clement – znani z serialu *Flight of the Conchords* – postanowili zmierzyć się z wampiryczną tematyką, wpuszczając do niej nieco świeżego powietrza po stęchłej sadze *Zmierzch*. Obraz ze względu na niekonsekwentną stylistykę oraz surowy montaż cechuje urok amatorskiej produkcji. Nierzadko widać lub słyszać szeleszczące mikrofony, a niedbała, typowo reporterska, drżąca kamera cyfrowa umyślnie traci ostrość obrazu albo się psuje. Ponadto twórczy wyśmiewają także samą konwencję filmów o wampirach, nieumarli bowiem dość często

gadają jak potłuczeni. Komizm potęgują także proste chałupnicze efekty specjalne kojarzące się z Monty Pythonem (sama czołówka pachnie zresztą odrobinę *Świętym Graalem*). Za ledwie 85-minutowa projekcja nie powinna więc wykończyć nawet widzów niezbyt entuzjastycznie nastawionych do tej nowozelandzkiej wampiriady.

Reż. i scen. Jemaine Clement, Taika Waititi; zdj. Richard Bluck, D.J. Stipsen, muz. Plan 9; występują: Taika Waititi, Jemaine Clement, Jonathan Brugh, Cori Gonzalez-Macuer, Stuart Rutheford. Prod.: Nowa Zelandia, USA. Polska premiera: 27 lutego 2015



Sól ziemi

Monika Kroplewska

Wim Wenders wiedziony poszukiwaniem autentyczności z powodzeniem wkroczył kilka razy na grunt kina dokumentalnego. O tym, że powinien częściej podążać w tym kierunku świadczą nie tylko trzy nominacje do Oscara za najlepsze pełnometrażowe filmy dokumentalne, ale przede wszystkim jedno z jego najnowszych dzieł – *Sól ziemi*. Opowieść o życiu i twórczości Sebastião Salgado – artysty okrzykniętego mianem „fotografa ryneków” – to esencja dokumentalizmu, obraz urzekający połączeniem formalnej prostoty i melancholijnej doniosłości tematu.

Film rozpoczyna się od wprowadzenia, w którym narrator (Wenders) wyjaśnia etymologię słowa „fotograf” – „to dosłownie ktoś rysujący światłem, ktoś, kto raz po raz rysuje świat za pomocą światła i cieni”. Z czarnego tła wyłaniają się następnie mgliste cienie, powoli ustępujące miejsca pierwszej serii obrazów autorstwa Salgado, przedstawiających Serrę Peladę – brazylijską kopalnię złota. Są to bodaj jego najbardziej znane fotografie, którym hołd złożył już Godfrey Reggio w *Powaqatsi* (1988), rozpoczynając swoje dzieło od sekwencji nakręconej w tej samej kopalni i utrzymanej w podobnej co oryginalne zdjęcia stylistyce. Niepokój sączący się z aksamitnych, czarno-białych fotografii uwydatniany jest nastrojową, nostalgiczną muzyką o delikatnym egzotycznym charakterze. Na przestrzeni całego filmu kompozycje Laurenta Petitganda przeplatane są odgłosami natury oraz wypowiedziami (wewnątrz- i pozakadrowymi) re-

alizatorów dokumentu, głównego bohatera, a także osób z nim związanych.

Po raz pierwszy Salgado pojawia się na ekranie już w drugiej minucie filmu, kiedy to przy zastosowaniu podwójnej ekspozycji twarz bohatera komentującego przedstawiane zdjęcia subtelnie stapia się z jego pracami. Choć ten ciekawy motyw powraca dosyć często, nie jest to jedyny sposób prezentowania fotografa. Reżyser zdecydował się na jeszcze inne, prostsze rozwiązania – dokonanie charakterystyki bohatera pośrednio: poprzez jego artystyczny dorobek, wspomnienia osób pozostających z nim w bliskiej relacji, fotograficzne wyprawy i materiały archiwalne dotyczące jego życia prywatnego. Niemniej Wenders nie rezygnuje także z bezpośredniego kontaktu z Salgado, który sam opowiada o wczesnych latach dzieciństwa, o młodości, kontaktach z rodziną, przede wszystkim zaś o swojej pracy i wszelkiego rodzaju tragicznych wydarzeniach, których był świadkiem. Te wyznania należą do najbardziej poruszających.

Główną oś narracji wyznacza pięć zawodowych projektów, którym Salgado poświęcił życie. W swoich pracach skupia się na ludziach dotkniętych niesprawiedliwością i nieszczęściem, próbuje zwrócić uwagę świata na katastrofalne warunki, w jakich żyją rzesze ludności. Osoby odarte z resztek godności portretuje z należytą czcią, przywraca im człowieczeństwo. Wyjątkiem tematycznym jest album *Genesis*, który został poświęcony pięknu dziewiczej natury. Nie zmienia to faktu, że każde zdjęcie



Salgado, bez względu na to, co przedstawia, stanowi odrębną, indywidualną historię. Jak mówi sam autor, „siła portretu polega na tym, że w ułamku sekundy rozumiemy choćby w małym stopniu życie fotografowanej osoby”. Na ekranie ta intymność obecna jest dwójako – odnosi się również do samego Salgado.

Wim Wenders doskonale poradził sobie z niełatwym zadaniem filmowania kogoś, kto za to fotografuje innych. *Sól ziemi* jest intrygującym przykładem sprzężenia zwrotnego, w którym kunsztowne prace fotografa i jego bogata osobowość znalazły odpowiednią oprawę. Dokument jest wręcz nieskazitelny. Pomimo braku pewnej spójności w podziale ruchomych zdjęć na obrazy czarno-białe i kolorowe jest to głębokie, poruszające dzieło, które nie przedstawia swojego bohatera z patosem, czyniąc go męczennikiem współczesnego świata, lecz subtelnie podkreśla jego wrażliwość. Może nie bez znaczenia dla ostatecznego kształtu filmu jest fakt, że reżysera i bohatera łączy zainteresowanie fotografią i podobny stosunek do rejestrowanej rzeczywistości. Dowód tego stanowi wypowiedź Wendersa, w której przyznaje on, że zwrócił uwagę na Salgado, bo „[...] naprawdę zależy mu na ludziach. Dla mnie to wiele znaczy. Przecież ludzie są solą ziemi”.

Reż.: Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado; scen.: David Rosier; zdj.: Juliano Ribeiro Salgado, Hugo Barbier; muz.: Laurent Petitgand; występują: Sebastião Salgado, Wim Wenders, Lélia Salgado, Juliano Ribeiro Salgado. Prod.: Brazylia, Francja, Włochy. Polska premiera: 23 października 2015



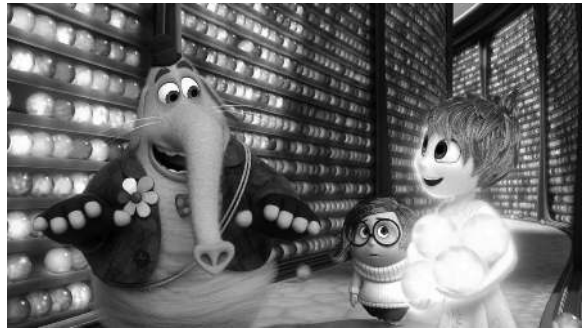
W głowie się nie mieści

Jakub Neumann

Jeszcze kilka lat temu wydawało się, że wszystkie animacje, pod którymi podpisuje się studio Pixar, są skazane na sukces. Powodzenie w poprzedniej dekadzie kilku kolejnych filmów z rzędu, ukoronowane w 2010 roku niemal bezkrytyczną recepcją trzeciej odsłony *Toy Story*, sprawiło jednak, że ich następne produkcje, zwłaszcza *Auta 2*, nie sprostały coraz większym oczekiwaniom widzów. Rozczarowanie stawało się tym większe, że wytwórnia, słynąca niegdyś z imponujących nowych historii, coraz bardziej bazowała na kontynuacjach wcześniejszych hitów. Tym bardziej znaczące jest uznanie dla *W głowie się nie mieści*, nietuzinkowej historii o ludzkich emocjach, bo pozwoliło Pixarowi na nowo zdobyć przychyłność zarówno krytyków, jak i całej rzeszy odbiorców. Był to jedyny film oparty na oryginalnym scenariuszu, który znalazł się w czołowej dziesiątce najchętniej oglądanych premier kinowych w USA w minionym roku. Pete Docter, reżyser i główny scenarzysta, wpadł na pomysł filmu już kilka lat temu, kiedy obserwował zmiany w zachowaniu dorastającej córki. Próby nazwania dziecięcych postaw w trudnych sytuacjach i określenia ich przyczyn stanowiły dla niego inspirację do stworzenia opowieści o emocjach zawiadujących ludzkim mózgiem. W filmie obserwujemy więc równoległe dwa powiązane ze sobą światy – ten, w którym funkcjonuje nastoletnia dziewczynka o imieniu Riley, oraz wnętrze jej umysłu dowodzone przez Radość, Smutek, Strach, Gniew i Odrzę. Nie da się ukryć, że

ten drugi jest o wiele bardziej interesujący niż perypetie Riley po zmianie miejsca zamieszkania. Emocje pracują w centrum dowodzenia, gdzie przechowywane są wspomnienia, w tym te kluczowe – fundamenty kształtujące wyspy osobowości. Dalsze obszary mózgu zajmują niekończące się i pełne niespodzianek labirynty pamięci długotrwałej.

Po długich rozważaniach twórcy zdecydowali się na uwzględnienie w filmie tylko pięciu kluczowych emocji jako najbardziej przydatnych pod względem fabularnym. Zrezygnowano np. z Zaskoczenia i Dumy. Przeciwnostawne charaktery Radości i Smutku dają największe możliwości konfliktu i to właśnie dlatego to one w drugiej części filmu w wyniku wypadku opuszczają miejsce dowodzenia wraz z fundamentami i trafiają do labiryntu pamięci długotrwałej. Pełna optymizmu Radość, dominująca przez pierwszą dekadę życia Riley, jest protagonistką tej opowieści, chociaż niewątpliwie ma także negatywne cechy – walczy o kontrolę z pozostałymi emocjami oraz ogranicza Smutek. Próby powrotu do bazy są najbardziej satysfakcjonującą częścią filmu – nawiązują do elementów Kina Nowej Przygody, zaskakują oryginalnością kolejnych miejsc i nowych bohaterów, a przy tym pozwalają głównym postaciom lepiej zrozumieć swoje role w następnym etapie życia dojrzewającej Riley. Twórcy filmu nie wyjaśniają, dlaczego piątka w centrum dowodzenia jest złożona tak, że potrafi odczuwać również nieprzypisane im uczucia, ale stworzony przez nich



świat jest na tyle fascynujący i kompleksowy, że trudno nie zachwycać się efektem końcowym kilkuletniej pracy scenarzystów. Godny polecenia jest zwłaszcza epilog, podczas którego poznajemy emocje pracujące w innych głowach, a wszystkie wydarzenia znakomicie uzupełnia wzruszająca i energetyczna ścieżka dźwiękowa Michaela Giacchino.

Artyści z Pixara nie po raz pierwszy udowodnili, że wiedzą, jak zaimponować kreatywnością i w przejmujący sposób pokazać, jak trudno jest czasami zaakceptować zmiany. Tym razem jednak skala ambicji całego projektu była bardziej ryzykowna, bo istniało niebezpieczeństwo, że dzieci nie zrozumieją skomplikowanych zasadach rządzących światem przedstawionym. Z doświadczenia jednak wiem, że przy odpowiednich dopowiedzeniach ze strony dorosłego nawet najmłodszy uczniowie szkół podstawowych potrafią zrozumieć sens niebezpiecznej, ale i ekscytującej podróży Radości i Smutku, a przy tym poznać

trochę lepiej przyczyny niektórych swoich zachowań. Wytwórci pozostaje tylko jeden problem – tym razem naprawdę trudno będzie to przebić...

Reż.: Pete Docter, scen. Pete Docter, Ronnie Del Carmen, Meg LeFauve, Josh Cooley, zdj. Patrick Lin, Kim White, muz.: Michael Giacchino, wyst.: Amy Poehler, Phyllis Smith, Bill Hader. Prod.: USA. Polska premiera: 1 lipca 2015



Fargo, sezon 2

Anna Cembrowska

Zgodnie z obietnicą twórców *Fargo* w drugim sezonie przenosimy się dwadzieścia siedem lat wstecz, by poznać najbardziej krwawe zdarzenie w historii Minnesoty – mowa o tak zwanej „masakrze w Sioux Falls” z 1979 roku. Ukazuje się przed nami historyczne zaplecze wylęgającego się zła. Nie śledzimy jednak zdarzeń wyłącznie z perspektywy młodego Solvedsona – należy pamiętać, że *Fargo* to nade wszystko galeria osobowości znacznie bogatsza, niż przewiduje sama akcja. Można w dużym uproszczeniu stwierdzić, że o ile pierwszy sezon nastawiony był na budowanie klimatu – mroźnej, dusznej scenerii miej-



scowości Bemidji i niespiesznie prowadzoną narrację, która wywoływała efekt kameralnej atmosfery, potęgującej ponadto poczucie grozy, niepokoju i niesamowitości zła, tak drugi nastawiony jest na wartką akcję. Króluje w nim groteska, a na płaszczyźnie wizualnej styl retro – kolorowe, fikuśne koszule i bokobrody. W drugim sezonie nie brakuje rzecz jasna także wymiaru metafizycznego czy filozoficznego, charakterystycznego dla wcześniejszego *Fargo*. Dość wspomnieć pojawiający się co jakiś czas niezidentyfikowany obiekt latający, który wyraźnie koresponduje tu ze znamioną dla lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wiarą Amerykanów w UFO. Ma on jednak także głębsze znaczenie warte przemyślenia – zwłaszcza w dwóch kluczowych scenach: to za sprawą świetlnego prześwitu w lesie Rye Gerhardt kieruje się wprost pod koła nadjeżdżającego samochodu, z kolei Solvedson wychodzi cało z niemal śmiertelnej potyczki.

Zdanie wyjęte z prozy Alberta Camusa: „świadomość śmierci czyni życie żartem”, idealnie pasuje do serialu *Fargo*. Potrącenie najmłodszego z przestępczego rodu Gerhardtów powoduje szereg zaskakujących przypadków. Przekonana o śmierci przechodnia kosmetyczka Peggy Blumquist odjeżdża z miejsca wypadku z ciałem tkwiącym w przedniej szybie samochodu, by później jak co wieczór przygotować kolację dla swojego męża, miejscowego rzeźnika, Eda Blumquista. Rytuał wspólnego posiłku przerywa nagły hałas dochodzący



z garażu – okazuje się, że delikwent wciąż utrzymuje się przy życiu, mało tego, próbuje zabić Eda, w wyniku czego ten w obronie własnej nieumyślnie morduje Gerhardta. Peggy (popisowa rola Kirsten Dunst, która świetnie odnalazła się w specyficznym klimacie *Fargo*) marzy o programie szkoleniowym Lifespring, dzięki któremu mogłaby rozpocząć wymarzony „proces samorealizacji”, jak powiada Constance Heck, notabene podkochująca się w młodszej koleżance z pracy.

Łatwo da się zauważyć, że społeczność ukazana w *Fargo* w gruncie rzeczy funkcjonuje w systemie patriarchalnym. Dlatego Peggy jest postacią tragiczną na kilku poziomach. Dochodzi do swoistej kolizji pomiędzy różnymi rolami, które winna odgrywać, których nie cierpi i w końcu tymi, do których uparcie dąży, ale jej plany koniec końców nie mogą się ziścić. Powraca tu stały już motyw *Fargo*: chęć zmiany siebie, próba odnalezienia się w nowej tożsamości i przezwyciężenia inercji bycia, a przy tym niemożność porozumienia z innymi.

Scenariusz został dopracowany niezwykle precyzyjnie: na uznanie zasługują zwłaszcza postaci i dialogi (szczególnie w pamięci zapadają opanowany, cyniczny Mike Milligan, nadużywający alkoholu prawnik Karl Weathers, enigmatyczny i intrygujący Indianin Hanzee oraz Dodd Gerhardt, którego wypowiedzi tyle bawią, ile mrożą krew w żyłach. Ciekawym rozwiązaniem okazał się sposób poprowadzenia kamery, montaż (podzielenie kadrów, by móc równolegle percypować różne sceny).

Na osobne uznanie zasługuje również ścieżka dźwiękowa – jest dobrana perfekcyjnie. Stanowi idealny komponent wzbogacający dramaturgię, czyni przy tym lekturę *Fargo* jeszcze intensywniejszą i przyjemniejszą.

Kto dał się wciągnąć pierwszej odsłonie serialu, ten po seansie drugiego sezonu rozkocha się w Coenowskim świecie bez reszty. Należy bowiem śmiało zaliczyć tę produkcję do ścisłej czołówki seriali ostatnich lat. Mnie pozostaje natomiast wyczekiwać wyznaczonej na rok 2017 premiery następnej serii – z nadzieją, że i tym razem twórcy uraczą widzów cudownie klimatycznym, konsekwentnie skonstruowanym obrazem.

Reż.: Noah Hawley, Keith Gordon, Matt Shakman i in.; scen.: Noah Hawley, Steve Blackman i in.; zdj.: Dana Gonzales, Craig Wroblewski, Matthew J. Lloyd; muz.: Jeff Russo; występują: Kirsten Dunst, Jesse Plemons, Patrick Wilson, Jean Smart, Jeffrey Donovan, Bokeem Woodbine, Zahn McClarnon, Nick Offerman i in. Prod.: USA. Polska premiera: grudzień 2015



Inne Hollywood

Paweł Sitkiewicz

Kolaboracja Bena Urwanda przywraca wiarę w to, że akademicka książka na temat kina może być adresowana do szerokiego kręgu czytelników interesujących się historią lub popkulturą, a nie garstki specjalistów z tytułem naukowym. Swoją drogą, akademicy filmoznawcy nie mogą zarzucić Urwandowi braku rzetelności: podejmuje on nowatorski i niezbadany temat, opiera się na szeroko zakrojonych badaniach archiwalnych, każdy fakt dokumentuje przypisem. Pierwotnie książka była wydana przez wydawnictwo Uniwersytetu Harvarda, które słynie z gęstego sita recenzenckiego.

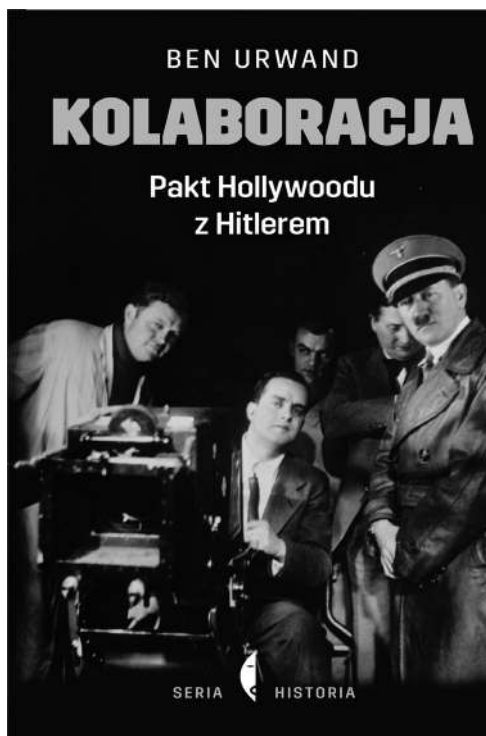
W *Kolaboracji* jest wątek sensacyjny – tytułowa współpraca Hollywood z III Rzeszą. Są pełnokrwisti bohaterowie: opętani żądzą zysku właściciele wytwórni, gotowi pójść na każde ustępstwo za garść dolarów więcej; bezkompromisowi przeciwnicy ideologii nazistowskiej; cyniczni politycy broniący swoich interesów; marzyciele przekonani o sprawczej mocy sztuki. Jest czarny charakter: Adolf Hitler, obłąkany dyktator i zażarty kinoman w jednej osobie, który w swojej prywatnej salce projekcyjnej szukał inspiracji jako prawodawca i wódz narodu. Są nieznane anegdoty z planów filmowych. Kulisy powstawania wielkich przebojów z lat 40. i zapomnianych filmów klasy B. Jest happy-end.

Mimo komercyjnych zalet książka Urwanda nie ogranicza się do taniej sensacji lub zabawnych dykteryjek. Opisuje uniwersalny mechanizm działania Hollywood, który produkuje

nie sny, ale towary. A towary trzeba sprzedąć, co nie wyklucza handlu z klientami takimi jak Joseph Goebbels. Albo braku skrupułów. Redaktor branżowego pisma „Variety” planował, że po zakończeniu wojny będzie można wrócić do przerwanych interesów z nazistami. Zakładał, że Hitler tę wojnę wygra.

Uleganie szantażom, gorliwość w spełnianiu zachcianek niemieckiego ambasadora, a zwłaszcza torpedowanie filmów antynazistowskich, przy całej świadomości, co dzieje się w Europie i w jakim kierunku zmierza polityka Hitlera, wydaje się w równym stopniu upokarzające, co perwersyjne. Amerykanie nie musieli cenzurować swoich filmów, ale chcieli, i to z najbardziej banalnych pobudek finansowych.

Kolaboracja wywołała w Ameryce sporo kontrowersji. Oskarżano Urwanda o manipulowanie faktami oraz postawienie zbyt mocnej tezy. To dziwne, zważywszy na fakt, że w ostatnich latach istnieje wręcz moda na burzenie mitów kalifornijskiej „fabryki snów”. M.B.B. Biskupski pisał o wątkach antypolskich (*Hollywood's War with Poland, 1939-1945*), Steven Alan Carr – o antysemityzmie (*Hollywood and Anti-Semitism: A Cultural History up to WWII*), a niezliczona ilość autorów – o skandalach obyczajowych i rasizmie. Dopiero odsłonięcie kulisy współpracy z propagandą III Rzeszy naruszyło tabu. Niechęć do Polaków, rasizm czy seksualne perwersje mieszczą się – jak widać – w ramach poprawności politycznej. Sprzyjanie nazistom – już nie. Hollywoodzcy



Ben Urwand, *Kolaboracja. Pakt Hollywoodu z Hitlerem*, przeł. Rafał Lisowski, Wołowiec 2015.

Marcin Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych o społeczne istnienie filmu*, Poznań 2015; Małgorzata Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896-1944)*, Poznań 2015.

włodarze zawsze woleli uchodzić za obrońców demokracji, którzy spędzają sen z powiek dyktatorom. Teraz wiadomo, że to wyidealizowany obraz, za którym kryją się cyniczne rozgrywki wielkich graczy showbiznesu. Książka Urwanda na szczęście nie pozostawia złudzeń: to nie były negocjacje równych stron, ale uleganie naciskom. Dla wyważenia proporcji, poznajemy również drugą stronę medalu – zaangażowanie koalicji antynazistowskiej, które nasiliło się dopiero po przystąpieniu USA do wojny.

Współczesne próby wejścia amerykańskiego kina na rynek chiński dowodzą, że mechanizmy opisane przez Bena Urwanda nie zostały pogrzebane. Nie zjada się kury znoszącej złote jajka.

W 2015 roku *Kolaboracja* miała mocnych przeciwników na rodzimym rynku książki filmowej. Nagrodę za najlepszą monografię polskiego autora można podzielić pomiędzy Marcina Adamczaka (za *Obok ekranu*)

oraz Małgorzatę Hendrykowską (za pierwszy tom *Historii polskiego filmu dokumentalnego*). Wszystkie wymienione książki, przy wszystkich różnicach, wiele łączy, zwłaszcza bogata baza źródłowa, próba skolonizowania dziewiczego lub słabo rozpoznanego terenu w badaniach filmoznawczych oraz przyjazny styl, który nie odstręcza czytelnika naukowym żargonem.



Spectre

Sławomir Stasiak

Tym razem James Bond nie ustaje w staraniach, aby odkryć całą prawdę o planach złowrogiej Spectre. Jednak widzom przypadł w udziale także koszmar prowadzenia innego typu dochodzenia: dlaczego film skończył się zaledwie po dwudziestu minutach? W wypadku pierwszej zagadki kluczem do jej rozwikłania jest tajemnicza obrączka z wygrawerowanym znakiem pewnej tajnej organizacji przestępczej, która obrała sobie za cel bezprecedensową infiltrację służb specjalnych całego świata. W drugim wypadku sztuczność i niedopasowanie w grze głównych aktorów każe podejrzewać, że Daniel Craig jako James Bond i Léa Seydoux w roli Madeleine Swann w sposobie swojej gry ukrywają coś przed widzami, a reżyser nic sobie z tego nie robi i ewidentnie naśmiewa się z wygórowanych oczekiwań odbiorców.

Film kończy się wielką maskaradą, od której zresztą się zaczyna. Wszystko wymyka się reżyserowi z rąk, a dystans i poczucie humoru nagle stają się ironią samego obrazu. Aktorzy wpadają na siebie bez przyczyny i nawet wyrzucają sobie, że nie robią tego, do czego zostali powołani, bo wszystko jest podszyte fałszem i takie jak przed finałowym starciem antagonistów. Czyżby Samowi Mendesowi zaczynały się już mylić gatunki filmowe? Nikt z widzów nawet się nie domyśla, że aktorzy nie przepadają za sobą w realnym życiu. Niemniej oni nie potrafią tego ukryć na ekranie, co chyba jednak ostatecznie spodobało się reżyserowi, skoro dał na to przyzwolenie. Pewnie dlatego

prędko odczuwamy zażenowanie: chodzimy na filmy z Bondem, by śledzić i przeżywać kolejne przygody agenta Jego Królewskiej Mości, a nie zastanawiać nad dopasowaniem aktora do roli, do postaci, którą kreuje, i do wszystkich wyuczonych kwestii źle napisanego scenariusza.

Wielu żałuje, że film nie dorównuje czarem i napięciem swemu poprzednikowi. Zresztą *Skyfall* bije na głowę *Spectre* na wielu płaszczyznach. Tempo najnowszego filmu o Bondzie jest niedopasowane do przygód i przeżyć, a nawet charakteru głównych bohaterów. Rytm następujących po sobie wypadków nie przystaje do kulejącej narracji. Mruganie do widza przy okazji scen związanych z niejasną przeszłością Bonda wypada śmiesznie i nikogo nie przekonuje. Filmy szpiegowskie przyzwyczaiły nas już do konwencji zagadkowych losów postaci zawsze działającej poza kurtyną jawnego życia, gdzie tożsamość nie zawsze jest zgodna z treścią oficjalnych dokumentów. Twórcy i tutaj zaliczyli pudło. Pozostaje więc kolejne pytanie bez odpowiedzi: po co te wszystkie starania w uchylaniu tajemnic, skoro nieprzystawalność stała się największą zagadką filmu?

Pierwsze minuty zapowiadają niepowtarzalne widowisko, które zapiera dech w piersiach i rozpoczyna się wielkim pochodem przebiegających. Wśród tego tłumu Bond zaczyna nową krucjatę. Pogoń za celem wymaga ukrycia się wśród tłumu maszerujących kościoł-trupów. Założenie przez Bonda maski „sugar

skull” ma oczywiście wymiar symboliczny. Ginie ten, kto wie, co ukrywa się za pozornie szarą fasadą budynków, a prawdę posiadzie ten, kto nosi maskę. Wszystko się zgadza: na ulicach trwa korowód tych, którzy wiedzą bądź się domyślają, a za kurtyną ukrywa się knujące zło. Widz nabiera przekonania, że oto ma przed sobą świat maskarady, przez który przebija się promień światła. Upewnia się, że odkrycie prawdy jest możliwe, lecz dopiero po obaleniu fasady. Tak się też dzieje: mur budynku, z którego dochodzą podsłuchiwane rozmowy przestępców planujących wysadzenie w powietrze stadionu piłkarskiego zawała się jakby samoistnie. Tak, jakby pewna złowroga siła czuwała nad tym, że ujawnione zakulisowe działania muszą zabić każdego, kto już wie zbyt wiele. Dreszcz emocji rośnie i widzowie się cieszą na kolejne odsłony przygód w pogoni za prawdą.

Jednak tutaj film mógłby się skończyć. Wirujący nad placem wypełnionym ludźmi helikopter jest jakby obrazem opisującym martwy punkt, w którym narracja schwytala swoich autorów. Uwieczona wyobraźnia twórców nic innego już nie podsuwa. Wszystkie pozostałe informacje dotyczące czasu i miejsca akcji oraz postaci aktualnie znajdujących się na planie filmu stają się jednak z czasem samodzielną wypowiedzią o tym, że piękna Seydoux i nieustraszony Craig nie znoszą się jak mało kto, a ten cały Blofeld gra w tym filmie, bo w sumie przyszedł się tylko w nim pokazać i godzi się na całą resztę – schwytanie przez Bonda. Ogólnie film można by zaliczyć do nie najgorszych w sezonie, gdyby nie to, że to film z serii 007.

Reż.: Sam Mendes; scen.: John Logan, Neal Purvis, Robert Wade, Jez Butterworth; zdy.: Hoyte Van Hoytema; muz.: Thomas Newman; występują: Daniel Craig, Christoph Waltz, Léa Seydoux, Monica Bellucci, Andrew Scott, Dave Batista, Ralph Fiennes, Naomie Harris, Ben Whishaw. Prod.: USA, Wielka Brytania. Polska premiera: 6 listopada 2015



11 minut

Marta Grabowska

Jerzy Skolimowski powrócił do reżyserowania po siedemnastu latach przerwy i stworzył dwa ważne filmy. *Cztery noce z Anną* (2008) i wyśmienity *Essential killing* (2010) to kino kameralne, oszczędne w środkach, surowe, a jednocześnie pełne niuansów. I właśnie dlatego toporne *11 minut* tak bardzo rozczarowuje.

Zamysłem Skolimowskiego było stworzenie nowatorskiej fabuły, stosowanej z powodzeniem między innymi przez Wesa Andersona czy Alejandro Gonzáleza Iñárritu. Tylko czy to fabuła naprawdę nowatorska? W zasadzie z narracją sieciową mamy do czynienia w kinie od ponad dwóch dekad. Skolimowski wykorzystał ją w *11 minutach*, ale kłopot w tym, że nie do końca wiadomo, co właściwie próbował opowiedzieć. Żeby widz zrozumiał komunikat przy zaburzeniu ciągłości miejsca i czasu, twórca musi być świadom, dokąd zmierza i tkąć swoją historię ze szczególną uwagą. Wbrew pozorom narracja sieciowa wymaga od reżysera większej dyscypliny niż w wypadku opowiadania w stylu zerowym.

I w tym tkwi problem. W jakim celu Skolimowski skorzystał ze współczesnego modelu narracji sieciowej? Czy to próba nakreślenia kondycji mieszkańców współczesnej metropolii (w tym wypadku Warszawy)? Opowieść o miłości w stylu *Amores perros* Iñárritu? Osobiste dramaty ludzi zakłębionych w czasie i testowanych miarą przypadku, jak w *21 gramach*? Nic z tych rzeczy. Schemat *11 minut* jest ograny. O godzinie 17.11 w sercu Warszawy pod ekskluzywnym hotelem dojdzie do wypadku.

Cały zarys fabuły łudząco przypomina właśnie *Amores perros*, gdzie wypadek samochodowy na jednym ze skrzyżowań w centrum Meksyku stał się punktem wyjścia do zbudowania narracyjnej sieci losów kilku bohaterów. Od początku czekamy na punkt kulminacyjny, bo podobne filmy widzieliśmy już wiele razy.

Skolimowski rozpoczyna *11 minut* sekwencją obrazów nagranych telefonem komórkowym. Krótkie filmiki przedstawiają małżeństwo w łóżku. Kroczem do nowoczesności. À propos: do modnie urządzonego, nowoczesnego apartamentu wpada pan domu, niejaki Helman (Wojciech Meczaldowski). Zastawszy małżonkę (Paulina Chapko) w łóżku, zrzuca ubranie i robi przegląd waginalny, jakby chciał sprawdzić, czy przypadkiem w pochwie jego lubej Anny nie gościły wcześniej obce penisy – karykaturalny mizoginizm. Następnie częstuje żonę alkoholem z lekami nasennymi, żeby nie dopuścić do jej spotkania z amerykańskim reżyserem filmowym. Ten zresztą (Richard Dormer) też myśli kroczem i za wszelką cenę próbuje zaciągnąć Annę do łóżka. Relacja zostaje opisana jasno: aby dostać rolę, ona – jako ambitna aktorka – ma zrobić z siebie dziwkę. Tymczasem mąż biega po hotelowym korytarzu z obłędem w oczach i przeżywa istic hamletowski dramat: wejść do pokoju czy nie wejść?

Wokół głównego wątku krąży kilka pobocznych historii: o nauczycielu (Andrzej Chyra) z kryminalną przeszłością, który sprzedaje hot-dogi przy Pałacu Kultury i Nauki, jego synu –



dilerze narkotyków (Dawid Ogrodnik), młodej kobiecie (Ifi Ude) po próbie samobójczej, która spotyka się ze swoim byłym (Mateusz Kościukiewicz), parze alpinistów oglądającej porno w pokoju hotelowym (Agata Buzek, Piotr Głowacki), młodym włamywaczem (Łukasz Sikora) czy pracownikach pogotowia ratunkowego. Niestety rys psychologiczny dalszoplanowych postaci jest zbyt płytki, aby odegrały one istotną rolę w przebiegu opowieści. Każdy dokądś zmierza ze swoim bagażem emocjonalnym, ale żeby opisany przez Edgara Morina mechanizm projekcji-identyfikacji zadziałał, widz musi zdobyć więcej informacji o bohaterach.

W *11 minutach* irytuje również idealizowanie miejskiego świata i toporna metaforyka. Siłą *Amores perros* było skonstruowanie bogatych dzielnic Meksyku ze slumsami. U Skolimowskiego wszystko jest piękne i skąpane w słońcu, a nad soczystą zielenią wznoszą się nowoczesne wieżowce. Całą historię wieńczy metaforyczny punkt przecięcia losów wszystkich bohaterów. O ile zaginiony piksel w biurze monitoringu miejskiego jest w miarę strawny, o tyle kleks popełniony na płótnie enigmatycznego malarza (Jan Nowicki) woła o pomstę do nieba. Na tym prostym przykładzie widać, że Skoli-

mowski kompletnie nie odnajduje się w formie narracji postmodernistycznej. Powtarza koncepty, które kino już dawno przetrawiło, a do tego nie potrafi scalić fabuły w opowiadaniu sieciowym. Paradoks *11 minut* polega na tym, że widz ogólnie wie, co autor miał na myśli, ale w trakcie seansu otrzymuje porcję fabularnej mamałygi, której nie da się logicznie umotywować.

Reż. i scen.: Jerzy Skolimowski; zdjęcia: Mikołaj Łebkowski; muzyka: Paweł Mykietyn; występują: Wojciech Meczaldowski, Paulina Chapko, Richard Dormer, Andrzej Chyra, Agata Buzek, Piotr Głowacki, Jan Nowicki, Mateusz Kościukiewicz, Dawid Ogrodnik i in. Prod.: Irlandia, Polska. Polska premiera: 23 października 2015



Chappie

Artur Żmijewski

Cieężko jest pisać o jednym z ulubionych reżyserów w sekcji „Rozczarowania”, lecz po swoim najnowszym filmie Neill Blomkamp zasłużył sobie na miejsce w tej kategorii. Po świetnym *Dystrykcie 9* południowoafrykański reżyser zyskał miano jednego z najbardziej obiecujących twórców kina popularnego. Obiecującego, dlatego że obiecywał coraz lepsze filmy, ale na obietnicach się kończyło. Niestety, po rewelacyjnym debiucie pełnometrażowym pojawiły się zaledwie średnie *Elizjum* i właśnie *Chappie*.

Blomkamp znowu umieścił akcję w futurystyczno-teraźniejszej RPA, co może jeszcze jest świeżym pomysłem, lecz nie wiadomo, jak długo nim pozostanie. Film opowiada o naukowcu, Deonie (Dev Patel), poświęconemu pracy nad wynalezieniem sztucznej inteligencji, o tym, jak wreszcie udaje mu się tę inteligencję stworzyć i o tym, co dzieje się, gdy Deon i jego niesprawny jeszcze robopolijant zostają porwani przez trójkę gangsterów (całkiem sprytnie wykorzystanie grupy Die Antwoord w celu pokazania współczesnego folkloru RPA). Ninja, Yolandi i Amerika chcą wykorzystać robota do rabunku pieniędzy z konwoju. Uczą go, jak po „gangstersku” chodzić, mówić slangiem (głosu Chappiemu użyczył Sharlto Copley) i strzelać, nie patrząc na celownik. W tym czasie w firmie produkującej roboty Deon zmagą się z zazdrośnym o jego sukces inżynierem Vincentem (irytujący do granic możliwości Hugh Jackman).

Reżyser stworzył swoimi filmami swoistą trylogię o granicach człowieczeństwa. W *Dys-*

trykcie 9 mieliśmy dyskusję na temat ksenofobii, w *Elizjum* na temat różnic społecznych, a tutaj – tego, czy robot może stać się bardziej ludzki niż człowiek. Tyle, że przy takich produkcjach jak *Ex Machina* czy brytyjski serial stacji Channel 4 pod tytułem *Humans*, obraz Blomkampa wypada po prostu średnio. Zamiast inteligentnego spojrzenia na trudny temat dostajemy lekkostrawną papkę okraszoną dużą ilością strzelanin, pościgów i wybuchów, których nie powstydziliby się sam Michael Bay. Z dialogami jest zresztą podobnie, jak w filmach wspomnianego przed chwilą reżysera. Są sztaampowe i wypowiedane przez postaci w drewniany sposób. Nie wiem, czy to wina obsadzenia muzyków, którzy z aktorstwem mają do czynienia tylko w teledyskach, czy po prostu kiepskiego scenariusza.

Ale skoro już jesteśmy przy scenariuszu: historia wygląda, jakby została żywcem wyjęta z filmu *Krótkie spięcie* z 1986. Tylko że tam założenie było inne, tamten obraz miał być filmem rodzinnym, tutaj natomiast dostajemy opowieść o świecie, w którym ołów jest jedyną metodą rozwiązywania konfliktów.

Jednego twórcy nie można jednak odmówić. Wykreowana przez niego brudna, brutalna rzeczywistość jest przekonująca, co jest zasługą głównie autora zdjęć Trenta Opalocha, który współpracował z Blomkampem także przy okazji jego dwóch poprzednich filmów. Widać, że panowie się doskonale rozumieją, obaj dokładnie wiedzą, co i jak chcą przekazać. Poprzeplatane ze sobą utwory grupy Die

Antwoord i muzyka Hansa Zimmera, pomimo pozornej absurdalności tego połączenia, współgrają ze sobą, tworząc epicko-kampową otoczkę. Niestety warstwa techniczna nie obroni błędów, które są aż nadto wyraźne. Wspomniana już wcześniej gra naturščzyków, nieprzekonywający, a po pewnym czasie, niemożliwie wręcz drażniący antagonistą oraz niemrawy i niezbyt wiarygodny protagonista sprawiają, że film – pomimo dobrej reżyserii, zdjęć i oryginalnego (jeszcze) świata – wypada mizernie.

Wbrew dosyć dosadnym określeniom, nie jest to kompletny gniot. *Chappie* jest po prostu – jak głosi nawa kategorii – rozccharowujący. Blomkamp w bardzo krótkim czasie stworzył swój własny styl, który wyraźnie widać w każdym z jego wcześniejszych obrazów. Dlatego traktuję tę opowieść o zagubionym dziecku-robotcie jako delikatne potknięcie młodego jeszcze reżysera i czekam na jego podejście do klasyku *science fiction*, *Obcego*. Mając jeszcze w pamięci świetny *Dystkryt 9*, zapomnijmy na chwilę o dwóch „średniakach” i dajmy Blomkampowi jeszcze jedną, ostatnią szansę. Neill, strzeż się!

Reż.: Neill Blomkamp; scen.: Neill Blomkamp, Terri Tatchell; zdj.: Trent Opaloch; muz.: Hans Zimmer; występują: Charlto Copley, Dev Patel, Yo-Landi Visser, Hugh Jackman, Sigourney Weaver. Prod.: Meksyk, USA. Polska premiera: 13 marca 2015



SYNTEZY

Sztywne reguły płynnego podziału. Film polifoniczny w ujęciu Johna Bruns

Kaja Łuczyńska

Popularny wśród licealistów portal klp.pl, zestawiający streszczenia lektur szkolnych, zawiera odpowiedzi na pytania najczęściej zadawane przez nauczycieli. Na podstronie dotyczącej powieści Fiodora Dostojewskiego *Zbrodnia i kara* znaleźć można następującą charakterystykę:

Nowatorstwo pisarstwa Dostojewskiego przejawia się [...] w tym, że *Zbrodnia i kara* jest doskonałym przykładem *powieści polifonicznej*. Polifonia to termin zaczerpnięty z języka greckiego i oznacza wielogłosowość. Jest stosowana w technice kompozytorskiej; polega na łączeniu w jednobrzmiącą linię różnych melodii. Na grunt literatury pojęcie to przeniósł Bachtin. Powieść polifoniczna zakłada przedstawienie życia wewnętrznego postaci, koncentruje uwagę na jej przeżyciach, wyobrażeniach, procesie odczuwania. W obrębie realizmu powieść polifoniczna ujmowała ten świat wewnętrzny w powiązaniu z sytuacjami społecznymi i obyczajowymi. (Kulturalna Polska, 2016)

Niestety zmuszona jestem rozczarować przyszłych maturzystów szukających prostych odpowiedzi, które dałoby się przeczytać na przewrę przed sprawdzianem z języka polskiego. Opisywane przez narratologię zjawisko polifonii jest dużo bardziej skomplikowane i wbrew zapewnieniom twórców portalu klp.pl nie polega na łączeniu się wielu głosów w „jednobrzmiącą linię różnych melodii”. Wręcz przeciwnie: głosy o różnej linii melo-

dycznej zawsze zachowują swoją indywidualność i prowadzone są równolegle. Tę muzykologiczną koncepcję można również zastosować na potrzeby analizy narracji filmowej, przyjmującej niekiedy „polifoniczną” formę.

Problematyczna narracja

Narracja filmowa, a więc czynność opowiadania i proces przedstawiania rozwoju zdarzeń (Ostaszewski, 2005, s. 114), nie ma jasnych, uniwersalnych podziałów, z którymi zgodziliby się wszyscy badacze. Zdecydowanie najłatwiej jest wyłonić z niej typ narracji klasycznej – przeźroczystej, opartej na podstawowej zasadzie trójaktowości, powszechnej w kinie hollywoodzkim. Problem pojawia się, kiedy chcemy wprowadzić dalszą klasyfikację. W książce *Narration in the Fiction Film* David Bordwell, jeden z najważniejszych teoretyków kina, wydziela kolejne typy narracji filmowej, kierując się chronologią i ideologią. Obok wspomnianej już narracji klasycznej, opisuje również trzy inne: narrację kina artystycznego (Bordwell, 1985, s. 205) opierającą się na subiektywizmie i autorskim stylu, narrację historyczno-materialistyczną (Bordwell, 1985, s. 234) stosowaną przez reżyserów radzieckich i podporządkowaną ideologicznym celom, oraz narrację parametryczną (Bordwell, 1985, s. 274). Naczelnym wyznacznikiem tej ostatniej jest styl jako formująca film instancja, która staje się równie ważna jak sama opowieść, co autor pokazuje na przykładzie *Kieszonkow-*

ca (1959, reż. Robert Bresson). Typ ten jest jednak najbardziej problematyczny, nie posiada jasno wytyczonych granic i zdaje się raczej opisem przejawiającej się w kinie tendencji. Dla Bordwella duży problem stanowi też klasyfikacja dzieł twórców, których filmy są nie tylko przykładem kina autorskiego, ale również pewną formą awangardy. Już we wstępie do rozdziału poświęconego jednemu z reżyserów – Jean-Lucowi Godardowi – teoretyk sygnalizuje trudności, jakie sprawia zderzenie ze sobą teoretycznych podziałów narracji filmowej z rzeczywistością, która wykazuje dużą odporność na wszelkiego rodzaju klasyfikacje (Bordwell, 1985, s. 311).

Problem z typologią narracji filmowej pogłębił się za sprawą przemian, jakie można w ostatnich dziesięcioleciach zaobserwować na gruncie współczesnego kina. Często zdarza się, że filmy stają się istnymi narracyjnymi eksperymentami, jak miało to miejsce choćby w przypadku tak zwanych *puzzle films*, wśród których warto wymienić między innymi *Podejrzanych* (1995, reż. Bryan Singer), *Biegnij Lola, biegnij* (1998, reż. Tom Tykwer) oraz *Memento* (2000, reż. Christopher Nolan). „Dzieła tego typu charakteryzują się fragmentarycznym opowiadaniem, achronologią przebiegu zdarzeń, piętrzeniem kolejnych poziomów świata przedstawionego, niejasnymi relacjami w czasoprzestrzeni oraz skrajnie subiektywną perspektywą bohaterów” – jak pisze o nich w swoim artykule Barbara Szczekała (2014, s. 14). Zdaniem wielu jest to jednak fenomen należący już do przeszłości. Uważa tak między innymi Rafał Syska, który w książce *Filmowy neomodernizm* nadmienia, że współczesne kino coraz częściej odchodzi od narracji typowej dla *puzzle films* na rzecz „narracji autystycznej” kina neomodernistycznego – minimalistycznej, milczącej i spowolnionej (Syska, 2014, s. 7). Jednak, moim zdaniem, nie sposób zaprzeczyć, że współcześni twórcy nadal chętnie sięgają po rozwiązania narracyjne rozbijające nasz usystematyzowany

ogłód świata w celu ukazania jego chaotycznej natury, czego doskonałymi przykładami są niedawna *Incepcja* (2010, reż. Christopher Nolan), której wielowarstwowa narracja znakomicie oddaje skomplikowany świat snów i wyobraźni, oraz nieco starsze *Fragmenty Tracey* (2007, reż. Bruce McDonald), opowiadające historię nastoletniej zbuntowanej bohaterki za pomocą licznych *split-screenów* mających uwypuklić jej rozbitcie i zagubienie. Przyczyny pojawienia się tego rodzaju nowych odmian narracji filmowej można wyliczać w nieskończoność. Z jednej strony zjawiska te mogą mieć korzenie w zmieniającej się naturze rzeczywistości – współczesny styl życia jest znacznie szybszy i zróżnicowany, dociera do nas więcej różnorodnych bodźców, obrazów i informacji. Z drugiej zaś, można wywodzić tego rodzaju zjawiska z konkretnych przemian kulturowych, tak jak robi to na przykład Jason Mittell w tekście *Narrative Complexity in Contemporary American Television* (Camboni, 2012, s. 13). Autor łączy zachodzące we współczesnym kinie przemiany narracyjne ze zwiększającą się na przestrzeni lat popularnością seriali telewizyjnych, które doskonale przygotowały widzów do śledzenia zawiłych i wielotorowych losów kilku różnych bohaterów.

Narracja polifoniczna

Jedną z form komplikacji narracji filmowej jest sposób opowiadania filmu polifonicznego, który został opisany przez Johna Bruna w tekście *The Polyphonic Film*. Polifonia, do której badacz odwołuje się w tytule artykułu, w klasycznym, muzykologicznym znaczeniu definiowana jest jako

technika polegająca na równoczesnym prowadzeniu dwu lub więcej linii melodycznych. [...] Na ogół w rozwoju polifonii obserwuje się tendencję do powiększania liczby głosów. [...] Koncepcja pisania na głosy przetrwała do XVIII w.,

kiedy w związku z rozwojem muzyki orkiestrowej zmieniła się struktura dźwiękowa dzieła muzycznego – w miejsce pojedynczych głosów powstały partie operujące kompleksami brzmień. (Chomiński, 1995, s. 701)

Na grunt literaturoznawstwa termin ten przeniósł Michaił Bachtin, używając go do opisu stylu najśłynniejszego rosyjskiego powieściopisarza w książce *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Jego zdaniem autor *Braci Karamazow* nie tylko pozostawiał swoim bohaterom niespotykaną dotąd swobodę interakcji, nie narzucał im gotowych i odgórnych idei, ale też posiadał niezwykły dar „wśluchiwania się w dialog swojej epoki albo ściślej – odbierał swoją epokę jako wielki dialog, rozróżniając nie tylko poszczególne głosy, ale przede wszystkim (...) dialogowe kontakty między głosami, ich dialogowe wzajemne oddziaływanie” (Bachtin, 1970, s. 136).

W kontekście kina tej muzycznej analogii używali już radzieccy filmowcy. Warto w tym miejscu wspomnieć słynny manifest dźwiękowy napisany wspólnie przez Siergieja Eisensteina, Wsiewołoda Pudowkina i Grigorija Aleksandrowa. Twórcy ci byli zwolennikami wprowadzenia dźwięku do kina i, w przeciwieństwie do swoich hollywoodzkich kolegów po fachu, nie bali się konsekwencji takiej przemiany. Dźwięk traktowali przede wszystkim jako kolejny element montażowy o niezwykłej sile oddziaływania. Zapowiadali, że „nieuchronnie wprowadzi [on] nowe potężne środki do wyrażenia i rozwiązania najbardziej skomplikowanych zadań, które trapią nad swą nierozwiązywalnością niedoskonałymi metodami kina, posługującymi się jedynie obrazami wizualnymi” (Gwóźdź, 2002, s. 60). Równocześnie jednak ostrzegali, że dźwięku w filmie należy używać na zasadzie kontrapunktu, unikając „doklejania” go do poszczególnych ujęć, ponieważ zaszkodzi to montażowi – podstawowemu i najmocniejszemu środkowi oddziaływania kina na człowieka (Gwóźdź, 2002,

s. 58). Niestety idee te ograniczyły się jedynie do eksperymentów, a sami twórcy pod wpływem dominującej w Związku Radzieckim ideologii musieli zwrócić się do bardziej standardowych (i mniej formalistycznych) środków filmowego wyrazu (Bruns, 2008, s. 192). Co ciekawe, pod pewnym względem Hollywood prezentowało podobną ambiwalencję. Choć z reguły muzyka stanowiła tam jedynie dopełnienie klasycznej narracji (działając na zasadzie muzycznego zjawiska zwanego „homofonią”), to zdarzały się również tytuły mające bardziej eksperymentalny charakter, których autorzy traktowali muzykę jako rodzaj inspiracji w kwestii budowy dzieła filmowego (zblizając je tym samym ku „polifonii”) i wzorując się na jej technikach w kwestiach narracyjnych. Bruns wielokrotnie podkreśla jednak, że zjawisko polifonii w filmie nie polega jedynie na pokazywaniu różnych zdarzeń dziejących się w tym samym czasie.

Polifonia to coś więcej niż tylko wielogłos, coś więcej niż tylko mówienie kilkoma różnymi głosami naraz. Podobnie jak powieść, film polifoniczny pragnie wizualizować i portretować indywidualną świadomość bez zbędnego liryzmu, bez mieszania jej z punktem widzenia autora i unikając typowych czynników fabularnych. [...] Polifonia daje nam możliwość stworzenia zupełnie nowej struktury człowieka: z krwi i kości i ze świadomością, która nie jest wciśnięta w ramy świata przedstawionego. (Bruns, 2008, s. 190)

Filmy polifoniczne pokazują działanie wielu zupełnie różnych bodźców w jednym momencie oraz zachowują otwartą strukturę, by w ten sposób oddać sposób naszego percypowania rzeczywistości (Bruns, 2008, s. 200). Widz stawiany jest w skomplikowanej sytuacji odbiorczej, nie jest prowadzony za rękę, musi sam deszyfrować i oceniać zachowania bohaterów. Filmy polifoniczne prezentują oddzielone, poszarpane elementy rzeczywistości,

między którymi nie ma poczucia jedności czy nawet łączności. Dużym utrudnieniem jest również niemożność rozróżnienia głównych bohaterów od tych pojawiających się na drugim planie. Filmy tego rodzaju posiadają wielu protagonistów, żadna z osób dramatu nie ma charakteru ornamentacyjnego – każda pełni fundamentalną dla znaczenia filmu rolę (Bruns, 2008, s. 201).

Film polifoniczny – przykład(y)

Po zapoznaniu się z wytycznymi filmu polifonicznego sformułowanymi przez Bruns, nie sposób nie zadać pytania o konkretne przykłady. Autor jest jednak w tej materii niezwykle lakoniczny. Choć opisując genezę filmu polifonicznego, wskazuje konkretne tytuły, takie jak *Obywatel Kane* (1941, reż. Orson Welles) czy *Reguły gry* (1939, reż. Jean Renoir), to ze współczesnych podaje tylko jeden, równocześnie odrzucając wiele innych, które instynktownie można by uznać za polifoniczne. Odmawia przynależności między innymi wielowątkowym opowieściom w rodzaju *Babel* (2006, reż. Alejandro González Iñárritu) czy *Miasta gniewu* (2004, reż. Paul Haggis), wskazując jako przyczynę obietnicy sensu, jaką te tytuły składają widzowi. Zdaniem Bruns łączą one wątki niejako „na siłę” i próbują stworzyć z nich spójną całość. Swoją argumentację obrazuje dystrybutorskim opisem *Miasta gniewu*, który stanowi doskonałą ilustrację tej celnej tezy:

Gospodyni domowa z Brentwood i jej mąż prokurator. Irański właściciel sklepu. Dwóch policjantów, którzy są też kochankami. Afroamerykański dyrektor stacji telewizyjnej i jego żona. Meksykański ślusarz. Dwóch złodziei samochodów. Policjant – nowicjusz. Koreańska para w średnim wieku... Oni wszyscy mieszkają w Los Angeles. I podczas następnych 36 godzin wszyscy ze sobą się zderzą. (Bruns, 2008, s. 208)

Bazując na podobnych przesłankach, odmawia miana filmu polifonicznego również uznanym produkcjom o wielowątkowej narracji, a więc dziełom wyreżyserowanym przez Roberta Altmana, takim jak *Nashville* (1975) czy *Gosford Park* (2001). Zdaniem Bruns one również zawierają rodzaj „spotkania” (*coming together*) poszczególnych wątków, co jest sprzeczne z regułami filmu polifonicznego (Bruns, 2008, s. 205). Tego rodzaju stwierdzenie jest o tyle zaskakujące, że to właśnie Altman uważany jest za jednego z czołowych twórców, korzystających z narracji wielowątkowej. Rafał Syska w monumentalnej monografii reżysera wprost podkreśla jego inspirację bachtinowską teorią polifonii, a uważaną przez Bruns za wzór narracji polifonicznej *Magnolii* (1999, reż. Paul Thomas Anderson) wymienia jako jeden z tytułów powstałych w oparciu o propagowany przez Altmana typ narracji, wzorowany na jego filmie *Na skróty* z 1993 roku (Syska, 2008, s. 291).

Bruns mnoży w swoim tekście zalety *Magnolii*, uznając ją za ucieleśnienie teoretycznych wytycznych filmu polifonicznego. Jej reżyser, Paul T. Anderson, podobnie jak wielcy mistrzowie pokroju Jeana Renoira, Roberta Flaherty’ego, Carla Theodora Dreyera, Kenji Mizoguchiego czy Roberta Rosselliniego, posiadał umiejętność oddania akcydentalnego charakteru naszego życia w sposób bardzo różnorodny i wielogłosowy, niebędący jedynie odgórnym, sprawczym głosem autora. Zrozumiał także, że jedyną drogą do osiągnięcia tego rodzaju efektu jest myślenie w kategoriach „symultaniczności i niepokoju, interferencji i nieporozumień, raczej zakłóceń niż porządku, tak jakby rzeczywistość była zbudowana na wzór pogody” (Bruns, 2008, s. 200). Film nie różnicuje również od siebie głównych i drugoplanowych bohaterów, z których każdy jest wyjęty ze swojego komfortowego mikroświata i musi zmierzyć się z „innnością, odmiennością i heterogenicznością podmiotowości” (Bruns, 2008, s. 203). Ponadto film odzwierciedla

specyficzne, bo przepełnione „równoczesnością”, poczucie czasu, które zdaniem Brunsza jest kluczowe dla dzieła polifonicznego.

Przerazające i poruszające sekwencje *Magnolii* wprowadzają (czasami nawet kosztem wiarygodności) jednocześnie największą możliwą ilość osób i tematów. Anderson unika łączenia tych zdarzeń ze sobą, rozdzielania ich oraz wyjaśniania. [...] Można powiedzieć, że akcja *Magnolii* jest zbudowana z równoległych linii, poruszających się w sprzecznych i niekompatybilnych przestrzeniach. W wyniku tego film Andersona ma kilka odrębnych i nieredukowalnych centrów. Osiąga, na wzór każdego innego polifonicznego utworu, kolażową jedność niezgodnych ze sobą elementów. (Bruns, 2008, s. 205)

Podsumowanie: paradoksy Brunsza

Nie sposób odmówić Brunsowi racji, gdy w detalach opisuje kolejne cechy filmu polifonicznego, bardzo skrupulatnie wywodząc je z konkretnych teorii i przemian kulturowych. Opisywany przez niego „film polifoniczny” jawi się jako pewnego rodzaju styl i typ organizacji fabuły filmowej, który można zauważyć w licznych filmach – zarówno w *Dniu weselnym* (1978, reż. Robert Altman), jak i w *Zerze* (2009, reż. Paweł Borowski). Jednak sam Bruns zdaje się mieć problem z przełożeniem opisanej przez siebie kategorii na praktykę. Zawiera ją w bardzo sztywnych ramach, przez co można odnieść wrażenie, że jedynie *Magnolia* spełnia wszystkie opisywane przez niego kryteria, co jest o tyle paradoksalne, że właściwie również i w niej występują elementy krytykowane przez autora w innych filmach (np. wspólna myśl łącząca ze sobą poszczególne wątki, bohaterowie spotykający się ze sobą i wchodzący w interakcje w określonym przez autora celu). Odpowiednim podejściem do tekstu Brunsza byłoby więc, moim zdaniem, potraktowanie go na zasadzie „przyczynku do dyskusji”, luźnego opisu pewnej tendencji,

którą można zawrzeć choćby w ramach bordwellowskiej narracji parametrycznej. Sprawi to, że wysiłki autora nie pójdą na marne, a w kategorię filmu polifonicznego tchnięte zostanie nowe i pełne energii życie.

Bibliografia:

- Bachtin, M. (1970). *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bordwell, D. (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bruns, J. (2008). *The Polyphonic Film*. „New Review of Film and Television Studies”, nr 2.
- Camboni, M. (2012). *Parallel Lives: Tandem Narratives in Film*. <http://vogmae.net.au/thehonours/wp-content/uploads/2013/02/Miranda-Exegesis1.pdf> (dostęp: 31.03.2016).
- Chomiński, J.M. (1995). *Polifonia*, [w:] A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Eisenstein, S., Pudowkin, W., Aleksandrow, G. (2002). *Przyszłość filmu dźwiękowego*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna.
- Kulturalna Polska. <http://zbrodnia-i-kara.klp.pl/a-5479.html> (dostęp: 31.03.2016).
- Ostaszewski, J. (2005). *Narracja filmowa*, [w:] R. Syska (red.), *Słownik filmu*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Smith, E. (1999). *Thread Structure: Rewriting the Hollywood Formula*. „Journal of Film and Video”, nr 3/4.
- Syska, R. (2008). *Zachować dystans. Filmowy świat Roberta Altmana*. Kraków: Wydawnictwo RABID.
- Syska, R. (2014). *Filmowy Neomodernizm*. Kraków: Wydawnictwo Avalon.
- Szczekała, B. (2014). *Mózgozrzepy i puzzle*. „EKRAŃy”, nr 1 (17).



Cinerama – to kinowy system wyświetlania. Polega na jednoczesnym użyciu trzech zsynchronizowanych projektorów, które rzucają światło na zakrzywiony ekran. W ten sposób uzyskuje się wyjątkowo szeroki obraz.

Dlaczego nazywamy się Cinerama? Bo naświetlamy film z trzech punktów widzenia: recenzenckiego, popularnonaukowego i akademickiego – tak, aby uzyskać pełen obraz tego zjawiska.

Redakcja składa się z entuzjastów filmu – część ma zacięcie czysto teoretyczne, inni chcą również realizować się w praktyce; a wszyscy chcą dzielić się swoją pasją z Wami!

filmoznawcy.ug.edu.pl

Pełen metraż w jednym ujęciu. Na marginesie *Birdmana* Alejandra Gonzáleza Iñárritu i *Victorii* Sebastiana Schipperera

Paweł Biliński

W kinie od zawsze imponowały długie ujęcia, w których realizatorzy popisywali się pomysłowością w stosowaniu montażu wewnątrz-kadrowego. Wrażenie robił zarówno pamiętny prolog z *Dotyku zła* (1957, reż. Orson Welles) – gdzie kamera Russella Metty’ego bacznie śledziła krótką podróż podłożonej w samochodzie bomby (od momentu włożenia jej do auta aż do detonacji) – jak i wyjątkowa sekwencja na dunkierskiej plaży z *Pokuty* (2007, reż. Joe Wright), w której przyglądano się naturze zdewastowanego wojną miejsca (Taras, 2014, s. 44). Na jeszcze większy poklask – zwłaszcza u stałych bywalców festiwalu Camerimage – mogły liczyć te produkcje, których autorzy starali się zaprezentować historię w jednym nieprzerwanym ujęciu. Realizacja takiego filmu nie zawsze była możliwa: brak odpowiedniej aparatury ograniczał twórców do maskowania cięć, w efekcie czego na pierwszą pełnometrażową fabułę w jednym ujęciu trzeba było czekać do początku XXI wieku.

Rok 2015 był pod tym względem wyjątkowy – w polskich kinach swoje premiery miały dwa filmy, o których można mówić w powyższym kontekście: *Birdman* (2014, reż. Alejandro González Iñárritu) oraz *Victoria* (2015, reż. Sebastian Schipper). Warto więc pokrótce przyjrzeć się tym i innym próbom filmowców, którzy postanowili zmierzyć się z realizacją dzieła jednoujęciowego.

Hitch i sznur

W dwudziestym stuleciu o produkcji pełnometrażowego filmu nakręconego w jednym ujęciu można było co najwyżej pomarzyć: rolka taśmy filmowej umożliwiała rejestrację ujęcia trwającego dziesięć minut. Nie zmienia to jednak faktu, że w kinie autorskim śmiało eksperymenty pojawiły się dość wcześnie: najsłynniejszym z nich, wielokrotnie zresztą opisywanym, pozostaje *Sznur* (1948) Alfreda Hitchcocka.

Dla autora *Oślawionej* (1946) rozgrywająca się w mieszkaniu opowieść o dwóch mężczyznach mordujących swojego kolegę była pretekstem nie tylko do podjęcia ważkiej kwestii zainspirowanej *Zbrodnią i karą*, ale – przede wszystkim – okazją do sfilmowania akcji w możliwie najoryginalniejszej formie. Adaptacja sztuki Patricka Hamiltona stanowiła produkcyjne wyzwanie z dwóch powodów: po pierwsze – Hitchcock nie reżyserował wcześniej barwnego filmu; po drugie zaś – brytyjski reżyser chciał nakręcić całość w możliwie najmniejszej liczbie ujęć. Ostatecznie było ich jedenaście.

Oglądany dzisiaj *Sznur* nie robi aż takiego wrażenia, ale pod koniec lat czterdziestych metoda przyjęta przez Hitchcocka mogła imponować. Kamery były wówczas bardzo ciężkie i poruszanie się po planie filmowym z całą aparaturą rejestrującą obraz i dźwięk należało do zadań karkołomnych. To, że wspomniane dzieło zostało nakręcone w studiu, wcale nie

oznaczało ułatwienia: akcja *Sznura* rozgrywała się po południu, więc trzeba było zadbać o scenograficzne detale przestrzeni za oknem mieszkania w taki sposób, by uzyskać złudzenie upływu czasu. Ponadto Hitchcockowi zależało na stworzeniu wrażenia, że oglądana przez odbiorców historia została nakręcona w ledwie kilku długich ujęciach. Aby ukryć większość cięć, pod koniec każdej rolki z taśmą filmową kamera zbliżała się do pleców protagonisty – od tego miejsca można było zacząć kręcić kolejne ujęcie, nie tracąc przy tym iluzji ciągłości. Trik powtórzono kilkukrotnie (raz zamiast pleców postaci wykorzystano element scenografii), choć, co warto zaznaczyć, nie zawsze Hitchcock był konsekwentny w stosowaniu cięć. Niektóre z nich nie są „ukryte” i trudno właściwie wytłumaczyć, skąd nagle zmiana strategii w obrębie interpunkcji filmowej. Niemniej autor *Urzeczonej* dumnie orzekał, że wraz z ekipą nakręcił film w taki sposób, jakby był on już „z góry” zmontowany (Truffaut, 2005, s. 166).

Nasuwało się jednak pytanie: skąd ambicje reżysera, by realizować dzieło tak żmudnymi metodami, stosując ujęcia zwane przez Hitchcocka TMT (*ten minutes takes*)? Zastanawiał się nad tym już David Bordwell w swojej książce o poetyce kina. Według amerykańskiego historyka Hitchcockowi mogło zależeć na zaoszczędzeniu pieniędzy, tym bardziej że *Sznur* był jego debiutem w roli producenta (Bordwell, 2008, s. 37). Nakręcenie filmu w małej liczbie ujęć było co prawda mniej kosztowne, ale wciąż nie musiało tłumaczyć przyjętej metody. Dlatego bardziej przekonuje teza, iż skłonny do eksperymentowania (dość przypomnieć jego *Szantaż* [1929] będący mariażem formuły kina niemego z dźwiękowym czy *Łódź ratunkową* [1944], gdzie miejsce akcji ogranicza się do tytułowej szalupy) Hitchcock chciał dorównać innym filmowcom, o których w latach czterdziestych niejednokrotnie wspomniano w kontekście pomysłów kadrowania i stosowania skomplikowa-

wanych ujęć – takim jak Orson Welles (*vide Obywatel Kane* [1941]) czy Otto Preminger (*vide Laura* [1944]). Wydaje się więc, że ambicje autora *Sznura* pobudzały kolejne osiągnięcia kolegów po fachu (Bordwell, 2008, s. 38). Kto wie, może gdyby w latach czterdziestych dysponowano lepszą aparaturą, Hitchcock byłby pierwszym twórcą w historii kina, któremu udało się zrealizować pełnometrażowe dzieło fabularne nakręcone w jednym ujęciu?

Arka przez historię Rosji

Ile było podejść do wyprodukowania filmu jednoujęciowego, prawdopodobnie nie sposób zliczyć. Wiele z filmów, w których podjęto się podobnego wyzwania, to dzieła dziś już zupełnie zapomniane, takie jak *Running Time* (1997, reż. Josh Becker) – niskobudżetowy thriller, w którym cięcia stosowano mniej więcej tak, jak robili to montażyści *Sznura*. Trzeba było więc czekać do początku XXI wieku, kiedy to powstała *Rosyjska arka* (2002, reż. Aleksander Sokurow) – pierwszy film autora *Matki i syna* (1997), który doczekał się dystrybucji w Polsce, i jednocześnie pierwsza znana pełnometrażowa fabuła nakręcona w jednym nieprzerwanym ujęciu.

Do realizacji tego kostiumowego widowiska reżyserowi udało się zebrać niemal dwustu aktorów i przeszło tysiąc trzystu statystów (Bukowiecki, 2012, s. 46) – wszystko po to, by w metaforycznej formie opowiedzieć o ostatnich stuleciach historii Rosji. Podobnie jak miało to miejsce w przypadku *Sznura*, produkcja *Rosyjskiej arki* również nie należała do najłatwiejszych. Zdjęcia odbywały się 23 grudnia w petersburskim Ermitażu, oświetleniowcy mieli mniej niż dobę na dokładne rozstawienie światła w poszczególnych pomieszczeniach muzeum, a zdjęcia musiały się rozpocząć i zakończyć wspomnianego dnia. Mimo tych komplikacji udało się nakręcić akcję za czwartym podejściem – tuż przed wyczerpaniem się baterii w kamerze. „Fajerwerk

realizacyjny” (Syska, 2014, s. 331) sprawił, że film okazał się najśłynniejszym artystycznym przedsięwzięciem Sokurowa, w samych Stanach Zjednoczonych zarabiając ponad trzy miliony dolarów.

Pod względem formalnym trwająca niespełna dziewięćdziesiąt minut *Rosyjska arka* imponuje do dziś (Syska, 2014, s. 334), będąc w momencie swej premiery jednym z największych arcydzieł montażu wewnątrzjęciowego. Debiutujący operator, Niemiec Tilman Büttner, musiał dźwigać aparaturę ważącą ponad trzydzieści kilogramów (Bukowiecki, 2012, s. 46), a jednak udało mu się, wraz z grupą współpracowników, nie tylko zarejestrować zaplanowane w scenopisie przestrzenie kolejnych sal, ale też nadać filmowi oniryczny charakter. Dzięki temu *Rosyjska arka* jawi się jako historiozoficzny sen – ambitny eksperyment, w którym rosyjski autor zastanawia się nad istotą narodowego dyskursu i najnowszymi dziejami swojej ojczyzny. Ale czy jest to eksperyment szczególnie oryginalny pod względem treści, pozostaje kwestią zasadniczo odrębną (Syska, 2014, s. 330-334).

Żywa bomba, horror i dziennikarskie śledztwo

Od początku XXI wieku kolejni reżyserzy próbowali swych sił w realizacji podobnego formalnego przedsięwzięcia. Coraz lepsze kamery i wydatniejsza aparatura rejestrująca dźwięk otwierały twórcom drogę do najróżniejszych artystycznych osiągnięć – w tym oczywiście tworzenia jednoujęciowych pełnometrażowych fabuł. Znamienne jednak, że w wielu przypadkach o danym filmie było głośno głównie ze względu na operatorski rozmach aniżeli głębszą myśl, jaką owe dzieło mogło zawierać.

Do takich filmów z pewnością należy thriller *Żywa bomba* (2007, reż. Spiros Stathoulopoulos), który jednak nie doczekał się międzynarodowego uznania. Mimo że realizacje *Rosyjskiej arki* i *Żywej bomby* dzieli niespełna

pięć lat, to wyraźnie widać, że twórcy kolumbijskiego filmu nie mieli aż tak skomplikowanego zadania jak osoby odpowiedzialne za kształt dzieła Sokurowa – większość akcji debiutu Stathoulopoulosa rozgrywa się w otwartych przestrzeniach, do tego na prowincji. Inne było również podglebie gatunkowe – o ile film Rosjanina pozostaje produkcją arthouse’ową, o tyle osiå akcji *Żywej bomby* jest „wyścig z czasem”: zaatakowana przez terrorystów rodzina musi spróbować zdjąć z szyi matki przyczepioną bombę, którą przestępcy założyli w celu zaszantażowania i otrzymania pieniędzy. Widz obserwuje więc zmagania bohaterów, którzy w desperacji szukają pomocy u miejscowego wojska.

Trzeba przyznać, że pomysł, byśmy w jednym ujęciu śledzili poczynania i emocje protagonistów, którzy znaleźli się w sytuacji niemal bez wyjścia, rzeczywiście mógł wydawać się interesujący. Niemniej brak szerszego rezonansu tej historii prawdopodobnie leżał w emocjonalnej niewiarygodności i niewysokim poziomie gry aktorskiej, co od początku projekcji owocowało odbiorczym dystansem.

Plakat reklamujący *Żywå bombę* sugerował, że dystrybutorom zależało na rozpropagowaniu informacji dotyczącej metody realizacji filmu (pod tytułem znalazło się hasło „Life in one shot” [życie w jednym ujęciu – przyp. P.B.]), jako że mogła ona być czynnikiem decydującym o popularności dzieła. Nie inaczej myślał twórca urugwajskiego *Casa Muda* (2010, reż. Gustavo Hernández). W jednym z wywiadów (Lyus, 2011) wręcz sugerował, że nikt nie usłyszałby o jego debiucie, gdyby nie nakręcił filmu w jednym ujęciu. Przyjęta przez niego technika nijak nie łączyła się z fabułą dzieła opowiadającego o zamkniętej w domu dziewczynie, która z czasem zaczyna przypominać sobie związane z owym budynkiem wydarzenia z przeszłości. Trzeba jednak oddać realizatorom, że za pomocą wspomnianego ujęcia udaje się stworzyć duszną atmosferę osaczenia głównej bohaterki.

Niewiele od oryginału różnił się wyprodukowany rok później francusko-amerykański remake zatytułowany *Cichy dom* (2011, reż. Chris Kentis, Laura Lau), w którym zastosowano te same triki, co w poprzedniej produkcji. Minimalne fabularne różnice nie zaważyły na charakterze całości – horror Kentisa, autora skądinąd oryginalnego *Oceanu strachu* (2003), pozostał li tylko stylistycznym ćwiczeniem. W jednym nieprzerwanym ujęciu nakręcono film zupełnie inny – arthouse’owe dzieło Amosa Gitaia. Jego nagrodzona na festiwalu w Wenecji *Ana Arabia* (2013) opowiada o śledztwie dziennikarki Yael przybywającej do żydowsko-arabskiej enklawy w Tel Awiwie w celu przeprowadzenia rozmów na temat małej społeczności, której – mimo wielu różnic – udaje się żyć w zgodzie. W obrębie jednego ujęcia oglądamy więc liczne dyskusje, a także przemianę głównej bohaterki – reporterki, która po serii wywiadów na nowo uwierzy w możliwość międzykulturowego pojednania. I choć odważna forma tego skromnego dzieła nie uratowała Gitaia przed zbyt dużą transparentnością przekazu, to warto o filmie izraelskiego reżysera pamiętać – na tle podobnych produkcji jawi się jako ambitna próba wykorzystania formuły kina jednoujęciowego nie tylko do demonstracji operatorskiej ekwilibrystyki.

***Birdman* – wyzwanie dla kolorysty**

Temat długich ujęć powrócił niedawno, ale, co istotne, jedynie na marginesie innych zajmujących kwestii danego filmu. W analizach i recenzjach *Birdmana* częściej akcentowano komponenty fabularne i rozmaite konteksty (vide kariera Michaela Keatona) aniżeli maestrię pracy operatora Emmanuela Lubezkiego – choć i on doczekał się licznych pochwał i prestiżowych wyróżnień. Przypadek *Birdmana* jest o tyle szczególny, że w tym wizualnym spektaklu trudno dopatrzyć się jakiegokolwiek podziału na ujęcia. Te

jednak były niezbędne, choćby ze względu na sceny lotu Riggana Thomsona czy wykorzystanie komputerowych efektów pod koniec filmu. *Birdman* wymagał więc wyjątkowo długotrwałej postprodukcji, w której dużą rolę odegrali nie tylko reżyser i montażysta, ale też kolorysta oraz specjaliści od efektów specjalnych i dźwiękowych.

Mimo pozornej „jednoujęciowości” przedostatnia produkcja Iñárritu składa się z wielu praktycznie niedostrzegalnych cięć. Te najważniejsze wykonywano w trakcie panoramowania – nieoceniona w tym wypadku okazała się praca Steve’a Scotta, który odpowiedzialny był za cyfrową obróbkę materiału, a przede wszystkim korekcję koloru. Scott łączył kolejne ujęcia w takich momentach ruchu kamery, kiedy na ekranie pojawiała się na przykład ściana czy też inny wycinek, w którym nie znajdowała się postać. W dodatku często ruch kamery przy panoramowaniu był na tyle szybki, że odbiorca nie miał możliwości zauważyć zmiany ujęcia. Cięcie cyfrowo zamazywano, poprawiając kontrast, cieniowanie itp. (Desowitz, 2015).

„Niewidzialne” cięcia w *Birdmanie* uzyskiwano również innymi metodami, dużo wyraźniejszymi, takimi jak: zastosowanie techniki *time-lapse* (w scenie dynamicznej zmiany pory nocy i dnia) czy wyciemnienie obrazu (vide liczne sceny, kiedy bohaterowie przez chwilę znajdują się w ciemnym korytarzu). Nie bez znaczenia było również użycie techniki CGI. Sekwencje z efektami specjalnymi, zwłaszcza te z finału filmu, również maskują stosowanie cięć.

Przyjęta przez twórców metoda realizacji wpłynęła na poetykę filmu Iñárritu. Należy jednak zapytać, czy ukazanie niespełna kilkunastu godzin (*sic!*) życia Riggana, aktora znanego przede wszystkim ze swej roli Człowieka-Ptaka sprzed wielu lat, w „jednym” ujęciu broni się jako artystyczny środek ekspresji. Zdaniem Popieleckiego (2014) „Iñárritu nie interesuje techniczny popis sam w sobie”, bo,

jak dodaje recenzent, jego „stylistyczny koncept doskonale sprawdza się jako zapośredniczenie doświadczenia bohatera”. Wizja twórców, którym zależało na spleceniu psychiki i sposobu myślenia Riggana z filmową narracją (Technicolor, 2014), doczekała się zupełnie przeciwstawnych ocen: obok głosów krytyków, których *Birdman* „wprowadził w odbiorczy trans” i dla których jest to „bodaj najlepszy film Iñárritu, zrobiony z humorem i pomysłem”, nie brakowało opinii krytycznych („EKRANY”, 2015). Nie zmienia to jednak faktu, że *Birdman* zapisze się w historii kina jako obraz, w którym bezbłędnie stworzono iluzję filmu jednoujęciowego.

Stuczerdziestominutowy trip w Berlinie

Z pewnością o iluzji nie można mówić w kontekście *Victorii* Schippera, filmie o nieporównywalnie odmiennym charakterze aniżeli hollywoodzka produkcja Iñárritu. Różnice pomiędzy tymi obrazami nie przeszkodziły krytykom zestawiać oba dzieła – wydaje się, że bliskie daty premier do tego prowokowały.

Victoria jest jednak na tle wszystkich wymienionych tu filmów (może wyjąwszy obraz Sokurowa) ewenementem. Bazując na kilkunastostronicowym scenariuszu, nieznanym reżyserowi w niemal dwuipółgodzinnym ujęciu przedstawił swoisty gatunkowy amalgamat; film, w którym udało się połączyć przewrotny romans, *heist movie*, kino akcji i psychologiczny dramat. Kamera nie wykonuje aż tak gwałtownych ruchów, jak to miało miejsce w *Birdmanie* czy wspomnianych wcześniej horrorach. Raczej pełni rolę służalczą wobec historii, choć trudno rozmawiać o filmie Schippera, nie wspominając ani słowem o jego poetyce.

Pod względem fabularnym widz ma do czynienia z niezbyt oryginalnym schematem: *Victoria* koncentruje się na losach dwudziestokilkuletniej kobiety, która – wychodząc nad ranem z klubu – natrafia na grupę mło-

dych mężczyzn, po czasie wciągających bohaterkę w nieplanowany napad na bank; napad, który, jak się można domyślać, nie kończy się zgodnie z pierwotnym planem. Nieskomplikowana intryga, jaką szkicują realizatorzy, rozwija się powoli, co umożliwia odbiorcom głębiej poznać Victorię – postać przechodzącą przemianę z żyjącej w obcym świecie, nieśmiałej i nie do końca szczęśliwej Hiszpanki w doświadczoną i odważną kobietę, która jest w stanie podejmować rozsądne decyzje nawet w skrajnie beznadziejnych sytuacjach. Jej zachowanie, reakcje, a także życie, jakie dotychczas wiodła, stają się osią fabularną filmu.

Wgląd do świata Victorii jest nam dany dzięki bacznie obserwującej ją kamerze, która jest wręcz zespolona z bohaterką. W jednym nieprzerwanym ujęciu oglądamy ewolucję, jaka mogłaby się wydawać z logicznego punktu widzenia nazbyt wydumana – paradoksalnie *Victoria* jest filmem, w którym to uproszczenie nie przeszkadza. Metamorfoza kobiety pośrednio wpisuje się w reguły rządzące większością audiowizualnych dzieł, w których schemat „przemiany bohatera” pozostaje nadrzędną zasadą organizującą fabularne segmenty.

Film Schippera jest pierwszą tego typu produkcją, w której wykorzystano lekką profesjonalną kamerę w celu rejestracji jednego długiego ujęcia (nakręconego 27 kwietnia 2014 roku, między 4:30 a 7:00 rano). Na ekranie oglądamy trzecią próbę realizatorów – dwie pozostałe udało się nakręcić, jednak reżyser nie był z nich zadowolony (Lattanzio, 2016): oczekiwał większej improwizacji ze strony aktorów. W trzecim podejściu wszyscy przestali zwracać uwagę na pracę operatora, Sturli Brandtha Grøvløna. Kontrolowana realizacyjna „szarża” wpłynęła na charakter *Victorii*, która nie jest jedynie filmem o napadzie na bank, ale, zdaniem Schippera, sama w sobie jest „napadem na bank” (Romney, 2016). Jednak *Victorię* można także interpretować jako wizję multikulturowego Berlina – miasta-kolosa, które na każdym kroku może zaskoczyć;

gigantycznej metropolii pełnej narkotycznych imprez, ale również przestrzeni niepokojąco nieprzewidywalnej. Jednounciowa formuła pozwoliła taką wizję urzeczywistnić i uczynić przekonującą. Czy to samo będzie się dało powiedzieć o kolejnych filmach zrealizowanych podobną metodą – pokaże czas. Jednak biorąc pod uwagę rozwój technologii, możemy być pewni, że jeszcze niejedna fabuła zostanie nakręcona w podobny sposób.

Bibliografia:

- Bordwell, D. (2008). *Poetics of Cinema*. New York/London: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Bukowiecki, A. (2012). *Na jednym oddechu*. „FilmPro”, nr 4 (12).
- Desowitz, B. (2015). *How They Did It: Technicolor's Secret Recipe for Best Picture Winner „Birdman”*. <http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/how-they-did-it-technicolors-secret-recipe-for-best-picture-winner-birdman-20150223> (dostęp: 15.03.2016).
- „EKRAŃY”. www.ekrany.org.pl (dostęp: 15.03.2016).
- Lattanzio, R. (2016). *No One Believed Sebastian Schipper Could Make “Victoria” in One Take*. <http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/no-one-believed-sebastian-schipper-could-make-victoria-in-one-take-20150915> (dostęp: 15.03.2016).
- Lyus, J. (2011). *Exclusive Interview with Gustavo Hernandez, director of The Silent House*. <http://www.heyuguys.com/exclusive-interview-with-gustavo-hernandez-director-of-the-silent-house/> (dostęp: 15.03.2016).
- Popielecki, J. (2014). *Prawda i wyzwanie*. <http://www.filmweb.pl/reviews/Prawda+i+wyzwanie-16229> (dostęp: 15.03.2016).
- Romney, J. (2016). *Night Moves*. „Sight & Sound Magazine”, vol. 26, issue 4.
- Syska, R. (2014). *Filmowy neomodernizm*. Kraków: Wydawnictwo Avalon.
- Taras, K. (2014). *Między teorią a praktyką*. „Kino”, nr 11.
- Technicolor. www.technicolor.com (dostęp: 15.03.2016).
- Truffaut, T. (2005). *Hitchcock/Truffaut*. we współz H. Scott. (przeł. z języka francuskiego, oprac. i post. T. Lubelski). Izabelin: Świat Literacki.
- Youtube. www.youtube.com (dostęp: 15.03.2016).

Na rozdrożu. Dylematy kina w epoce cyfrowej

Miłosz Stelmach

Filmowa technologia, choć stanowi niezbywalną część audiowizualnego medium, rzadko staje się przedmiotem krytycznego czy filmoznawczego opisu. Skryta zasłoną specjalistycznego żargonu i często niedostrzegalna dla niewprawnego oka, zwraca uwagę komentatorów głównie w momentach przełomowych. Ostatnim takim wydarzeniem była zapewne premiera *Avatara* (2009, reż. James Cameron), który wywołał falę zainteresowania możliwościami 3D. O ile jednak do mediów przebiegał się wówczas przede wszystkim technoentuzjastyczny dyskurs „postępu”, o tyle dziś to raczej głosy krytyczne wobec dominacji cyfrowej technologii brzmią najdonośniej, zaś rok 2015 minął w amerykańskim filmie pod hasłem „powrotu do rzeczywistości”.

Twórcy *Zjawy* (2015, reż. Alejandro González Iñárritu) szczytą się tym, że ich film powstał w całości w plenerze i wyłącznie przy użyciu naturalnego oświetlenia. Quentin Tarantino nie tylko sfilmował, ale też wyświetlał swoją *Nienawistną ósemkę* analogowo – przy użyciu taśmy 70mm i pochodzącej z lat 60. technologii Panavision. Taśmę 16mm, niespotykaną niemal w przypadku dużych amerykańskich produkcji, wykorzystał w tym roku Todd Haynes (*Carol*), a także Danny Boyle w pierwszym segmencie *Steve’a Jobsa* (drugi nakręcony został na taśmie 35mm, zaś trzeci na cyfrze). Ostatecznie jednak można by uznać, że wszystkie te obrazy wprawdzie mają pewnie potencjał komercyjny, ale jednak pozostają skierowane do bardziej wyrobionych widzów,

zdolnych docenić tego typu pozatekstualne aspekty dzieła. Znacznie donioślejszy dla branży wydaje się więc fakt, że po analogowe rozwiązania sięgnęły dwie znakomicie przyjęte superprodukcje – *Mad Max: Na drodze gniewu* (2015, reż. George Miller) oraz *Gwiezdne wojny: Przebudzenie mocy* (2015, reż. J. J. Abrams). Gigantyczny sukces wizerunkowy *Mad Maxa* (zwieńczony także dziesięcioma nominacjami do Oscara i sześcioma statuetkami) oraz komercyjny *Gwiezdnych wojen*, w połączeniu z pozytywnymi (a w wypadku filmu Millera wręcz ekstatycznymi) recenzjami, sprawia, że były to jedne z najszerzej dyskutowanych tytułów ubiegłego roku. Stałym zaś elementem pojawiającym się w owych dyskusjach (zwłaszcza anglojęzycznych) była kwestia powrotu do analogowych rozwiązań i odrzucenia nadmiernego sztafażu CGI (*computer-generated imagery*).

Oba filmy zostały bowiem nakręcone na taśmie, w odległych lokacjach i przy użyciu imponującego arsenału tradycyjnych efektów specjalnych (w USA określanym mianem *practical effects*), takich jak kaskaderzy, pirotechnika czy kostiumy. Oczywiście w obu produkcjach korzystano z bardzo rozbudowanych efektów komputerowych, ale na tle niemal całkowicie wygenerowanych cyfrowo filmów pokroju *Hobbita: Bitwy Pięciu Armii* (2014, reż. Peter Jackson) czy *Avengers: Czasu Ultrona* (2015, reż. Joss Whedon), jawią się jako dość skromne.

Olbrzymi entuzjazm, jaki wywołał ten gest sprzeciwu, może stanowić istotny przyczynek do interesującej historycznofilmowej refleksji. Wysuwa on bowiem na plan pierwszy technikę, jak się rzekło, dość rzadko pojawiającą się w naukowych opracowaniach. Skupione na meandrach fabuły i jej wymowie bądź też szczegółowo rozpatrujące formalno-estetyczne aspekty dzieła, filmoznauczne analizy zazwyczaj pomijają stronę techniczną filmowego tekstu, relegując ją do roli co najwyżej zdawkowego przypisu. I choć recepcja *Mad Maxa* również silnie obracała się wokół kwestii takich, jak feministyczna wymowa filmu czy postfabularna struktura narracyjna, to jednak wydaje się, że jego największy wpływ na kino da się odczuć właśnie w warstwie technologicznej.

Co ważne, wszystkie wspomniane wcześniej filmy stały się istotnymi wydarzeniami o różnym rezonansie (artystycznym, ekonomicznym, kulturowym), zaś ich kumulacja w ciągu jednego sezonu zmusza nas do zakwestionowania, panujących często w dziedzinie technologii, linearnych narracji, w których historia filmowej techniki stanowi historię ciągłej ewolucji i nieustannego zastępowania jednych rozwiązań przez kolejne, bardziej zaawansowane. Tego typu narracja towarzyszyła zwłaszcza postępowi technologii cyfrowej, która miała rzekomo zupełnie wypierać analog.

Ta progresywna, ewolucjonistyczna optyka chwije się, gdy dostrzegamy, jak wiele wynalazków i rozwiązań współlistnieje ze sobą – niektóre, choć popularne w swoim czasie, giną w odmętach historii, inne zaś niespodziewanie powracają. Za Michałem Pabisiem-Orzeszyną możemy powiedzieć, że „często produktywniej jest porzucić metaforykę autonomicznego fatum, *telos*, czy też «chytrości rozumu» (wraz ze słownikiem stosownych fraz: «musiało», «nie mogło», «było skazane na») na rzecz hipotezy o heteronomii dziejów” (2013, s. 75). Trudno oczywiście dowodzić, że wydarzenia minionego sezonu kinowego zagrażają w jakikolwiek sposób pozycji cyfrowej tech-

nologii w procesie filmowej produkcji, z pewnością jednak nakazują przededefiniowanie jej roli i stworzenie bardziej heteronomicznej wizji współczesnego pejzażu technicznego kina. Znaleźliśmy się wszak w ciekawym momencie dla komputerowych efektów specjalnych – po okresie wieloletniego zachłyśnięcia się nimi, nadszedł moment opamiętania.

Wymierające gatunki

Być może rok 2015 przejdzie do historii kina jako symboliczne domknięcie okresu rosnącej dominacji cyfrowych efektów specjalnych, zapoczątkowanego na początku lat 90., kiedy to powstały przełomowe pod tym względem *Terminator 2: Dzień sądu* (1991, reż. James Cameron) oraz *Park Jurajski* (1993, reż. Steven Spielberg). Choć efekty komputerowe pojawiały się już w latach 70., zaś w kolejnej dekadzie przyniosły pierwsze spektakularne zastosowania (jak na przykład nakręconym w 1982 roku *Tronie* Stevena Lisbergera), to dopiero film Spielberga z pierwszej połowy lat 90. na dobre wprowadził je do repertuaru chwytów hollywoodzkiego przemysłu i nadał ich rozwojowi koniecznego rozpędu.

Znamienna pod tym względem jest słynna anegdota z planu *Parku Jurajskiego*. Największym wyzwaniem jego reżysera było oczywiście wiarygodne i atrakcyjne zaprezentowanie na ekranie dinozaurów. W tym celu zatrudnił dwie ekipy, mające zająć się stworzeniem prehistorycznych gadów – jedną posługującą się tradycyjnymi efektami oraz drugą korzystającą z dobrodziejstw technologii cyfrowej. Gdy efekty pracy grafików komputerowych z firmy Industrial Light and Magic – dziś legendy branży – zobaczył projektujący modele lalkowe Phil Tippett, powiedział ponoć, że „jest na wymarcu”. (Prince, 2012, s. 28)

Wtedy jeszcze efekty cyfrowe nakładano na skanowaną na komputerze tradycyjną taśmę filmową, a całość przenoszono z powrotem na analogowy nośnik. *Park Jurajski* był poniekąd

filmem hybrydowym, łączącym technologie tradycyjne z cyfrowymi, także w wykorzystaniu efektów specjalnych. Jak dowodzi Stephen Prince w swojej szczegółowej analizie, Spielberg potrafił wyciągnąć to, co najlepsze z obu światów, dzięki czemu w jednej scenie jednocześnie mogły występować ze sobą dinozaury wygenerowane cyfrowo, animowane w technice poklatkowej lalki, animatroniczne modele i statysci w odpowiednich kostiumach (2012, s. 24-31).

Od tamtej pory ta płynna granica między cyfrą i analogiem była już tylko nieustannie przesuwana na korzyść tego pierwszego. Kolejne przełomowe produkcje, takie jak *Matrix* (1999, reż. Andy i Larry Wachowski), tak zwana „nowa trylogia” *Gwiezdnych wojen* (1999-2005, reż. George Lucas) czy wspomniany już *Avatar*, rozszerzały obszar zaanektowany przez technologię cyfrową. Niebagatelny był zwłaszcza wpływ George’a Lucasa – *Mroczne widmo* (1999) było pierwszym filmem wyświetlanym cyfrowo w kinach, jego kontynuacje również nakręcono wyłącznie przy użyciu kamer cyfrowych. Dziś doszliśmy do momentu, w którym wielkie widowiska mogą powstać w jednym sporym pomieszczeniu obitym zielonym materiałem – dokładnie tak wyglądają dostępne w Internecie fotosy oraz materiały wideo z planu *Hobbita*. Również z tego powodu wyjazdy ekip *Mad Maxa* na pustynię Namib czy *Gwiezdnych wojen* do Zjednoczonych Emiratów Arabskich stanowią tak znaczące gesty.

Komentatorzy narzekający na nadmiar efektów specjalnych we współczesnych produkcjach podkreślają przede wszystkim fakt, że całą cyfrową obróbkę wciąż widać na ekranie (a przynajmniej czuć podskórnie). Co więcej, cyfrowa technologia usunęła ten moment zdziwienia i zachwyty efektami specjalnymi. Stawiane od dawna pytanie – „jak oni to zrobili?” – i związany z nim zachwyt mogą dziś zostać zbyt wyjaśniającym wszystko wzruszeniem ramion i frazą: „na komputerze”.

Anno Domini High Definition

„W XXI wieku taśma filmowa umrze” – takimi słowami otwierał rozdział o technice filmowej w nowym stuleciu Barry Salt, dodając, że „nie jest to wcale głęboka przepowiednia, gdyż medium to już ledwo dyszy” (2009, s. 376). Coraz częściej dostrzegamy, że przełom cyfrowy był kluczowy dla kina – filmoznawstwo w ostatnich latach przepracowuje ten temat na różne sposoby. Także o cyfrowych efektach specjalnych nie da się myśleć w oderwaniu od szerszego procesu digitalizacji kina, który obejmuje nie tylko produkcję, ale także dystrybucję i metodę wyświetlania.

Wkraczając w sferę teorii filmu, zauważyć możemy także, że zmianie uległ status ontologiczny samego dzieła. Kiedy proces fotochemiczny, na którym (w różnych jego odmianach) opierała się filmowa rejestracja przez 100 lat istnienia medium, zastąpiony został przez maszyny cyfrowe, zapisujące obraz w postaci ciągu zer i jedynek, w istocie mieliśmy do czynienia już z nieco innym medium. Choć pod wieloma względami nasze odbiorcze doświadczenie obcowania z kinem pozostaje niezachwiane, to warto sobie uświadomić, że przecież pod względem technologicznym (i właśnie ontologicznym) *Hobbit* ma więcej wspólnego z grą wideo niż zapisanym na 35-milimetrowej taśmie hollywoodzkim filmem z lat 50. Każdy seans *Ben-Hura* (1959, reż. William Wyler) stanowił wszakże *re-prezentację* (czyli powtórna prezentację) zapisanej na taśmie rzeczywistości protofilmowej, podczas gdy stworzony i wyświetlany cyfrowo film stanowi raczej *odtworzenie* (powtórne stworzenie) obrazu na podstawie skomplikowanego zapisu cyfrowego w postaci szeregu zer i jedynek.

Jeśli jednak kwestie ontologii medium mogą wydać się zaledwie filozoficznym niuans, to pomyślimy o konsekwencjach tej przemiany dla produkcji i dystrybucji. To przejście okazało się z pewnością mniej zauważalne dla większości widzów, ale nie mniej brzemiennie

w skutki niż przełom dźwiękowy 75 lat wcześniej. Komputerowa rewolucja wymusiła na medium filmowym zmiany estetyczne, spowodowała powstanie (a także zlikwidowanie) ogromnej liczby stanowisk, zmieniła fizyczny charakter kopii filmowych, a także wymusiła wymianę aparatury w niemal wszystkich kinach na całym świecie. Zmienił się nie tylko rynek, ale i same filmy – tak jak pojawienie się dźwięku pozwoliło ukształtować nowy gatunek, jakim był wówczas musical, tak przełom cyfrowy w dużej mierze odpowiada za współczesną dominację filmowej fantastyki (w bardzo różnych jej odmianach) w światowych *box office'ach*. Z poprzednimi rewolucjami technologicznymi w kinie łączył cyfrę także George Lucas, w roku 1999 wypowiadający się jeszcze w czasie przyszył:

W dwudziestym wieku kino było celuloidowe; kino dwudziestego pierwszego wieku będzie cyfrowe. [...] Filmy będą kręcone i odtwarzane cyfrowo. Nagrany obraz będzie automatycznie zapisywany na komputerze, gdzie także będzie dokonywać się większość postprodukcji. [...] Daliśmy radę przejść z epoki niemej do dźwiękowej, a także z czarno-białej do kolorowej i jestem pewien, że damy także radę przejść do ery cyfrowej. [...] Dostępna dla twórcy paleta środków nieustannie się poszerza. (1999, s. 60)

Już w 2002 roku wszystkie główne hollywoodzkie wytwórnie (Disney, Fox, MGM, Paramount, Sony Pictures Entertainment, Universal oraz Warner Bros. Studios) utworzyły DCI (Digital Cinema Initiative) – wspólny projekt mający opracować szczegóły, zwłaszcza związane z ujednoliceniem parametrów technicznych, przejścia branży do epoki cyfrowej. Zaledwie dekadę później już trzy czwarte projektorów na świecie było cyfrowych (w tym niemal wszystkie w USA i Europie Zachodniej), zaś w 2013 roku Paramount został pierwszą dużą wytwórnią, która całkowicie zaprzestała dystrybucji analogowych kopii fil-

mowych. Rok ten można uznać za krytyczny w rozwoju nowej technologii także dlatego, że japoński gigant Fuji zaprzestał wówczas produkcji taśmy filmowej, zaś amerykański potentat Kodak stanął na skraju bankructwa (wykaraskał się jednak z tych tarapatów i dziś, za sprawą czterech rodzajów analogowej taśmy VISION3, jest jedynym dużym producentem tradycyjnego nośnika).

Skoro więc dziś filmy produkowane, dystrybuowane oraz wyświetlane są cyfrowo, nikt nie może dziwić fakt, że CGI stało się tak powszechne. Rosnąca moc obliczeniowa komputerów (a także ich spadająca cena) sprawia, że przestały być one wyłącznie domeną wysokobudżetowego kina dla nastolatków. Dziś cyfrowe efekty specjalne pojawiają się również często w filmach niezależnych lub wyprodukowanych przez mniejsze kinematografie, nie omijają też tak zwanego kina festiwalowego. Czasem, jak w *Młodości* (2015, reż. Paolo Sorrentino) są one bardziej zauważalne, innym razem, jak w *Turyście* (2014, reż. Ruben Östlund), nieco mniej. Faktem jest jednak, że coraz więcej osób – zarówno widzów, jak i ludzi z branży, buntuje się przeciw ich nadmiernemu użyciu.

Dzień, w którym zatrzymała się Ziemia

Argumentem na poparcie ostatniej tezy może być tegoroczna edycja Oscarów. Pomijając dowody poszlakowe, takie jak triumf ostentacyjnie staroświeckiego *Spotlight* Toma McCarthy'ego nad pełną cyfrowych kreacji *Zjawą*, warto wskazać na wyrażony wprost protest trzykrotnego zdobywcy nagrody Akademii Roberta Richardsona (nominowanego w tym roku za *Nienawistną ósemkę*), który w wywiadach domagał się utworzenia nowej kategorii dla filmów nieposługujących się komputerowymi efektami, sugerując, że ukryte poprawki cyfrowe uniemożliwiają ocenę rzeczywistego wkładu operatora w ostateczny kształt filmu. Sam jednak dodawał, że podstawowym pro-

blemem takiego rozwiązania byłaby... niemożność odróżnienia filmów „cyfrowych” od „tradycyjnych”.

Najciekawsza jednak w tym kontekście była rywalizacja w kategorii „Najlepsze efekty specjalne”, w której nominowana była między innymi *Zjawa*, ale też przywoływane już superprodukcje – *Mad Max* oraz *Przebudzenie mocy*. Co ciekawe, ostatecznie statuetkę Amerykańskiej Akademii za najlepsze efekty wizualne dostali Andrew Whitehurst, Paul Norris, Mark Williams Ardington oraz Sara Bennett, pracujący przy stosunkowo skromnej produkcji zatytułowanej *Ex Machina* (2015, reż. Alex Garland). W artykule opublikowanym na kilka dni przed wręczeniem nagród Whitehurst pisał, że dostępność komputerowych efektów sprawiła, że są one wszechobecne, a my ich już po prostu nie zauważamy (Whitehurst, 2016).

Whitehurst przypomina przy tym, że jakość efektów specjalnych zależy od technologii tylko w takim stopniu, w jakim jakość wybitnej powieści zależy od programu do obróbki tekstu. To tylko narzędzia, zaś całą pracę wykonują ludzie – ich kreatywne wybory oraz umiejętności techniczne decydują o finalnym kształcie. Niechęć wobec efektów specjalnych, którą obserwujemy w ostatnich latach, jest według Whitehursta po prostu sprzeciwem wobec nadmiaru kiepskich efektów, będących konsekwencją lenistwa i nadużywania technologii przez twórców, a nie efektów jako takich. W zakończeniu pisze, jak gdyby sam nie wierzył w możliwość swojego triumfu: „Gdy *Gwiezdne wojny* zdobędą w niedzielę Oscara, dla zwykłego obserwatora będzie to wyglądało, jakby wszystko zostało po staremu – wysokobudżetowe blockbustery wciąż dominują pole efektów specjalnych. Prawda tymczasem jest nieco bardziej interesująca” (Whitehurst, 2016).

W ostatecznym rozrachunku krajobraz po bitwie cyfry z analogiem okazuje się więc dużo bardziej zniuansowany niż może to wyglądać

na pierwszy rzut oka. Ani dominacja komputerowych efektów specjalnych nie jest tak całkowita, jak to się wydawało jeszcze trzy lata temu, ani też sprzeciw wobec nich dostatecznie uzasadniony. Wracając do złowróżbnych słów Barry’ego Salta, możemy dziś, ledwie kilka lat po tym, jak zostały one spisane, stwierdzić, że jego diagnoza była chyba nieco przedwczesna, a pogłoski o śmierci taśmy mocno przesadzone. Oczywiście skazana jest ona na niszę, ale przywiązanie niektórych twórców (znanymi, a niewymienionymi jeszcze w tym tekście orędownikami tradycyjnego nośnika są choćby Paul Thomas Anderson czy Christopher Nolan), a także widzów, wskazuje na to, że jeszcze długo będzie ona w użyciu. Ostatecznie, skoro wciąż powstają filmy czarno-białe, a nawet nieme, to czemu podobnie rzadkim, ale znaczącym wyborem estetycznym, przez kolejne dekady nie może być taśma?

Współczesną nostalgię za kinem analogowym można by przy tym zdefiniować także w szerszej perspektywie kulturowej jako objawiającą się na różnych polach tęsknotę za materialnością medium. Jej wyraźny deficyt w dobie cyfrowej sprawia, że niezwykła, benjaminowska z ducha aura zaczęła otaczać nie tylko taśmę filmową, ale też na przykład płytę winylową czy polaroid. Znamiennym performatywnym gestem reżyserskim jest umieszczenie po napisach końcowych do filmu *Widzę, widzę* (2014, Severin Fiala, Veronika Franz) zdanie „Shot on glorious 35mm” („Nakręcone na cudownej taśmie 35mm”). Pokazuje ono jak wiele może znaczyć dla niektórych kawałek celuloиду, ale nabiera też lekko ironicznej wymowy, jeśli film ten oglądamy w niewielkiej salce studyjnego kina, gdzie wyświetlany jest z podwieszonego pod sufitem cyfrowego projektora.

Podobnie dwuznacznie można potraktować zachwyty nad „autentycznością” takich filmów jak *Mad Max* czy *Zjawa*. W produkcji George’a Millera i tak niemal wszystkie ujęcia poddawane są cyfrowym przeróbkom,

a wszechobecność komputerowych efektów pokazuje choćby znakomita analiza opublikowana na portalu branżowym „FXGuide” (Failes, 2015). Cyniczny obserwator mógłby stwierdzić, że to kolejny trick Hollywood, które zawsze stara się „zjeść ciastko i mieć ciastko”, w tym wypadku zyskując świetny chwyt marketingowy, eksponujący „analogowość” filmu, zachowując jednocześnie wszystkie przywileje cyfrowej technologii. Nawet jeśli taka jest geneza powrotu do analogu tak wielu istotnych produkcji, to sama konieczność stanięcia w rozkroku między dwoma ścieżkami pokazuje, że moment bezrefleksyjnego zachwyty minął. Nadszedł za to czas powolnego negocjowania granic cyfrowego świata.

Bibliografia:

Failes I. (2015). *A Graphic Tale: the Visual Effects of Mad Max: Fury Road*, „FXGuide”. <https://www.fxguide.com/featured/a-graphic-tale-the-visual-effects-of-mad-max-fury-road/> (dostęp: 11.04.2016).

Lucas G. (1999). *Movies Are an Illusion*, „Premiere”, February 1999, [cyt. za:] J. Belton (2002). *Digital Cinema: A False Revolution*, „October” 2002, vol. 100.

Prince S. (2012). *Digital Visual Effects in Cinema. The Seduction of Reality*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.

Salt B. (2009). *Film Style & Technology. History & Analysis*. London: Starword.

Pabiś-Orzeszyna M. (2013). *Historie ewentualne i inne prowokacje dla historii filmu*, [w:] P. Zwierchowski, D. Wierski (red.), *Kino, którego nie ma*, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.

Whitehurst A. (2016). *Don't knock the CGI. It's everywhere*, „The Guardian”. <http://www.theguardian.com/film/filmblog/2016/feb/25/dont-knock-cgi-its-everywhere-you-just-dont-notice-it> (dostęp: 11.04.2016).



Dobrzy, źli i starsi – oblicza westernu w XXI wieku

Mateusz Skomorowski

Truistycznie brzmiące stwierdzenia o żywotności filmowego westernu są częstym pretekstem ku wycieczkom w przeszłość. Wspominamy klarowne dzieła Johna Forda, w których niestrudzona kawaleria Stanów Zjednoczonych niosła ocalenie garstce osadników (wzorem D.W. Griffitha, w ostatnim możliwym momencie). Wśród kładzionych pokotem zastępów Indian znaleźć można było co prawda jednostki szlachetne, zaś wśród amerykańskich oficerów aroganckie i próżne, ale mimo wszystko cel wędrowki dzielnych białych ludzi nieodmiennie stanowił Zachód. Dowody cywilizacyjnego postępu były widoczne jak na dłoni: oto na surowym pustkowiu, u stóp monolitów Monument Valley, wznosiła się wertykalnie dzwonnica kościoła, a pod nią cnotliwe kobiety i bogobojni mężczyźni wystukiwali obcasami rytm zacieśniającego więzy wspólnoty tańca (Garbowski, 2006, s. 65-66).

Mimo iż produkcja westernów klasycznych przynosiła amerykańskim wytwórniom niebagatelne profity aż do połowy lat pięćdziesiątych, mistrzowską dojrzałość klasycznej postaci westernu zapewnił Ford zaraz za progiem drugiej wojny światowej, realizując swój słynny *Dyliżans* (1939). Formacje skalne Monument Valley pojawiły się po raz pierwszy, a ich cień położył się na większości późniejszych opowieści reżysera o zdobywaniu Dzikiego Zachodu. Przemysłana kompozycja obrazu niosła niespotykane dotąd w westernie pokłady dramaturgii, wprowadzając doskonały balans elementów pozornie nie do pogo-

dzenia: duszną przestrzeń zamkniętej karocy dyliżansu zespalała z ogólnymi planami dzikich krajobrazów, a psychologicznie głębokie portrety pasażerów pojazdu z epickim wymiarem widowiskowych potyczek z Apaczami. John Wayne stworzył w tym filmie archetyp Człowieka Zachodu, zmagającego się z demonami przeszłości, wprowadzającego tak ważny dla gatunku motyw zemsty, a także wewnętrzne poczucie bycia straconym dla społeczeństwa, co w efekcie prowadziło do decyzji protagonisty o dobrowolnym wygnaniu. Lata sześćdziesiąte, poprzedzające strukturalistyczne badania nad westernem, wypełniała zażarta krytyka filmów tego gatunku: od upartego wpychania jego ekranowych reprezentantów w śmieciowy worek z napisem „kultura masowa”, przez niesłabnące ataki na rzekomo krzywdzący wizerunek kobiety, po zarzuty dotyczące rasistowskiej hegemonii białych na zdobytych terenach (Kitses, 2004, s. 29) – to wszystko nie przeszkodziło westernowi trwać w najlepsze. Celnie podsumował to kilka dekad później Zygmunt Kałużyński (1994, s. 111), pisząc:

Bo western to była cała uprawa: był to jedyny, dosłownie jedyny, gatunek filmowy, który trwał od początków kina, bo pierwsze w ogóle filmy amerykańskie, jeszcze pod koniec ubiegłego stulecia, były już popisami jeździeckimi kowbojów autentycznych, którzy zjawiali się tu prosto od zapędzania bydła, a może od bijatyki w saloonie? Od wtedy wyrób westernów nie ustał nawet na

minutę. W tym czasie wiele gatunków weszło i zaszło raz na zawsze, farsę chaplinowską, melodramat z gwiazdami, neorealizm włoski i nawet nową falę diabli wzięli, tymczasem western działał niemal przez cały wiek [...].

Opisując przypadek obsypanego Oscarami *Bez przebaczenia* (1992, reż. Clint Eastwood), Kałużynski wskazywał chwalebny przykład hołdu, a zarazem pożegnania Hollywood z gatunkiem, jego tradycją oraz ikonami. Z pewnością nie można autorowi odmówić intuicji (lata dziewięćdziesiąte zepchnęły western w niszę zarezerwowaną dla telewizji), jednak nie wszystko przewidział. W XXI wieku poetyka Dzikiego Zachodu znów dała o sobie znać, a spektakularne sukcesy artystyczne i komercyjne – towarzyszące premierom tak na małym, jak i dużym ekranie – stanowią impuls do pochylenia się nad współczesną formą westernu.

Apologeci mitu w służbie pamięci

Swoisty łącznik pomiędzy okresem schyłkowym westernu a jego rewitalizacją stanowi osoba Kevina Costnera. W kilka lat po kasowej i artystycznej porażce *Wyścig z czasem* (1997) artysta ponownie zasiadł jednocześnie na fotelu reżysera i stanął przed kamerą. Efektem było *Bezprawie* (2003), przez wielu krytyków uznane za najlepszy kinowy western od czasu *Bez przebaczenia*.

Skłonność do sentymentalizmu i dłużytn stała się znakiem rozpoznawczym filmów reżyserowanych przez Costnera, nie inaczej było w przypadku *Bezprawia*. Poraża jednak inteligencja tego westernu, świadomość gatunkowa owocująca wprzęgnięciem w opowieść o zemście szeregu motywów typowych dla dojrzalej westernowej poetyki. Konsekwencją szacunku dla tradycji filmu kowbojskiego nie jest w *Bezprawiu* pastisz stylu dawnych mistrzów, ale chęć opowiedzenia znanej pokoleniom kinomanów historii na nowo – z uwzględnie-

niem zarówno ciężaru psychologicznego protagonistów, jak i wymogów widowiska. Spośród siedmiu motywów fabularnych westernu, wyszczególnionych przez Franka Grubera (Lenihan, 1980, s. 12), w *Bezprawiu* znaleźć można aż trzy: motyw własności ziemskiej, zogniskowany wobec konfliktu pomiędzy ranczerami a bandytami; motyw zemsty; motyw wyjętego spod prawa. Ostatni z nich reprezentuje Charley Waite (Kevin Costner), rewolwero-wiec i weteran wojny domowej zmagający się z demonami przeszłości, małomówny i skryty. Wraz z przyjacielem, sędziwym Bossem Spearmanem (Robert Duvall), wypowiadają wojnę chciwemu i bezwzględnemu hodowcy bydła, Baxterowi (Michael Gambon), w odwecie za zamordowanie przyjaciela.

Na pierwszy rzut oka wszystko jest takie, jak w klasycznym westernie. Costner rezygnuje zwłaszcza z typowej dla antywesternu lat siedemdziesiątych demitologizacji wnętrza. Miasteczkowe budowle są zadbane i schludne, drewniane boazerie pomalowane i jasno oświetlone. Na pierwszy rzut oka sama społeczność także pełni funkcję tradycyjnej zbiorowości – zastraszonej, słabej i bezbronnej, czekającej na wybawienie od Baxtera. Charley to typowy Człowiek Zachodu, z garniturem cech opisanych przez Roberta Warshowa (1979, s. 178): „Niezależnie od tego, co robi, wygląda godnie i pozostaje twardy, ponieważ nie uznaje niczyjego prawa do osądzania go, sam osądził swe błędy i już się do nich przyzwyczaił, rozumiejąc [...] że nie może robić nic poza ciągłym, od nowa, odgrywaniem spektaklu rewolwerowego pojedynku – do czasu gdy to on zostanie zabity”. Sprawność w posługiwaniu się bronią koresponduje z przeświadczeniem bohatera, że ciągłe uciekanie się do przemocy przekreśla jego szanse na opuszczenie gardy i przyjęcie w poczet społeczności. *Bezprawie*, jak wiele westernów lat pięćdziesiątych (do sztandarowych należą *Rewolwero-wiec* [1950, reż. Henry King] i *Człowiek Zachodu* [1958, reż. Anthony Mann]), ukazuje bohaterów

w kontekście egzystencjalnym. Ich tragizm polega na tym, że w obliczu kurczącej się areny działań – gdzie kodeks honorowy zaczyna ją zastępować rygor prawa, a bezkresną prerię szatkują ogrodzenia lokalnych baronów ziemskich – brak możliwości samostanowienia staje się konsekwencją ich ostatecznego wygnania bądź śmierci. Owa empiryczna dojrzałość odróżnia Człowieka Zachodu od romantycznego wyobrażenia „jeźdźca znikąd”, naiwnego dziecięcego marzenia o bohaterstwie i sprawiedliwości. Człowiek Zachodu nie odjeżdża, by nieść pomoc kolejnym potrzebującym. Granice postępu cywilizacyjnego zostają wytyczone, toteż manifestacja umiejętności bohatera nie jest już nieodzowna. Podsumowaniem jego egzystencji staje się śmierć (*Rewolwerowiec*) lub usunięcie się w cień (*Will Penny*, 1967, reż. Tom Gries).

Z uwagi na samotne przygotowania dwóch przyjaciół do pojedynku z Baxterem i jego ludźmi, bogaty w doświadczenia kinowe widz ma prawo obawiać się tragicznego finału. Nieoczekiwanie sytuacja ze złej zmienia się w obiecującą, ponieważ po stronie bohaterów pozytywnych stają nagle bierni dotychczas mieszkańcy miasteczka. Zgoła zaskakująca sytuacja, zwłaszcza kiedy odniesie się ją do tradycji filmowej. Tak zwana formuła przejściowa westernu (Wright, 1978, s. 145-152) sytuowała społeczność po stronie Zła, zakorzenionemu w niej początkowo protagoniście uświadamiając bezcelowość imperatywu moralnego. W analizowanym przez Willa Wrighta *W samo południe* (1952, reż. Fred Zinnemann) obłudę mieszkańców odkryło przed szeryfem (Gary Cooper) święte zgromadzenie. Świątynia, która u Johna Forda była symbolem prawdziwych więzi, u Zinnemanna zmieniła się w fasadę pozornych wartości. Jak dowodził na przykładzie badanych filmów Wright, konsekwencją zderzenia bohatera z hipokryzją wspólnoty było ostateczne jej opuszczenie, najczęściej wraz z ukochaną kobietą u boku. W *Bezprawiu* porządek ten zostaje odwróco-

ny: Charley i Boss nie tylko zostają przyjęci do grona mieszkańców, pierwszy z nich odnajduje także szczęście w ramionach kobiety, Sue (Annette Bening). Costner z jednej strony świadomie restytuuje westernowy mit, z drugiej wchodzi w polemikę z westernową konwencją. *Bezprawie* jawi się w tym kontekście jako bardzo osobiste pożegnanie artysty z westernem, który z rozbijającą szczerością zdaje się mówić: „Bohaterom wreszcie należy się odpoczynek”. Charley i Boss stanowią parę doświadczonych, prostolinijnych, szczerych i uczciwych ludzi, którzy rozumieją się bez słów. Motyw męskiej inicjacji, antycypujący właściwą dorosłość jego uczestnika, prowadzi w westernie klasycznym do buntu młodszego mężczyzny, wymierzonego w figurę opiekuna-ojca (czego najwyraźniejszą egzemplifikacją stanowi *Rzeka czerwona* [1948, reż. Howard Hawks]). Bohaterowie *Bezprawia* tego rodzaju rozterki mają już dawno za sobą, podobnie jak i tułaczki po prerii.

W podobnie nostalgicznym, a zarazem zaskakująco tradycyjnym tonie, utrzymane jest *Prawdziwe męstwo* (2010) braci Coen, adaptacja powieści Charlesa Portisa. Analiza prozy amerykańskiego pisarza zdaje się wskazywać idealne źródło pomysłów dla zdolnego rodzeństwa – zwłaszcza gdy bezrefleksyjnie przyklei im się łąkę postmodernistów. Przekonanie to wydaje się potęgować pozornie postmodernistyczna treść książki, czego w swej analizie dowodzi Justyna Wierchow-ska (2013, s. 150-151). Portis na pozór kpi z ideału amerykańskiego herosa, w jego miejsce stawiając obdartusa nadużywającego alkoholu, zaś pierwszoosobowym narratorem opowieści czyniąc małą Mattie, rezolutną dziewczynkę. Zdaniem Wierchowskiej wrażenie takie jest mylne, zaś wydźwięk dzieła literackiego jest typowy dla westernu tradycyjnego i głęboko mizoginistyczny.

Biorąc pod uwagę dokonania twórcze reżyserów z Minnesoty, przy całej wyrazistości ich

stylu, *Prawdziwe męstwo* jest chyba najbardziej tradycyjną reprezentacją gatunkową w ich karierze. Konstrukcja bohaterów w filmach braci Coen zakłada ich nieprzystawalność do realiów świata, w jakim egzystują. Stosują rozwiązania podsuwane im przez popkulturę, „[...] raz znalazłszy się w kłopotach, działają i zachowują się zgodnie z tym, co wyznaczają fabularne – w tym wypadku gatunkowe – schematy. Są przeświadczeni, że nie ma innych rozwiązań; świat, w ich przekonaniu, funkcjonuje według kinowych wzorców.” (Żyto, s. 317). Częściowo owe cechy „coenowskiego prostaczka” ucieleśnia LaBoeuf (Matt Damon) – strażnik Teksasu z wybujałym ego, stale przejawiający swe dokonania. Niewiele ma on do czynienia z prawdziwymi kowbojami, jego sposób bycia stanowi idealizację bohaterów Dzikiego Zachodu. W jednej z kluczowych partii filmu jego pojawienie się na ekranie sytuuje pościg za bandytami w martwym punkcie; on także, jako jedyna z postaci, podlega typowemu dla reżyserów zabiegowi fetyszyzującemu – obiektem drwin młodej Mattie (Hailee Steinfeld) staje się jego fryzura (choć ten motyw obecny jest także w powieści Portisa).

Mimo wszystko zarówno LaBoeuf, jak i starszejący się zapijaczony szeryf Rooster Cogburn (Jeff Bridges) dowodzą w finale filmu cech kodyfikowanych przez tradycję gatunku. Kiedy zachodzi potrzeba, nie unikają otwartej konfrontacji, strzelają celnie, a dzięki świadomości trudów pogranicza i pragmatycznej postawie ratują w konsekwencji młodą Mattie od pewnej śmierci. Tytułowe „prawdziwe męstwo” – w które początkowo dziewczynka powątpiewa, lustrując wzrokiem odzianego w kalesony, skacowanego Roostera – stanowi ostateczną rehabilitację strażnika i szeryfa w oczach Mattie, w oczach widzów zaś staje się dowodem restauracji jednego z westernowych mitów.

Ogień walki, ciepło paleniska

Popularność pastiszu jako rodzaju stylizacji w ostatnich latach dała efekt w postaci doskonałych produkcji. Poza granicami Stanów Zjednoczonych wyprodukowano *Wybawiciela* (2014, reż. Kristian Levring), dzieło o zadziwiającej koherencji stylu i treści. Opowieść o byłym żołnierzu (Mads Mikkelsen), mszczącym się krwawo na zabójcach swych bliskich, za wzór konstrukcji fabularnej postawiła sobie trawestację motywów znanych z *W samo południe*, przy jednoczesnej reprodukcji sztafetu rodem z dzieł Johna Forda. Podobnie jak u Zinnemanna, miasteczkowi obłudnicy nie przeszkodzili protagoniście pozbyć się brutalnego bandziora (Jeffrey Dean Morgan), co nie odbyło się bez pomocy przedstawicielki płci pięknej (Eva Green). W efekcie bohater wraz ze swą towarzyszką odjeżdżał w dal, obrzucając pogardliwym spojrzeniem prominentów lokalnej społeczności. Symptomatyczna dla rozpoznawalnej konwencji stała się kompozycja zdjęciowa filmu, obfitująca w ujęcia o dużej głębi ostrości, oraz obecność szerokokątnych obiektywów pozwalających dostrzec w oddali ikoniczny krajobraz Monument Valley (obecny dzięki zastosowaniu CGI, ponieważ zdjęcia do filmu w całości zrealizowano w Afryce).

Gra konwencją zdecydowanie mocniej odcisnęła swoje piętno na wyśmienitym, nagrodzonym w Sundance *Slow West* (2015, reż. John Maclean). Historia nastolatka, Jaya Cavendisha (Kodi Smit-McPhee) – przemierzającego Terytorium Kolorado roku 1870 w poszukiwaniu utraconej miłości życia, Rose (Caren Pistorius) – stanowi dla reżysera rodzaj kalki, na której odbijają się, delikatnie zniekształcone, westernowe motywy. Maclean doskonale balansuje na granicy farsy i powagi – melancholia przeplata się tu z humorem dość absurdalnym, niekiedy wręcz slapstickowym. Plany ogólne, w tradycji gatunku ukazujące postępowędrówki bądź stanowiące po prostu tło sza-

leńczych galopad (Kracauer, 2008, s. 69), w *Slow West* stają się ramami melancholijnej kontemplacji. Sama śmierć wreszcie, podług gatunkowych prawideł wymierzana w imię imperatywu moralnego nakazującego protagonistę bronić słabszych, staje się dziełem przypadku i konsekwencją relacji opartych na nieporozumieniach – odarta z ciężaru symboliki, tragikomiczna, nie oszczędza nikogo. Zabawa konwencją jest u Macleana na porządku dziennym, jednakże nigdy nie odwraca uwagi widza od głównego nurtu opowieści. Wiele wątków ma wyraźnie transgresyjny charakter: przewodnik Jaya i doświadczony rewolwowiec, Silas (Michael Fassbender), w trakcie finałowej wymiany ognia zostaje postrzelony i natychmiastowo wyłączony z walki; grupa antagonistów jest moralnie ambiwalentna (jej członkowie przygarniają parę dzieci wspomnianego małżeństwa) itp. Mimo wszystko zakończenie *Slow West* jest dość tradycyjne. Pomimo pewnego rozszerzenia funkcji postaci kobiecej, wciąż stanowi ona katalizator przemiany protagonisty i umożliwia mu powrót na łono społeczeństwa.

Kwestie płci i przynależności do grup etnicznych współcześnie okazały się potwierdzać wyzwolenie się filmowych bohaterów z oków strukturalnych funkcji. Ich transgresja bywa niekiedy rezultatem poświęcenia większej uwagi filmowców prawdzie dziejowej. Porzucając sztafaż widowiska na rzecz prawdopodobieństwa psychologicznego i wierności historycznej, kameralne i niskobudżetowe dramaty w rodzaju *Meek's Cutoff* (2010, reż. Kelly Reichardt) czy *Eskorty* (2014, reż. Tommy Lee Jones) zaproponowały rewizjonistyczne spojrzenie na wiele uświęconych tradycją gatunku mitów. Szczególnie pierwszy z wymienionych wydaje się sumą antytez burzących schematy klasycznego westernu.

Przedstawiający pionierską podróż grupy osadników szlakiem oregońskim roku 1845 film Kelly Reichardt porzuca obraz przykazanej przez Boga odysei ku ziemi obiecanej. *Me-*

ek's Cutoff jest szczególnie emfaticzny wobec kwestii przez gatunek marginalizowanej, związanej z trudami życia na terenie pogranicza. Reżyserka rezygnuje z patriarchalnej perspektywy opowieści. Brak widowiskowych perypetii narracyjnych – przewidzianych prawem westernowego eskapizmu – zastępuje subtelną ilustracją pełnych znoju trudów podróży istanów emocjonalnych kobiet towarzyszących swym mężom w drodze ku Zachodowi. Taki punkt wyjścia zaburza ustalone konwencje. Z pozoru doświadczony traper, tytułowy Meek (Bruce Greenwood), okazuje się pyszałkowatym gawędziarzem i ignorantem, który – raz zgubiwszy szlak – nie odnajduje go do samego końca filmu. Wraz z rozwojem akcji na niewątpliwą przewodniczkę grupy awansuje Emily Tetherow (Michelle Williams), której opanowanie i rozsądek stoją w sprzeczności z niecierpliwością i impulsywnością Meeka. Jak powiada traper: „Kobiety stworzono na zasadzie chaosu, bezładu tworzenia”. Jak się okazuje, to właśnie nowe, niekonwencjonalne potraktowanie przez bohaterkę filmu napotkanego Indianina (Ron Rondeaux) staje się jedyną szansą osadników na odnalezienie zapasów wody i przetrwanie. Mająca na wzgórzach groźna sylwetka czerwonoskórego, filmowana z początku niczym u Johna Forda (z dołu), sugeruje bezpostaciowość i zagrożenie uosabiane przez siły Natury (Bobowski, s. 128). Otwarte zakończenie filmu, w którym Indianin prowadzi osadników ku nieznanemu, stanowi sumę antytez tradycyjnego westernu. Wyrażona wspomnianym przewartościowaniem typologii postaci oraz funkcji przez nie pełnionych, w efekcie wyznacza kierunek, którego konsekwencji nie da się przewidzieć – szczególnie przykładając do niego miarę klasycznych opowieści o Dzikim Zachodzie.

Zarysowanie przeze mnie problematyki współczesnego westernu nie wyczerpuje ani możliwości interpretacyjnych, ani nie unaczni całościowego kontekstu kulturowego kinematografii narodowych. W jaki sposób

mówić o nich, nie wspomniawszy o wyśmienitych australijskich próbach realizacji gatunkowych, takich jak *The Tracker* (2002, reż. Rolf De Heer) czy *Propozycja* (2005, reż. John Hillcoat), podejmujących wciąż żywy problem rasizmu? W jaki sposób pastiszowanie gatunku odnosi się do postawy twórczej Quentina Tarantino i jego hybrydalnych wariacji? Jak na realizm przedstawieniowy ostatnich westernów wpłynęły telewizyjne realizacje pokroju *Deadwood*? To tematy na inne artykuły, ale jedno można stwierdzić z całą pewnością: western wciąż jest żywy w świadomości twórców i widzów. Odnosząc się do słów Zygmunta Kałużyńskiego, możemy życzyć sobie, by zachował swą witalność przez cały bieżący wiek.

Bibliografia:

- Bobowski, S. (2015). *Western i Indianie: Filmowe wizerunki rdzennych Amerykanów w kinie amerykańskim do końca lat siedemdziesiątych XX wieku*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut.
- Garbowski, Ch. (2006). *John Ford. Ciągłość i poszukiwanie*, [w:] E. Durys, K. Klejsa (red.), *Kino amerykańskie: Twórcy*. Kraków: Rabid.
- Kitses, J. (2004). *Horizons West. Directing The Western from John Ford to Clint Eastwood*. London: British Film Institute.
- Kracauer, S. (2008). *Teoria filmu* (tłum. W. Wertenstein). Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Lenihan, J. H. (1980). *Showdown: Confronting Modern America in the Western Film*. Urbana: University of Illinois Press.
- Warshow, R. (1979). *Kronika kina: Człowiek Zachodu* (tłum. K. J. Zarębski). „Film na Świecie”, nr 1-2.
- Wierzchowska, J. (2013). *Jabłko, węże i śmierć. Kara za prawdziwe męstwo, czyli o tym, co czeka dziewczynki, które zapuszczają się na zakazane terytorium*, [w:] A. Preis-Smith, M. Paryż (red.), *Amerykański western literacki w XX wieku. Między historią, fantazją a ideologią*. Warszawa: Czuły barbarzyńca.
- Wright, W. (1978). *Struktura westernu* (tłum. P. Kamiński). „Dialog”, nr 3-9.
- Żyto, K. (2010). *Joel i Ethan Coenowie – paradoksy podmiotu cynicznego*, [w:] Ł. A. Plesnar, R. Syska (red.), *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*. Kraków: Rabid.

Międzynarodowy sukces „antypolskiego” filmu. Oscar dla *Idy* Pawła Pawlikowskiego i jego następstwa

Marta Maciejewska

Zanim Paweł Pawlikowski nakręcił *Idę* (2013), pracował wyłącznie za granicą. Reżyser ma na swoim koncie produkcje zrealizowane w różnych językach (angielskim, rosyjskim, francuskim), przy współpracy międzynarodowych ekip filmowych. Do 2013 roku polskiemu widzowi był znany przede wszystkim jako twórca *Lata miłości* (2004) oraz *Kobiety z piątej dzielnicy* (2011) – były to jego jedyne filmy dystrybuowane w rodzimych kinach. Wcześniejsze pełnometrażowe produkcje Pawlikowskiego, *Korespondent* (1998) i *Ostatnie wyjście* (2000), a także dokumenty zrealizowane dla telewizji BBC, zyskały na popularności dopiero po zdobyciu przez reżysera Oscara w kategorii Najlepszy film nieanglojęzyczny w 2015 roku.

Wyróżniona statuetką amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej *Ida* była wielokrotnie nagradzana na polskich i zagranicznych festiwalach (około dziesięciokrotnie). Pawlikowski otrzymał za ten obraz między innymi Złote Lwy na festiwalu w Gdyni, nagrodę FIPRESCI na festiwalu w Toronto, nagrodę BAFTA, Satelitę, Independent Spirit, Europejską Nagrodę Filmową oraz nagrodę BIFA. Oscar dla *Idy* jest dla polskiego filmu pierwszą tego typu nagrodą – przed Pawlikowskim żaden polski reżyser nie odbierał statuetki we wspomnianej kategorii. Pierwszą produkcją nakręconą po polsku i z polską ekipą reżyserowi udało się coś, czego nigdy wcześniej nie osiągnęli jedni z najbardziej cenionych rodzimych filmowców – Andrzeja Wajda (nominacja dla *Ziemi obiecanej*

[1974], *Człowieka z żelaza* [1981], *Katynia* [2007]), Agnieszka Holland (nominacja dla *W ciemności*, 2011), Jerzy Antczak (nominacja dla *Nocy i dni*, 1975), Jerzy Hoffman (nominacja dla *Potopu*, 1974), Jerzy Kawalerowicz (nominacja dla *Faraona*, 1965) czy Roman Polański (nominacja dla *Noża w wodzie*, 1961). Co więcej, *Ida* zwyciężyła w walce o Oscara z *Lewiatanem* Andrieja Zwiagincewa (2014), którego szanse na nagrodę Akademii w kategorii najlepszy film nieanglojęzyczny zdecydowanie wzrosły po otrzymaniu Złotego Globu. Zbigniew Banaś w swoim artykule dla czasopisma „Kino” (2014, s. 10-11) wieszczył *Idzie* spory sukces za oceanem i – jak się okazało – jego przewidywania dotyczące popularności filmu nie minęły się z rzeczywistością.

Sprzeczne głosy o *Idzie*

Pochwały – między innymi na polskich i zagranicznych festiwalach – nie zawsze pokrywały się jednak z opiniami polskiej publiczności o *Idzie*. Z krytyką niejednokrotnie spotykała się czarno-biała, minimalistyczna warstwa wizualna filmu (stylistyka rzadko wykorzystywana w kinie polskim w ostatnich latach), jednak zdaniem przeciwników *Idy* nie była to największa wada tej produkcji. Film – zarówno w dyskursie publicznym, jak i w dyskusjach widzów (choćby na Festiwalu Filmowym w Gdyni w 2013 roku, gdzie po raz pierwszy obejrzałam dzieło Pawlikowskiego) – odruchowo był zestawiany z wcześniejszym

o rok *Pokłosiem* Władysława Pasikowskiego. Joanna Ostrowska w recenzji *Idy* dla czasopisma „Midrasz” sugeruje, że liczne porównania obu produkcji – jej zdaniem niesłuszne – wiążą się z nieczęstym poruszaniem w polskim kinie tematu relacji polsko-żydowskich: „Dość niespodziewanie w polskiej prasie *Ida* jest automatycznie zestawiana z *Pokłosiem*. [...] Naiwność tego typu podejścia wynika przede wszystkim z deficytu obrazów filmowych, które odnosiłyby się bez obłonek do kwestii «polskiego sprawstwa»” (2013, s. 67-68).

W obu filmach rzeczywiście można dostrzec wątki dotyczące tych samych wydarzeń z historii Polski – zabijania Żydów przez ich polskich sąsiadów w czasie II wojny światowej. Choć każdy z reżyserów w swoim obrazie rozwija ten temat zupełnie inaczej – Pasikowski czyni go osią narracyjną *Pokłosa*, a Pawlikowski wplata w proces poszukiwania przez tytułową Idę własnej, tajemniczej tożsamości – było niemal przewidywalne, że przeciwnicy rozliczania stosunków polsko-żydowskich w okresie wojennym po projekcji obu filmów zwrócą uwagę przede wszystkim na to, jak zostali w nich przedstawieni Polacy. Tadeusz Płużański, prawicowy publicysta i historyk, uważa, że Pawlikowski podtrzymuje w swoim filmie krzywdzący stereotyp Polaka-antysemity i mordercy: „Tymczasem w filmie to Polacy są mordercami. Znow – jak w zakłamanym *Pokłosiu* – mamy polskich sąsiadów mordujących Żydów dla niskich, materialnych korzyści. O Niemcach znow ani słowa” (2014).

Co ważne, nie wszyscy prawicowi publicyści jednoznacznie odrzucili *Idę*. Pojawiały się wśród nich głosy doceniające wartości artystyczne filmu, co widać między innymi w recenzji współpracującego z portalem wPolityce.pl Łukasza Adamskiego. Autor zauważa przewagę *Idy* nad *Pokłosiem* jako filmu w bardziej subtelny sposób ukazującego relacje polsko-żydowskie. Zaznacza także, że to właśnie obraz Pawlikowskiego powinien być bardziej znaczący w kwestii rozliczeń historycznych niż

Pokłosie: „Mam nadzieję, że *Ida* pozwoli zapomnieć o *Pokłosiu* i będzie głównym filmem rozliczającym ciemne karty naszej przeszłości” (2013). W kolejnych słowach artykułu Adamski sugeruje jednak, że produkcje pokazujące bohaterskie zachowania Polaków, którzy podczas okupacji ratowali Żydów, byłyby (najwyraźniej ze względu na tematykę, nie potencjalną formę artystyczną) filmami znacznie lepszymi niż nagrodzone Oscarem dzieło Pawlikowskiego. Zdaniem publicysty wyłącznie filmy prezentujące pozytywne postawy Polaków wobec Żydów w okresie drugiej wojny światowej mogłyby stanowić wystarczające dopowiedzenie do *Idy*. Choć wcześniej Adamski godzi się na taką formę rozliczania bolesnych epizodów z historii Polski, jaką jego zdaniem proponuje Pawlikowski w *Idzie*, słowami kończącymi artykuł jednocześnie ją umniejsza – jak gdyby wyłącznie ukazywanie w polskim kinie „dobrych” Polaków mogło stanowić godne rozliczenie historii.

Pozytywnie o filmie Pawlikowskiego wypowiada się także Krzysztof Kłopotowski. Prawicowy publicysta związany z TV Republika i TVP Kultura porównuje *Idę* do *Pokłosa*, wyliczając niedociągnięcia drugiego z tych obrazów, których Pawlikowskiemu udało się uniknąć. Kłopotowski podkreśla brak zbędnej emocjonalności i kształt artystyczny *Idy*, a także chwali sposób, w jaki reżyser przedstawił stosunki polsko-żydowskie. Co ważne, zaznacza jednak, że film Pawlikowskiego nie jest dziełem, które mogłoby kształtować świadomość zbiorową polskich widzów: „Pawlikowski zrobił więc dzieło «artystyczne», które pozostanie niszowe. Jak to się mówi – «nie przeora naszej świadomości»” (2015). Jak się okazało, Kłopotowski był w błędzie, ponieważ *Ida* nawet po roku od otrzymania Oscara wywołuje burzę medialną – o czym w dalszej części artykułu.

Na początku 2015 roku, jeszcze przed otrzymaniem przez *Idę* nagrody amerykańskiej Akademii, fundacja Reduta Dobrego Imie-

nia, która „została powołana dla inicjowania i wspierania działań mających na celu prostowanie nieprawdziwych informacji na temat historii Polski, a szczególnie przebiegu II wojny światowej, udziału w niej Polaków, stosunku Polaków do Żydów, na temat niemieckich obozów koncentracyjnych” (Reduta Dobrego Imienia), wystosowała do dyrektora Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej Agnieszki Odorowicz petycję z żądaniem uzupełnienia filmu Pawlikowskiego w czołówce o następujące informacje:

1. Polska była pod okupacją niemiecką w latach 1939-1945.
2. Niemieccy okupanci prowadzili politykę eksterminacji Żydów.
3. W okupowanej przez Niemców Polsce za ukrywanie Żydów Niemcy karali śmiercią nie tylko tego, który ukrywał, ale także całą jego rodzinę; pomimo to wielu Polaków ukrywało Żydów.
4. W ten sposób zginęły tysiące Polaków oddających życie za sąsiadów i współobywateli Rzeczypospolitej – prześladowanych Żydów.
5. Legalne władze Polskiego Państwa Podziemnego, uznawane przez Aliantów, z całą surowością karały śmiercią przypadki prześladowania Żydów przez tych z Polaków, których zdemoralizowała okrutna i bezwzględna okupacja niemiecka.
6. Instytut Yad Vashem najwięcej tytułów Sprawiedliwych Wśród Narodów Świata przyznał Polakom. (CitizenGo, 2015)

Twórcy cytowanej petycji zaznaczają, że niepokoi ich niekorzystna dla Polaków wymowa filmu Pawlikowskiego i sugerują, że obowiązkiem dyrektora PISF-u, jako pracownicy instytucji narodowej, jest obrona honoru Polaków – tak przekonują Odorowicz, by przychyliła się do ich prośby. O aktywności zainicjowanej przez Redutę pisał także Robert Tekieli dla portalu Niezależna.pl:

Oscarowa nominacja *Idy* spowodowała, że o filmie tym mówi się i pisze na całym świecie. Niektórzy jego widzowie o Polsce dowiedzą się z *Idy* po raz pierwszy, więc tym ważniejszy staje się postulat opatrzenia go cytowaną wyżej informacją. Zwłaszcza że o Niemcach nie ma w tym filmie ani słowa. Wbrew wypowiedziom rzecznika prasowego PISF-u Rafała Jankowskiego opatrzenie filmu informacją historyczną nie jest ingerowaniem w kształt artystyczny filmu i jest praktyką często stosowaną w światowej kinematografii (2015).

W powyższych słowach obecna jest obawa przed potencjalnym znieważaniem Polaków przez zagranicznych widzów – jak gdyby przez autora tekstu przemawiał strach przed osłabieniem pozycji rodaków (nawet w oczach tych, których zainteresowanie historią Polski po obejrzeniu *Idy* wcale by nie wzrosło).

W zagranicznych czasopiśmie – pomimo rzekomego antypolskiego wydźwięku *Idy*, przed konsekwencjami którego przestrzegali prawnicy publicyści i działacze – pojawiło się wiele pozytywnych recenzji tego filmu – wystarczy przytoczyć słowa dwóch znanych dziennikarzy, którzy w swoich artykułach w odniesieniu do *Idy* użyli miana „arcydzieła”. Peter Bradshaw z „The Guardian” napisał: „Mogłoby to być arcydzieło – jednak czuję, że ten 57-letni reżyser wciąż ma więcej do powiedzenia” (2014). Z kolei David Denby z „The New Yorker” zatytułował swoją recenzję *Ida: A Film Masterpiece* (2014), jednoznacznie ukazując potencjalnym czytelnikom swoją opinię o filmie Pawlikowskiego. Wymienieni autorzy chwalą poszczególne komponenty *Idy* – zdjęcia Łukasza Żala i Ryszarda Lenczewskiego, grę aktorską Agaty Trzebuchowskiej i Agaty Kuleszy oraz kameralność filmu. Catherine Wheatley w recenzji dla czasopisma „Sight & Sound” chwali niejednoznaczność i prostotę obrazu Pawlikowskiego (2014, s. 74). Z kolei Peter Debruge z „Variety” sugeruje, że *Ida* ze względu na emocjonalny dystans budowa-

ny za pomocą statycznych, wysmakowanych kadrów może wzbudzać niechęć niektórych widzów (2013).

Zainteresowanie produkcją podsycił fakt, że za granicę przeniknęły plotki o rzekomej antypolskości *Idy*, o której mówiło się w Polsce – Andrew Pulver, dziennikarz „The Guardian”, w swoim artykule wspomina nawet o petycji autorstwa Reduty Dobrego Imienia (2015).

Ida Pawlikowskiego osiągnęła za granicą sukces, którego dawno nie osiągnął inny polski film. Stało się tak z pewnością za sprawą oscarowego rozgłosu, ale także ze względu na osobę samego reżysera, który dzięki wieloletniej aktywności zawodowej w Wielkiej Brytanii (za którą dwukrotnie otrzymał nagrodę BAFTA – za *Ostatnie wyjście* i *Lato miłości*) stał się na Zachodzie postacią rozpoznawalną. We Francji *Idę* obejrzało około pół miliona widzów, a w Stanach Zjednoczonych – około trzystu tysięcy. Choć wielokrotnie zdarzało się, że publiczność nie do końca rozumiała bądź przyjmowała przedstawioną przez Pawlikowskiego historię, była ona wystarczająco sugestywna dla członków amerykańskiej Akademii.

***Ida* po zdobyciu Oscara**

Zacytowane we wcześniejszej części artykułu słowa Krzysztofa Kłopotowskiego, który twierdził, że *Ida* „nie przeora naszej świadomości”, okazały się błędną prognozą. Dyskusja o filmie Pawlikowskiego rozgorzała na nowo niemal po roku od gali oscarowej, na której reżyser świętował swój artystyczny triumf. Otóż zmiana partii rządzącej w Polsce, która nastąpiła w październiku 2015, najwyraźniej wiąże się z potrzebą rozliczania kwestii (politycznych, społecznych, historycznych, a także artystycznych), które wcześniej – w opinii tej partii – nie zostały wystarczająco starannie rozliczone, a tym samym z reaktywacją uśpionych kontrowersji. Wśród nich są między innymi dysputy związane z rzekomą antypolskością wypowiedzi Jana Tomasza Grossa do-

tyczących polskiej historii, a także wydźwiękiem *Idy* Pawlikowskiego.

Powrót do dyskusji nad odpowiednością bądź nieodpowiednością *Idy* jako filmu będącego reprezentantem polskiego kina za granicą zapoczątkował wywiad z obecną polską premier, Beatą Szydło, w przedświątecznym wydaniu „Gościa Niedzielnego”. Pytana przez Bogumiłą Łozińskiego o polskie kino i Oscara dla *Idy*, odpowiadała następująco:

Oczywiście fakt, że polski film otrzymuje tak ważną nagrodę, jest dużym wyróżnieniem. Jednak według mnie akurat ten na pewno nie był promocją Polski, raczej rysował jej negatywny obraz. Pod względem artystycznym też mi się niespecjalnie podobał. Zdziwiłam się, że dostał Oscara. [...] Powinniśmy zadbać o to, aby pokazywać naszą piękną historię i wybitnych Polaków, szczyć się rodzimą kulturą. Na film na pewno zasługuje postać rotmistrza Witolda Pileckiego. Widziałam obraz o rotmistrzu, który został teraz nakręcony, trochę amatorsko, przez grupę zapaleńców, ale uważam, że powinna powstać o tym bohaterze większa produkcja. Na przykład Amerykanie są mistrzami właśnie w tego rodzaju przedsięwzięciach. Popularyzują swoją historię, tłumaczą i opowiadają ją światu właśnie przez filmy, przez kulturę masową. To jest wzór, z którego moglibyśmy korzystać. Jak skutecznie i trafnie można pokazywać naszą historię, pokazuje stworzone przez śp. prezydenta Lecha Kaczyńskiego Muzeum Powstania Warszawskiego. Tak należy młodemu pokoleniu opowiadać o bohaterach. (2015)

Szydło przede wszystkim – podobnie jak wcześniej Adamski – zaznacza, że polskie kino powinno pokazywać narodowych bohaterów i odkrywać wyłącznie jasne karty historii. Premier sugeruje, że takie filmy byłyby zarówno odpowiednimi wzorcami dla młodych ludzi, jak i świetnymi towarami eksportowymi. Ponownie pojawia się opinia, że *Ida* jest filmem rozliczeniowym, choć sam reżyser wielokrot-

nie podkreślał, że jego cel był całkowicie odmienny (Subbotko, 2013). W wywiadzie dla „Newsweeka”, pytany o swoją reakcję na opinię premier o *Idzie*, Pawlikowski sugeruje, że krytyczne głosy o jego filmie rozgorzały tak naprawdę dopiero, kiedy został dostrzeżony za granicą, jak gdyby wówczas jego przeciwnicy zauważyli niebezpieczeństwo w kształtowaniu myślenia o Polakach i ich historii przez obco-krajowców:

Tak naprawdę jedynym problemem *Idy* jest fakt, że odniosła sukces. Kiedy weszła w Polsce na ekrany, w ogóle jej nie zauważono. Jakiś nudny, czarno-biały, artystowski, festiwalowy film. Bieda w tym, że odniósł sukces za granicą. A to już podejrzane, tu wietrzą znowę. (Sadowska, 2016, s. 78)

W obronie filmu Pawlikowskiego stanęła Gildia Reżyserów Polskich, która ostro zareagowała na słowa premier. Pod odpowiedzią sprzeciwiającą się słowom Szydło podpisali się jedni z najbardziej znaczących polskich reżyserów, między innymi Agnieszka Holland i Andrzej Wajda (Gildia Reżyserów Polskich, 2015).

Kolejną kontrowersją związaną z *Idą* była projekcja tego filmu w TVP 2 nieco ponad rok po otrzymaniu Oscara (w cyklu *Kocham kino* 25.02.2016.). Poprzedzał ją wstęp trzech związanych z prawicą specjalistów – cytowanego wcześniej Krzysztofa Kłopotowskiego, Piotra Gursztyna (nowego szefa TVP Historia, związanego niegdyś z tygodnikiem „Do Rzeczy”) oraz Macieja Świrskiego (prezesa Reduty Dobrego Imienia i współtwórcy cytowanej wcześniej petycji). Jak słusznie stwierdza Paweł Kościński, „właściwie tylko Kłopotowski widzi film niejednoznacznie” (2016), choć ostatecznie puentuje swoją wypowiedź słowami sugerującymi, że *Ida* prawdopodobnie nie otrzymałaby Oscara, gdyby nie opowiadała o Żydach. Dwaj pozostali prelegenci podkreślali konieczność uzupełnienia obrazu Pawlikowskiego o niezbędne konteksty historyczne oraz wyrażali żal, że są w nim przedstawione stereotypy czy

postawy ukazujące Polaków w złym świetle. Co więcej, przed filmem zostały wyświetlone napisy uzupełniające film o szczegóły historyczne – te same, które Reduta Dobrego Imienia chciała włączyć do filmu rok wcześniej.

Przeciwko takiej ingerencji w film Pawlikowskiego zaprotestowały grupy zawodowe związane z przemysłem filmowym – reżyserzy i dziennikarze filmowi. Co więcej, o sprawie było głośno za granicą – pisano o niej między innymi w „Variety” (Barracough, 2016), a przede wszystkim wsparcie dla Pawlikowskiego wyraziła Europejska Akademia Filmowa, której członkowie w swoim oświadczeniu sugerowali, że podczas projekcji *Idy* w TVP 2 zostały naruszone zasady wolności wypowiedzi (EFA, 2016).

* * *

Wiele wskazuje na to, że dyskusja wokół *Idy* jeszcze się nie skończyła. Film Pawlikowskiego, choć początkowo nie wzbudził szczególnego zainteresowania polskiego widza, okazał się wizytówką polskiego kina na Zachodzie. Wydawał się obrazem arthouse’owym, trochę niedziśnieszym, przeznaczonym głównie do projekcji w kinach studyjnych, jednak to właśnie ta oszczędna w środkach produkcja okazała się pierwszym polskim filmem pełnometrażowym nagrodzonym Oscarem. Zgodnie z tym, co mówił Pawlikowski w wywiadzie z Donatą Subbotko (2013), *Ida* miała być obrazem przede wszystkim psychologicznym i artystycznym, osadzonym w konkretnym okresie historycznym i przedstawiającym dwuznaczne moralnie postacie, jednak niepodejmującym się ich oceny i nierozliczającym bolesnych epizodów polsko-żydowskiej przeszłości. Paradoksalnie, stała się czymś więcej niż tylko filmem – okazała się istotnym wydarzeniem społecznym, które obnażyło lęki i kompleksy Polaków przed negatywną oceną i rozliczeniami. Wbrew temu, co napisał Krzysztof Kłopotowski, owszem – *Ida* „przeorała” polską świadomość. Choć czy tak naprawdę właśnie o to chodziło?

Bibliografia:

- Adamski, Ł. (2013). *IDA. Hipnotyzująca i wysmakowana opowieść o grzechu*. <http://wpolityce.pl/kultura/249435-ida-hipnotyzujaca-i-wysmakowana-opowiesc-o-grzechu-recenzja> (dostęp: 14.03.2016).
- Autor nieznany. (2014). „*Ida*” jak „*Pokłosie*”? Płużański: „*W filmie to Polacy są mordercami*”. <http://wpolityce.pl/kultura/226645-ida-jak-poklosie-pluzanski-w-filmie-to-polacy-sa-mordercami> (dostęp: 14.03.2016).
- Banaś, Z. (2014). *USA: w drodze po Oscara*. „*Kino*”, nr 9.
- Barracough, L. (2016). *Polish Directors' Guild Expresses 'Outrage' at Public Television Network's Attack on Oscar-Winning Film 'Ida'*. <http://variety.com/2016/film/global/polish-directors-guild-outrage-attack-ida-1201718107/> (dostęp: 14.03.2016).
- Bradshaw, P. (2014). *Ida review – an eerily beautiful road movie*. <http://www.theguardian.com/film/2014/sep/25/ida-pawel-pawlikowski-nun-road-movie> (dostęp: 14.03.2016).
- CitizenGo. <http://citizengo.org/pl/15781-w-sprawie-filmu-ida?m=5&cid=9627074> (dostęp: 14.03.2016).
- Debruge, P. (2013). *Telluride Film Review: 'Ida'*. <http://variety.com/2013/film/markets-festivals/film-review-ida-1200595465/> (dostęp: 14.03.2016).
- Denby, D. (2014). „*Ida*”: *A Film Masterpiece*. <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/ida-a-film-masterpiece> (dostęp: 14.03.2016.).
- European Film Academy. (2016). *EFA Joins Protest Against Polish Public Broadcaster's Attack on Award-Winning IDA*. [http://www.europeanfilmacademy.org/News-detail.155.0.html?&tx_ttnews\[tt_news\]=397&cHash=d260398e4f76d93a40e5d82b038358ec](http://www.europeanfilmacademy.org/News-detail.155.0.html?&tx_ttnews[tt_news]=397&cHash=d260398e4f76d93a40e5d82b038358ec) (dostęp: 14.03.2016).
- Gildia Reżyserów Polskich. (2015). *List reżyserów do premier Szydło ws. „Idy”: Czy według Pani ten film naprawdę nie jest promocją Polski w świecie?* <http://wyborcza.pl/1,75475,19400271,list-otwarty-gildii-rezyserow-polskich-do-prezes-rady-ministrow.html> (dostęp: 14.03.2016).
- Kłopotowski, K. (2015). „*Ida*” a „*Pokłosie*” – recenzja Krzysztofa Kłopotowskiego. <http://www.rp.pl/artukul/1182084--Ida--a--Poklosie---recenzja-Krzysztofa-Klotowskiego.html#ap-1> (dostęp: 14.03.2016).
- Konarzewska, M., Pacewicz, D. (2015). *Agata Trzebuchowska: Ja ldy nie grałam*. „*Wysokie Obcasy*”, nr 8.
- Koźmiński, P. (2016). *TVP pokazała „Idę”. Film opatrzone specjalnymi napisami i komentarzem*. <http://wyborcza.pl/1,75475,19682328,typ-pokaza-ide-film-opatrzone-specjalnymi-napisami-i-komentarzem.html> (dostęp: 14.03.2016).
- Łoziński, B. (2015). *To ja podejmuję decyzje. O relacjach z Jarosławem Kaczyńskim, problemach światopoglądowych oraz świętach z rodziną z panią premier Beatą Szydło*. „*Gość Niedzielny*”, nr 51. <http://gosc.pl/doc/2879279.To-ja-podejmuje-decyzje> (dostęp: 14.03.2016).
- Ostrowska, J. (2013). *Siostry Miłosierdzia*. „*Mi-drasz*”, nr 5.
- Pulver, A. (2015). *Polish nationalists launch petition against Oscar-nominated film Ida*. <http://www.theguardian.com/film/2015/jan/22/ida-oscars-2015-film-polish-nationalists-petition> (dostęp: 14.03.2016).
- Reduta Dobrego Imienia. <http://rdi.org.pl> (dostęp: 14.03.2016).
- Sadowska, M. (2016). *Nie umiemy korzystać z wolności. Paweł Pawlikowski dla Newsweeka*. „*Newsweek*”, nr 2.
- Subbotko, D. (2013). *Paweł Pawlikowski: Jaki honor, jaka ojczyzna? A co dopiero Bóg?* http://wyborcza.pl/magazy-n/1,134729,14961634,Pawel_Pawlikowski_Jaki_honor_jaka_ojczyzna_A_co.html (dostęp: 14.03.2016).
- Tekieli, R. (2015). *Protest w sprawie „Idy”*. *Już ponad 30 tys. listów trafiło do PISF*. <http://niezalezna.pl/63561-protest-w-sprawie-idy-juz-ponad-30-tys-listow-trafilo-do-pisf> (dostęp: 14.03.2016).
- Wheatley, C. (2014). *Ida*. „*Sight & Sound*”, nr 10.

Nowe formaty znanych historii – proces zmian w amerykańskiej telewizji w kontekście nagród Emmy

Jakub Neumann

Podział na serie komediowe i dramatyczne funkcjonuje podczas rozdania Primetime Emmy Awards, nagród Akademii Telewizyjnej w Stanach Zjednoczonych, niemal od początku ich istnienia i zawsze był zrozumiały. Większość obrazów w kategorii komediowej przez lata stanowiły produkcje rodzinne i sitcomy, które często były sygnowane nazwiskami swoich największych gwiazd, jak np. *I Love Lucy* (1951-1957), *The Dick Van Dyke Show* (1961-1966), *Mary Tyler Moore Show* (1970-1977) czy *Newhart* (1982-1990). Tematykę tych seriali stanowiły losy osób związanych więzami krwi lub miejscem zatrudnienia, a kłopoty bohaterów zazwyczaj rozwiązywano przed zakończeniem odcinka. Serie dramatyczne to z kolei historie różnych grup zawodowych: policjantów, jak w przypadku *Cagney i Lacey* (1981-1988) czy *Hill Street Blues* (1981-1987), szpiegów, np. z *Mission: Impossible* (1988-1990), prawników, np. z *L.A. Law* (1986-1994) albo *Matlock* (1986-1995), detektywów, np. tytułowego porucznika serialu *Columbo* (1971-2003) czy Jessici Fletcher z *Napisała Morderstwo* (1984-1996), a także lekarzy z *St. Elsewhere* (1982-1988). Bohaterowie co tydzień borykali się z nowymi przypadkami do rozwiązania, ale mieli w swoim otoczeniu grupę postaci powracających w kolejnych odcinkach, co wpływało na rozwój wątków dotyczących ich życia prywatnego. Taki stan rzeczy trwał do końca XX wieku, kiedy twórcy seriali telewizyjnych zaczęły stopniowo nagać utarte wcześniej formu-

ły i proponować nowe rozwiązania. Zmienił się typ bohatera. Wcześniej realizatorzy dbali o to, aby protagonista był lubiany przez widzów. Tony Soprano, grany przez Jamesa Gandolfiniego główny bohater *Rodziny Soprano* (1999-2007) był postacią bezprecedensową – antybohaterem, który łamie zasady moralne i niejednokrotnie wchodzi w konflikt z prawem. Widzowie nie tylko nie byli zdegradowani oglądaniem takiego bohatera, ale i z czasem zaczęli mu kibicować (Bruun Vaage, 2016, s. 1-3). Po kilku latach na ekranach pojawiło się więcej tego typu postaci, jak choćby tytułowy seryjny morderca z serialu *Dexter* (2006-2013), pełen tajemnic Don Draper, autor reklam z *Mad Men* (2007-2015), albo wytwórca narkotyków Walter White, który przeszedł w *Breaking Bad* (2008-2013) drogę „od pana Chipsa do człowieka z blizną” (Marez, 2013). To odniesienie do protagonistów dwóch filmów – *Żegnaj Chips* (1939, reż. Sam Wood), w którym Robert Donat grał dobrotliwego nauczyciela, oraz *Człowieka z blizną* (1983, reż. Brian De Palma) z Al Pacino w roli bezwzględnej kryminalisty.

Odważniejsze portrety telewizyjnych bohaterów były możliwe dzięki diametralnym zmianom w przemyśle telewizyjnym. ABC, CBS i NBC, czyli trzy stacje telewizyjne dominujące na rynku aż do lat 90. ubiegłego wieku, musiały podjąć walkę o widza najpierw z płatnymi kanałami, zwłaszcza HBO, Showtime i AMC, a ostatecznie także z serwisami internetowymi, z kanałem Netflix, znanym

jako internetowa wypożyczalnia DVD odpowiedzialna za cenione seriale, takie jak *House of Cards* (2013-) czy *Orange Is the New Black* (2013-) na czele. Przewaga tych serwisów polega na tym, że nie są ograniczone czasowymi regulacjami telewizyjnej ramówki oraz, podobnie jak kablówki, mogą pozwolić sobie na więcej, ponieważ nie powstają z myślą o emisji w ogólnodostępnej telewizji i nie muszą obawiać się cenzury (Bruun Vaage, 2016, s. XII). Dodatkowo wszystkie odcinki tego samego sezonu zostają udostępnione tego samego dnia, co stanowi komfort dla oglądających, którzy mogą we własnym tempie odkrywać nowe przygody swoich ulubionych bohaterów. Strategia udostępniania wszystkich odcinków jednego sezonu w tym samym dniu ma za zadanie odróżnić kanał od pozostałych i przywiązać widza do swojego programu, mimo że po szybkim obejrzeniu całego sezonu w krótkim przedziale czasowym pozostaje mu czekać około rok do następnego. Utratę dominacji trzech kluczowych niegdyś stacji widać najwyraźniej w głównej kategorii nagród Emmy, „najlepszy serial dramatyczny”, gdzie od czasu nominacji za drugi sezon dla opowiadającej o losach prawników produkcji *Żona idealna* (2009-2016) ze stacji CBS w 2011 roku w gronie najlepszych nie znalazł się żaden serial „wielkiej trójki” pomimo rozszerzenia grupy wyróżnianych do siedmiu w roku 2015. Twórcy *Żony idealnej* przygotowali nawet własną kampanię promującą informację, że produkują 22 odcinki rocznie, czyli około dwa razy więcej niż seriale emitowane w telewizjach kablowych i Internecie (Kritselis, 2014).

Seriale komediowe zaczęły się rozwijać i niegdyś dominujące rodzinne sitcomy były coraz bardziej marginalizowane oraz pomimo sporej popularności wybranych tytułów rzadko zdobywały uznanie krytyków. Wyjątkiem są tu produkcje Chucka Lorre’ego – *Dwóch i pół* (2003-2015) oraz *Teoria wielkiego podrywu* (2007-), które oferują niezbyt wyszu-

kany humor i którym nigdy nie brakowało widzów. Doceniane produkcje, takie jak przeróbka brytyjskiego *Biura* (2005-2013) czy dominująca w nagrodach Emmy *Współczesna rodzina* (2009-), prezentowały znaczne pokłady humoru, wykorzystując formę mockumentu, w ramach którego bohaterowie stają się uczestnikami filmu quasi-dokumentalnego i wypowiadają się wprost do kamery, co sprzyja utrzymaniu atmosfery bliskości z widzami (Harkness, 2014). Bardziej awangardowe produkcje, jak np. autotematyczny *Bogaci bankruci* (2003-2006, 2013), bazujący na szybkim tempie i kreskówkowych postaciach *Rockefeller Plaza 30* (2006-2013) albo *Community* (2009-2015), opowiadające w niekonwencjonalny sposób o ekscentrycznej grupie studentów, znalazły bardzo oddaną, ale niezbyt liczną widownię, więc kolejne sezony zapewniały im przede wszystkim wysokie noty i nagrody krytyków, którzy doceniali twórców tych tytułów za parodię filmowych i telewizyjnych konwencji oraz kreatywne, satyryczne prezentowanie kulis przemysłu rozrywkowego (Stevens, 2011). Nieco inaczej było z serialem *Jak poznałem waszą matkę* (2005-2014), który również charakteryzował się niecodzienną kompozycją fabularną. Wydarzenia były opowiadane w formie wspomnień przekazywanych przez głównego bohatera swoim dzieciom kilkanaście lat później, w związku z czym fabuła była przedstawiana na ekranie przez pryzmat wybiórczej pamięci opowiadającego. Produkcja ta znalazła wielomilionową widownię dzięki swojemu niecodziennemu humorowi, który zapewniał przede wszystkim ulubieniec fanów, serialowy playboy Barney Stinson (Neil Patrick Harris).

Wymagająca konstrukcja fabularna, bazująca na nieustannych skokach w czasie między aktualnymi a przyszłymi wydarzeniami, nie pomogła za to bardzo ceniowemu przez krytyków serialowi *Układy* (2007-2012) z Glenn Close, który doczekał się pięciu se-

zonów przede wszystkim dzięki swojej wysokiej jakości.

Linia między niektórymi dramatami a komediami jest tak cienka, że Akademia Telewizyjna wprowadziła od ubiegłego roku zasadę, wedle której do grona produkcji komediowych zaliczamy seriale półgodzinne, a dramatycznych – godzinne (Emmys, 2015). Wywołało to sporo kontrowersji związanych z faktem, że niektóre seriale musiały zostać poddane analizie specjalnej komisji. Ta mogła pozostawić wybrany tytuł w danej kategorii lub przesunąć go do innej, docelowej grupy. Najwięcej kontrowersji wywołał wspomniany wcześniej więzienny komediodramat *Orange Is the New Black*, opowiadający o grupie kobiet odsiadujących wyroki w więzieniu federalnym. Produkcja Jenji Kohan bazuje na balansie między wątkami komediowymi, wynikającymi z kontrastów narodowościowych i rasowych bez wyróżniania żadnej z grup, a tematyką związaną z trudami przetrwania koszmaru życia za kratami. Pierwszy sezon serialu został nagrodzony w kilku kategoriach komediowych nagrodą Emmy, ale po wprowadzeniu zmian musiał rywalizować z serialami dramatycznymi. Utrzymał co prawda prestiżową nominację dla najlepszej produkcji, ale ze względu na silniejszą konkurencję otrzymał mniej nominacji w pozostałych kategoriach. Tymczasem składające się z półgodzinnych odcinków *Transparent* (2014-), opowiadające o dojrzałym mężczyźnie, który zmienia płeć, jest zdecydowanie dramatem z elementami komediowymi, ale dzięki nowej regule z sukcesami rywalizuje z typowo komediowymi produkcjami. W przeszłości niektóre seriale, np. *Gotowe na wszystko* (2004-2012), pomyślane jako satyra na amerykańskie przedmieścia, *Glee* (2009-2015), musical o nauczycielach i uczniach szkoły średniej, czy nawiązująca do kolumbijskiej telenoweli *Brzydula Betty* (2006-2010), składały się z dłuższych odcinków, ale i tak rywalizowały o nagrody w kategoriach komediowych.

W porównaniu do odcinkowych produkcji telewizyjnych dzielonych na komedie i dramaty kategorii poświęcone filmom telewizyjnym i miniseriom zazwyczaj charakteryzowała mniejsza ilość pretendentów do nagrody oraz fakt, że wszystkie projekty pomyślane były jako jednorazowe, tj. opowiadające jedną historię, która zamyka się w filmie telewizyjnym albo w kilku tylko odcinkach. Twórca *Glee*, Ryan Murphy, sprytnie wykorzystał to przy pracy nad swoim kolejnym projektem, *American Horror Story* (2011-), którym powrócił do popularnego w latach 50. i 60. XX wieku formatu antologii. Na małym ekranie można było obejrzeć chociażby *Alfred Hitchcock przedstawia* (1955-1962), w którym co tydzień zmieniali się aktorzy i fabuła, ale wszystkie odcinki łączył suspens kojarzony z reżyserem. Murphy zdecydował się na opowiadanie makabrycznych historii dziejących się w różnych miejscach, zazwyczaj zresztą wspomnianych w podtytule danej serii. Opowieść zamknięta jest w kilkunastu odcinkach, ale za kamerą kolejnych sezonów stają w większości wciąż ci sami scenarzyści, ekipa i aktorzy, w tym Jessica Lange, Sarah Paulson, Frances Conroy, Angela Bassett i Kathy Bates. Ten sam pomysł zaczęli wykorzystywać inni twórcy, więc od tej pory miniserie i filmy powstające z myślą o emisji telewizyjnej muszą konkurować z wieloodcinkowymi serialami na tej podstawie, że finałowy odcinek tych ostatnich stanowi konkluzję opowiadanych wątków.

W 2014 roku na ekranach pojawiły się dwa tytuły, które w założeniu miały być antologiami. Pierwszy, *Detektyw* (2014-), opowiadał o śledztwie w sprawie morderstwa prowadzonego przez parę stróżów prawa (Woody Harrelson i Matthew McConaughey) oraz o ich losach po piętnastu latach w kontekście kolejnej zbrodni. Drugi to *Fargo* (2014-), odnosząca się do słynnego filmu braci Coen historia seryjnego mordercy, który pomaga nowo poznanemu mężczyźnie zatuszować zabójstwo żony. Oba

zebrały znakomite recenzje i zdaniem realizatorów zakończyły wszystkie swoje wątki tak, aby w nowym sezonie powrócić z kolejną opowieścią i, w odróżnieniu od *American Horror Story*, inną obsadą. Twórcy *Detektywa* dotrzymali słowa – w nowym, zdecydowanie mniej popularnym sezonie pojawili się m.in. Rachel McAdams, Colin Farrell i Vince Vaughn, ale producenci i tak zdecydowali, że pierwsza seria powinna konkurować o nagrody Emmy z serialami dramatycznymi. Wygrali co prawda statuetkę za reżyserię, ale w większości kategorii musieli uznać wyższość ostatniego sezonu *Breaking Bad*. Tymczasem *Fargo*, mimo że miało więcej odcinków od *Detektywa*, pozostało w kategorii serii limitowanych, gdzie zdobyło 3 nagrody (Emmys, 2014). Wkrótce okazało się, że najnowszy sezon to prequel – osadzenie akcji w tytułowym *Fargo* jest kluczowe dla charakteru projektu, ale w nowym sezonie pojawiło się kilku tych samych bohaterów co w poprzednim (oczywiście w młodszych wcieleniach), a w scenie snu swoje role powtórzyli aktorzy z pierwszej części, Alison Tolman i Colin Hanks. Niektórzy widzowie uznali to za zdradę formatu i doszli do wniosku, że od tej pory *Fargo* powinno konkurować z dramatami.

W międzyczasie na ekranach pojawiły się inne znaczące serie limitowane. *American Crime* (2015-) porusza różne społeczne problemy, ale w każdym sezonie opowiada nową historię, choć najważniejsi aktorzy, na czele z Felicity Huffman i Timothyem Huttonem, powracają w nowych rolach. Zatytułowany bardzo podobnie *American Crime Story* (2016-) to kolejna antologia pomysłu Ryana Murphy'ego. Ten tytuł skupia się na przedstawieniu na ekranie kulisów znanych rozpraw sądowych. W pierwszym sezonie jest to proces O.J. Simpsona, bardzo popularnego w USA sportowca i aktora, który był sądzony za morderstwo żony i jej kochanka. W odpowiedzi na zmieniającą się rzeczywistość amerykańskiego rynku telewizyjnego miniserie i filmy telewizyjne zniknęły z nazwy swoich kategorii na korzyść bardziej

ogólnych serii limitowanych (Emmys, 2015). Coraz częstszym zjawiskiem staje się reaktywowanie dawnych produkcji. Niedługo dołączymy się do nowej wersji *Pełnej chaty* (1987-1995) po tym, jak lifting przeszły m.in. hity Aarona Spellinga, *Beverly Hills, 90210* (1990-2000) i *Melrose Place* (1992-1999), jak również *Z Archiwum X* (1993-2002), które na kilka odcinków ponownie zjednoczyło na małym ekranie Muldera i Scully. W myśl idei, że najlepiej lubimy te historie, które już raz poznaliśmy, na ekranach pojawia się coraz więcej opowiedzianych na nowo słynnych opowieści kinowych. Wspomniane *Fargo*, produkowane zresztą przez duet odpowiedzialny za oryginał, odsyła do pierwowzoru chociażby poprzez wprowadzenie wątku zakopanej w śniegu walizki pełnej pieniędzy. Twórcy zresztą regularnie nawiązują do dokonań braci Coen nie tylko przy konstruowaniu fabuły, ale i bohaterów – socjopatyczny Lester Nygaard (Martin Freeman) ma wiele cech filmowego Jerry'ego Lundegaarda (William H. Macy) i tak jak on musi się zmierzyć z wymiarem sprawiedliwości reprezentowanym przez niepozorną, ciężarną policjantkę (w filmie Frances McDormand, w serialu Alison Tolman), a psychopatyczny morderca Lester Malvo (Billy Bob Thornton) to bardziej eleganckie wcielenie Antona Chigurha, czyli Javiera Bardema z *To nie jest kraj dla starych ludzi* (2007, reż. Joel Coen i Ethan Coen) (Flaster, 2014).

Inne serialowe reinterpretacje przybierają formułę prequeli. W *Hannibalu* (2013-2015) mogliśmy poznać historię relacji profesora Lectera i agenta FBI Willa Grahama jeszcze przed ich starciem w filmowym *Czerwonym smoku* (2002, reż. Brett Ratner). *Bates Motel* (2013-) przedstawia dzieciństwo Normana Batesa i nikt, kto obejrzał *Psychozę* (1960, reż. Alfred Hitchcock), nie zdziwi się, że kluczowym aspektem osobowości tego bohatera jest jego relacja z matką. W serialowym *Raporcie mniejszości* (2015-) zdecydowano się na kontynuację wątków z filmu, podczas gdy w *12 małpach*

(2015-) możemy oglądać odświeżoną reinterpretację tej samej opowieści, którą przedstawiła produkcja Terry'ego Gilliana w 1995 roku. Co ciekawe, w żadnej z tych serialowych odsłon nie pojawia się aktor kojarzony z oryginałem, co zdarzało się w poprzednich dekadach, np. w przypadku *M.A.S.H.* (1972-1983) albo opowieści o szeregowiec Judy Benjamin.

Kontynuacje dobrze znanych historii od lat dominują również na wielkim ekranie. W tym roku w dziesiątce amerykańskiego box office'u za rok 2015 jest tylko jeden film powstały w oparciu o scenariusz oryginalny – animowane *W głowie się nie mieści* (2015, reż. Pete Docter) (Box Office Mojo, 2016). Widać zatem, że nawiązywanie do znanych już historii dominuje na ekranach, ale w powszechnej opinii to telewizja wygrywa z kinem walkę o widza dzięki nowym lub odświeżonym formom wypowiedzi i łamaniu wcześniej obowiązujących stereotypów. Amerykańska Akademia Telewizyjna przyznająca swoje odpowiedniki Oscarów musi pozostać czujna, aby reagować na nowe sposoby artystycznego wyrazu, nawet jeśli ich twórcy nawiązują do starych, dobrze znanych historii.

Bibliografia:

Box Office Mojo (2016). <http://www.boxoffice Mojo.com/yearly/chart/?yr=2015> (dostęp: 1.02.2016).

Bruun Vaage, M. (2016). *The Antihero in American Television*. Nowy Jork: Routledge.

Emmys (2014). <http://www.emmys.com/awards/nominees-winners/2014> (dostęp: 27.02.2016).

Emmys (2015). <http://www.emmys.com/sites/default/files/Downloads/2015-whats-new-v1.pdf> (dostęp: 3.02.2016).

Flaster, C. (2014). ' Fargo ' Reviews Are In: How Does the Show Compare to the Movie? <http://www.mtv.com/news/1726203/fargo-reviews-are-in-how-does-the-show-compare-to-the-movie/> (dostęp: 28.02.2016).

Harkness, J. (2014). *The Mockumentary Sitcom*:

A Closer Look at Form. <http://the-artifice.com/mockumentary-sitcom/> (dostęp: 27.02.2016).

Kritselis, A. (2014). *The Good Wife's New "Anti-Cable" Campaign Gets It All Wrong*. <http://www.bustle.com/articles/21509-the-good-wifes-new-anti-cable-emmy-campaign-gets-it-all-wrong> (dostęp: 2.02.2016).

Marez, C. (2013). *From Mr. Chips to Scarface, or Racial Capitalism in Breaking Bad*. <https://crit-inq.wordpress.com/2013/09/25/breaking-bad/> (dostęp: 27.02.2016).

Stevens, H. (2011). *The Meta, Innovative Genius of 'Community'*. <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/05/the-meta-innovative-genius-of-community/238740/> (dostęp: 28.02.2016).



Charakter polemik krytycznofilmowych. Kontrowersyjny *Birdman* – mżawka zamiast burzy w polskiej debacie dotyczącej filmu *Iñárritu*

Aleksandra Szczepańska

Nie od dziś wiadomo, jak bardzo krytycy sztuki wyczuleni są na punkcie swojego znaczenia dla kultury. Pojawiające się regularnie dyskusje o roli i pozycji krytyka, zwłaszcza filmowego, ujawniają poważny kompleks tej grupy zawodowej. Dziś, w dobie powszechnego dostępu do Internetu, wydaje się, że właściwie każdy posiadacz komputera może trudnić się tym zajęciem. Coraz mniej widoczne są silne autorytety w dziedzinie krytyki, na których opinii i dobrym guście można polegać. Recenzje filmowe skracają się, a ich treść jest spłykana i dostosowywana do potrzeb masowego odbiorcy. Dogłębne krytycznofilmowe analizy powoli ustępują miejsca krótkim, pisanym „na szybko” relacjom z odbioru dzieła. Czasami ograniczają się do skali gwiazdek przypisanej danemu tytułowi. Zmiana medium wymusiła na krytykach starających się o zaskarbiecie sobie sympatii czytelników i zdobycie autorytetu, wypracowanie charakterystycznego i indywidualnego stylu. Pozwoliła również na większą niezależność niż ma to miejsce w przypadku autorów związanych z konkretną redakcją, forsującą pewien model światopoglądowy. Ta nieograniczona wolność ma też swoje minusy, spora grupa tekstów krytycznych ukazujących się w Internecie pozbawiona jest bowiem jakichkolwiek znamion przygotowania i profesjonalizmu (Syska, Bielak, 2012, s. 5-12). Znaczenie krytyki dewaluuje się jeszcze bardziej przez liczne „występki” przeciwko etyce tego zawodu. Wiele z nich zostało zauważonych w poświęconym krytyce filmowej numerze „EKRA-

Nów”. Wystarczy przytoczyć tu zarzuty takie, jak pojawianie się krytycznych reakcji jeszcze przed premierą obrazu. Mają one niewiele wspólnego z samym odbiorem utworu, częściej skupiają się natomiast na postawie twórcy czy jego stosunku do podejmowanego tematu. Niekiedy można napotkać opinie tworzone w odwołaniu do samego scenariusza, zawierające odgórne sugestie dotyczące zastosowanych w nim rozwiązań. Takie podejście do krytyki powoduje, że w ostatnim czasie znacznie częściej odwołuje się ona do sfery moralności, pomijając lub marginalizując wymiar estetyczny dzieła. Wiąże się to ze skłonnością niektórych recenzentów do wykazywania się odwagą tylko przy tworzeniu przykuwającego uwagę tytułu, podczas gdy treść tekstu pozostaje bezbarwna, lakoniczna, zbudowana na powtarzaniu opinii innych, bardziej wpływowych krytyków. Obraz filmowy jako przedmiot krytycznej analizy staje się drugorzędny, a jego niegdyś centralną pozycję zajmuje dyskusja dotycząca pobieżnie związanych z nim tematów. Współcześnie łatwiej bowiem usłyszeć o politycznym zaangażowaniu twórców czy lobbowaniu konkretnych środowisk niż o gatunkowych lub technicznych rozwiązaniach wykorzystanych przez artystów. Spory toczony na łamach opiniotwórczych czasopism są niejednokrotnie ciekawsze niż opisywany utwór i podnoszą temperaturę wokół niego (Syska, Bielak, 2012, s. 5-12). Niestety, często te polemiki nie dotyczą oceny samego filmu, ale pracy krytyka (tu warto zwrócić uwagę na spór wokół recenzji *Hiszpanki*

(2015) Łukasza Barczyka: Tomasz Raczek na swoim profilu na Facebooku zarzucił Pawłowi T. Felisowi, że wystawił pochlebną opinię filmowi, sfinansowanemu na podstawie decyzji komisji eksperckiej PISF, której sam był członkiem) (Raczek, 2015b) lub konfliktu krytyka z twórcami, który czasami swój finał ma w sądzie (tak jak w przypadku niezgody między producentem *Kac Wawy* [2011, reż. Łukasz Karwowski] Jackiem Samojłowiczem a Raczekiem) (Święcicka, 2012). Tego rodzaju kontrowersje absorbują uwagę czytelników i przysparzają popularności obydwu stronom, stanowiąc często dużo ciekawsze zjawisko niż sam obraz, którego dotyczą. Nie wnoszą jednak zbyt wiele do podniesienia poziomu rodzimej krytyki.

Warto przyrzeć się takim debatom dotyczącym dzieła filmowego, które rzeczywiście dotyczą zagadnień związanych z jego walorami estetycznymi. Ciekawym przykładem obrazu, który otrzymał zróżnicowane recenzje, jest film plasujący się na pierwszej pozycji rankingu „Przezroczą” – *Birdman* (2014, reż. Alejandro González Iñárritu). Przytoczone poniżej opinie pochodzą z popularnych i opiniotwórczych wydawnictw lub stanowią wyimki ocen pojawiających się niedługo po premierze dzieła oraz po werdykcie Amerykańskiej Akademii Filmowej. Czytając niektóre spośród recenzji filmu Iñárritu, można odnieść wrażenie, że debata wokół niego była bardzo zacięta i zmusiła krytyków do stanowczego opowiedzenia się po jednej ze stron: miłośników lub wrogów obrazu. Jedną po przeczytaniu i porównaniu kilkudziesięciu recenzji nie wydaje się to takie pewne.

W niemal wszystkich komentarzach dotyczących *Birdmana* pojawiała się kwestia korelacji między życiorysem Riggana Thomsona, protagonisty, a biografią grającego go aktora Michaela Keatona. Obaj byli niegdyś wielkimi gwiazdami, wcielającymi się w blockbusterach w rolę ratujących ludzkość superbohaterów. Obaj, kierowani większą ambicją, zrezygnowali z ikonicznych ról na rzecz artystycznych produkcji. Dla obu ta decyzja miała takie same

konsekwencje – utratę popularności i odejście w zapomnienie. W końcu obaj próbują podźwignąć się z niebytu za sprawą „wielkiej roli”, która udowodni światu ich talent. Ten stały punkt recenzji uzupełniany był często o dodatkowe informacje. Barbara Hollender na łamach „Rzeczpospolitej” zwróciła uwagę, że „Keaton, podstarzały i trudny do poznania, rzeczywiście gra z «trzewi», ani przez chwilę nie dystansując się do swojego bohatera. I tworzy brawurową kreację” (Hollender, 2015a, s. A13). Autorka nakłaniała również do zwrócenia uwagi na odbiór opisu aktora w zachodnich mediach, powołując się na recenzję w „Variety”, która określa jego występ mianem powrotu stulecia (Hollender, 2015a, s. A13). Powszechnie spotykane były również wywody przywołujące scenę o bardzo silnym wydźwięku emocjonalnym, w której córka głównego bohatera wykrzykuje w złości, że jej ojciec nic nie znaczy. W tych słowach przegląda się także Michael Keaton, niegdysiejszy gwiazdor, odtwórca kultowej roli Batmana (1989) w adaptacji Tima Burtona (Socha, 2015). Swoich zachwytów nie szczędził twórcom także czołowy polski krytyk filmowy, Tomasz Raczek, który w wywiadzie dla agencji informacyjnej „Newseria Lifestyle” podkreślił autobiograficzny wydźwięk filmu. Jego zdaniem, obsadzenie w głównej roli Keatona było doskonałym posunięciem reżysera, zasługującym na wyróżnienie przez Amerykańską Akademię Filmową (Raczek, 2015a). Pozostałe opinie utrzymane były w podobnym tonie i wszystkie wyrażały zachwyt nad odwagą aktora, który w brawurowy sposób przedstawił na ekranie swoje *alter ego*.

Obsada drugoplanowa, podobnie jak odtwórca głównej roli, nie wzbudziła kontrowersji wśród polskich krytyków. Partnerujący Keatonowi aktorzy, Edward Norton, Emma Stone czy Zach Galifianakis, zebrali pochlebne opinie. Raczek zachwycił się rolą Emmy Stone, która „świetnie wcieliła się w bohaterkę będącą głosem pokolenia dwudziestoparoletnich dziewczyn – zbur-

towanych, czujących, myślących, walczących o siebie, będących na granicy zatracenia siebie, ale nie rezygnujących z tej walki” (Raczek, 2015). Według innych krytyków na uwagę zasługuje kreacja Zacha Galifianakisa, który zdecydował się na rolę zdecydowanie odbiegającą od jego dotychczasowego wizerunku. Recenzenci podkreślali że aktor tak bardzo zmienił sposób zachowania i prezentowania tekstu, iż momentami trudno go rozpoznać (Kaczoń, 2015). Również kreacja Edwarda Nortona została dobrze przyjęta przez krytykę, a aktorowi nie szczędzono pochwał.

Większość krytyków pochlebnie wypowiadała się także o oryginalnej muzyce w filmie. Przygotowana przez Antonio Sancheza ścieżka dźwiękowa, składa się niemal wyłącznie z utworów granych na perkusji. Te jazzowe, rytmiczne brzmienia zostały uznane za doskonałą ilustrację pogmatwanego wnętrza głównego bohatera (Kaczoń, 2015).

Nietrudno jednak było znaleźć recenzje, w których autorzy dystansowali się od stawianych filmowi zarzutów. We wstępach wielu krytyk padały pytania takie jak: „arcydzieło współczesnego kina, ściema roku czy otwarcie się na prawdę banału?” (Kociołek, 2015). Można było ponadto spotkać się ze stwierdzeniem, że dawno wokół żadnego filmu nie trwała tak gorąca dyskusja krytyków. Pojawiały się też skrajne oceny dzieła Iñárritu, które rozciągały się między zachwytem nad doskonałością obrazu a krytyką jego inscenizacyjnego przepychu. Niektórzy natomiast bronili rzekomo niedocenianego obrazu, odcinając się od opinii o banalności i wtórności propozycji meksykańskiego reżysera (Majmurek, 2015). Zdecydowanie większe grono krytyków dostrzega bowiem w *Birdmanie* humor i wielowarstwowość.

Punktem spornym, który uwidocznił się w niektórych recenzjach, jest podejście do filozofii prezentowanej przez Iñárritu. Zdania krytyków były podzielone w kwestii znaczenia i głębi podejmowanego tematu. Niektórzy

określali nawet twórcę prześmiewczo mianem Paulo Coelho współczesnego kina, zarzucając mu wynoszenie banalnych treści do rangi prawd objawionych (Majmurek, 2015). Taką opinię wyrażała między innymi Karolina Kociołek (2015), która zauważyła, że:

Choć można twierdzić, że *Birdman* jest próbą dowartościowania banału, to jednak sprawia wrażenie zwykłej hollywoodzkiej superprodukcji, która stara się przypominać ambitniejsze kino. Iñárritu w *Birdmanie* jest niemal zupełnie jak Thompson, który próbuje wspiąć się na szczyt aktorskiego Parnasu, upatrując go w wystawieniu sztuki na Broadway’u. Oczywiście można to wszystko kupić. Można zachwycać się eklektycznością motywów i mnogością wątków, można podziwiać aktorskie kreacje, zdjęcia autorstwa Emmanuela Lubezkiego i ciągłość montażu. Można, ale czy jeśli coś jest wizualnie ładne i przyjemne w odbiorze to powinniśmy to od razu wynosić do rangi arcydzieła?

Bartosz Żurawiecki (2015) dodawał nawet, że reżyser próbował przedstawić jako oryginalną starą prawdę o tym, iż atmosfera skandalu wokół dzieła jest bardziej atrakcyjna dla szerokiej publiczności, niż jego wartości estetyczne. Według krytyka większa korzyść płynie z przeczytania sztuki Carvera, którą chce wystawić Riggan Thompson niż z seansu *Birdmana*.

Obrońcy filmu nie zgadzali się z tymi stwierdzeniami, upatrując w pospolitych i konwencjonalnych tematach świeżości i głębi. Jakub Socha szydził nawet z tych krytycznych opinii:

Zewsząd słychać głosy tych, którzy krzyczą, że *Birdman* jest filmem banalnym, zszytym z banalnych mądrości na temat świata. Zgadza się, drogie robaczki. Tyle że Iñárritu (może nie do końca na poważnie, ale jednak) dowartościowuje banał, ten banał, który jest dzieckiem naszej mizantropii – banał, który znaczy wszystko i nic nie znaczy. Kto nigdy nie układał sobie rzeczywistości w pomysłowe reakcyjne koncepty, kto nie dawał

porwać się banałowi, podszytemu odrazą, zniechęceniem i żółcią, niech pierwszy rzuci kamień. (Socha, 2015)

W tej dyskusji pojawiły się również głosy mówiące, że za sprawą filozofii Meksykanina film staje się bardziej przystępny w odbiorze i nie popada w nudne moralizatorstwo, chcąc stanowić jedyną prawdę o świecie. Dostrzeżono, że reżyser wybrnął z trudnego zadania i zachował umiar, dzięki czemu jego obraz jest zarazem przyjemny w odbiorze oraz mądry i pouczający (Rogojsz, 2015).

Jednak pojawiające się krytyczne głosy o narzucającej się melodramatyczności i banalności filmu *Íñárritu* często łączyły się z opiniami dotyczącymi właśnie braku umiaru oraz zamiłowaniem do patosu. Te argumenty o przeroście formy nad treścią i skłonnością do przesady można było spotkać najczęściej wśród krytyków twórczości reżysera. Artysta był oskarżany o to, iż w swoim obrazie narzuca w dość natarczywy sposób pewną wizję świata, która w gruncie rzeczy nie wnosi niczego istotnego. W ocenie obrazu *Íñárritu* pojawiły się bardzo dobitnie wyrażone zarzuty, wytykające filmowi nadmierną egzaltację oraz efekciarstwo, przy jednoczesnym podkreśleniu, iż w rezultacie jest to jedynie arcydzieło przesytu (Syska, 2015, s. 106).

Zwolennicy reżysera i jego metody przedstawiali zalety płynące z takiej formy filmu. Należą do nich moc oddziaływania na widza czy chociażby uwypuklenie stawianych tez tak, by stały się czytelne dla odbiorcy. Tak komentowano powstanie kontrowersje wokół odbioru *Birdmana*:

Wiem, że jest wielu, którzy twierdzą, że nie lubią takiego kina, bo to jest kino „bebechowe”. To jest kino rodem z teatru, kino pokazujące aktorstwo grane metodą Stanislawskiego, czyli realistyczno-psychologiczną. Jestem człowiekiem teatru i filmu zarazem, dlatego *Birdman* absolutnie wypełnia moje zapotrzebowanie na filmy opowiadające o tym, czym jest ludzki los i starzenie się. (Raczek, 2015)

Spora grupa krytyków również dostrzegła wartość obrazu i zdystansowała się od argumentów określających *Birdmana* jako kolejny hollywoodzki blockbuster. Podkreślali oni zgodnie, że w pozornie prostej historii ukrytych jest wiele prawd dotyczących współczesnego świata, przemian następujących w Ameryce, ale przede wszystkim popkultury. Jako niewątpliwą wartość filmu traktowano wtłoczenie bohaterów w realne układy panujące w Fabryce Snów i podjęcie tematu ulotności sławy oraz wielkich ambicji, które często są prostą drogą do jeszcze większych porażek. Zwrócono też uwagę, że reżyserski zabieg powiązania świata przedstawionego z realnym, uzmysławia odbiorcom, jak bliska prawdy jest ta historia (Hollender, 2015a, s. A13).

Zdaniem wielu recenzentów skierowanie się w stronę humoru i absurdu w *Birdmanie* wyszło reżyserowi na dobre. Ta zmiana uchroniła go od wcześniejszych błędów i pozwoliła uwolnić się z sidła posępnej filozofii. W wiarygodny sposób opowiedział o współczesnym świecie w słodko-gorzkiej historii (Rogojsz, 2015). Biorąc pod uwagę te argumenty, nietrudno zrozumieć opinię Janusza Wróblewskiego, który w *Birdmanie* widzi „lekkie, ironiczne kino przywracające wiarę w sztukę tam, gdzie liczy się tylko komercja” (Wróblewski, 2015, s. 68).

W dyskusji na temat *Birdmana* pojawiło się wiele pozytywnych głosów na temat jego wymiaru satyrycznego. Dobrze przyjęty został inteligentny humor reżysera, który w lekki sposób wyśmiewa wady i kompleksy środowiska artystycznego w Hollywood. Jednak żarty te są bardzo wyważone, czasem wręcz zachowawcze, chociaż zawsze bardzo celne (Czerkawski, 2015). Pozostali recenzenci dostrzegli także umiejętność reżysera do stawiania trafnych diagnoz na temat współczesnego świata celebrytów i zasad nim rządzących. Film bowiem pełen jest ostrych złośliwości na temat showbiznesu, przepełnionego egoizmem i próżnością. Tę diagnozę można również doskonale przełożyć na realia życia codziennego, skupia-

jącego się coraz bardziej na powierzchownym wymiarze (Kaczoń, 2015). Jednak nie wszyscy byli tak entuzjastycznie nastawieni do obserwacyjnego talentu Inárritu. Niektórzy recenzenci wprost stwierdzali, że tezy stawiane przez Meksykanina są banalne i brak w nich nowości. Zarzucano mu, że ukazuje od dawna znane prawdy (Żurawiecki, 2015).

Nagroda Amerykańskiej Akademii Filmowej dla dzieła Inárritu według części krytyków była zasłużona. Docenili oni bowiem nie tylko wartość warstwy tematycznej czy filozoficznej tego obrazu, ale przede wszystkim jego formę. Recenzenci zachwycali się filmem stworzonym z pieczołowitością i dbałością o każdy szczegół, który sprawia wrażenie zrealizowanego w jednym ujęciu. Rzemieślnicza doskonałość i precyzja realizacji stanowiły silny argument zwolenników obrazu. Pojawiły się nawet opinie nazywające film „majsterszczykiem”, w których recenzenci podziwiali niemal wszystko, od pracy kamery poprzez inscenizację po ścieżkę dźwiękową (Popielecki, 2014). Entuzjizm wielbicieli *Birdmana* był jednak studzony przez jego krytyków, którzy widzieli w rozwiązaniach reżysera twórczą przebiegłość. Najdobitniej wyraził się o nim Michał Oleszczyk, pisząc: „Oscar dla *Birdmana* był oczywisty, tak jak oczywiste jest dla mnie szalbierstwo tego filmu, w całości zbudowanego na narcyzmie tej samej kasty, która ostatecznie wybrała go na swego pieszczoła” (Majmurek, 2015).

Z przytoczonych powyżej cytatów jednoznacznie wynika, że chociaż debata wokół *Birdmana* była w opiniotwórczych mediach obecna, a ocena filmu przybierała skrajnie odmienne bieguny, to nie była tak zażarta, jak można byłoby sądzić po zawartych w kilku recenzjach zastrzeżeniach. Spora część krytyków przywoływała we wstępie swoich tekstów negatywne oceny, które albo nie znajdowały potwierdzenia w publikowanych recenzjach albo były bardzo złagodzone. Zdecydowaną większość stanowiły pochlebne opinie, a ich ilość nasiliła się, gdy obraz został uhonoro-

wany Oscarem w kategorii „najlepszy film”. Negatywne głosy stanowią zaledwie niewielki procent wszystkich publikowanych recenzji. Przekonanie o poważnym konflikcie w ocenie tego obrazu wynikać może raczej z faktu, że swoją krytykę dzieła Inárritu wyraziły osoby o silnej i ugruntowanej pozycji w środowisku krytyków. Negatywna ocena pochodząca od osób cieszących się dużym uznaniem wzmocniła emocjonalny stosunek do zawartej w niej krytyki. Natomiast natężenie pochwalnych krytyk można tłumaczyć faktem, iż spora część recenzji powtarza w sposób schematyczny opinie już istniejące, a te w większości były pozytywne. Kwestia dublowania argumentów pochodzących od autorytetów krytyki filmowej była poruszona także w programie Tomasza Raczkę dotyczącym *Birdmana* właśnie (W kontrze z Raczką).

Na dość umiarkowaną jednak dyskusję może wpływać także wspomniana we wstępie zachowawczość krytyków i ich skłonność do wystawiania utworom pochlebnych recenzji. Często kontrowersyjne tytuły kryją w sobie bardzo stonowaną treść. Zazwyczaj to w kulturalowych dyskusjach klarują się skrajnie różne oceny, które później tracą na wyrazistości. Wielka szkoda, ponieważ przy odrobinie odwagi ze strony recenzentów, *Birdman*, mógłby wywołać prawdziwą rewolucję w świecie krytyki, dając świeże i znaczące analizy filmowe.

Bibliografia:

- Adamski, Ł. (2015). Adamski poleca. „W Sieci”, nr 4.
Adamski, Ł. (2015). *BIRDMAN. Superbohater (?) na deskach teatru życia*. <http://wpolityce.pl/kultura/253201-Birmanka-superbohater-na-deskach-teatru-zycia-recenzja> (dostęp: 25.03.2016).
Czerkawski, P. (2015). *Birdman: między ambicją a próżnością*. <http://film.dziennik.pl/recenzje/artykuly/481062,birdman-miedzy-ambicja-a-proznoscia.html> (dostęp: 25.03.2016).
Ćwiek-Rogalska, K. (2015). *Superbohater na deskach. O „Birdmanie” Alejandro Gonzaleza Inárritu*. <http://kulturaliberalna.pl/2015/01/20/superbohater-na-deskach-birdman-alejandro-gonzaleza-inarritu-re->

cenzia/ (dostęp: 25.03.2016).

Hollender, B. (2015a). *Doceniona ekranowa go-rycz*. „Rzeczpospolita”, nr 45.

Hollender, B. (2015b). *Gwiazdor wraca na szczyt*. „Rzeczpospolita”, nr 17.

Jakubek, M. (2015). *Poradnik depresyjnego myśle-nia – recenzja filmu Birdman*. <http://www.film.gildia.pl/filmy/birdman/recenzja> (dostęp: 25.03.2016).

Kaczor, M. (2015). *Birdman*. <http://film.com.pl/recenzje/10000970/Birdman.html> (dostęp: 25.03.2016).

Kociotek, K. (2015). *Od superbohatera do Twittera*. <http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=2748> (do-stęp: 25.03.2016).

Majmurek, J. (2015). *Krytycy o Oscarach: klub białych mężczyzn*. <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20150223/krytycy-o-oscarach-klub-bialych-mezczyzn> (dostęp: 25.03.2016).

Łoża boczna. (2015). „EKRAŃ”, nr 2 (24).

Łakomy, C. (2015). *Birdman, czyli intruz na Broadwayu*. <http://www.gloswielkopolski.pl/artykul/3727652,birdman-czyli-intruz-na-broadwayu-recenzja,id,t.html> (dostęp: 25.03.2016).

Majak, K. (2015). *Recenzentka z Birdmana: „Nie widziałam twojej sztuki, ale napiszę jej fatalną recenzję”*. *Krytycy to wyrocznie?*. <http://natemat.pl/132769,zniszczcie-cie-ty-egoistyczny-celebryto-pol-ska-tez-ma-wyrocznie-niczym-recenzentka-z-birdmana> (dostęp: 25.03.2016).

Mossakowski, P. (2015). *Birdman (czyli nie-oczekiwane korzyści z niewiedzy)*. http://wyborcza.pl/1,75475,17301147,_Birdman__czyli_nie-oczekiwane_korzyści_z_niewiedzy__.html (dostęp: 25.03.2016).

Ostrowska, J. (2015). *Pojedynek superbohaterów*. <http://film.interia.pl/raporty/raport-oscar2015/recenzje/news-birdman-recenzja-pojedynek-superbohaterow,nld,1822457> (dostęp: 25.03.2016).

Piotrowska, A. (2015). *Wielka jazda*. „Tygodnik Powszechny”, nr 4.

Popielecki, J. (2014). *Prawda i wyzwanie*. <http://www.filmweb.pl/reviews/Prawda+i+wyzwanie-16229> (dostęp: 25.03.2016).

Prodeus, A. (2015). *Birdman czyli (nieoczekiwane korzyści z niewiedzy)*. „Kino”, nr 1.

Raczek, T. (2015). *Na dachu z Emmą Stone*. <http://film.interia.pl/raporty/raport-oscar2015/wiadomosci/news-tomasz-raczek-na-dachu-z-emma-stone,nld,1822931> (dostęp: 25.03.2016).

Raczek, T. (2015). Wpis na profilu na portalu społecznościowym Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10204950437992521> (25.04.2016).

Rogojasz, Ł. (2015). *Birdman – Weltschmerz (dawnego) herosa*. <http://kultura.newsweek.pl/birdman-recenzje-birdman-nominacje-oscarowe-oscar2015,artykuly,355815,1.html> (dostęp: 25.03.2016).

Samoltyk, T. (2015). *Birdman: oscarowa psychoanaliza – recenzja*. <http://film.onet.pl/recenzje/birdman-oscarowa-psychoanaliza-recenzja/8ej5y> (dostęp: 25.03.2016).

Sobolewski, T. (2014). *Łot sześćdziesięcioletniego Batmana*. „Gazeta Wyborcza”, nr 199.

Sobolewski, T. (2015). *Superbohater na Twitterze*. „Gazeta Wyborcza”, nr 20.

Socha, J. (2015). *Podwójna pętka*. <http://www.dwutygodnik.com/artikul/5689-podwojna-petelka.html> (dostęp: 25.03.2016).

Syska, R., Bielak, A. (2012). *Wszyscy jesteśmy krytykami – debata z udziałem gości*. „EKRAŃ”, nr 6 (10).

Święcicka, O. (2012). *Tomasz Raczek porównał „Kac WAWA” do nowotworu złośliwego*. *Producent pozywa*. <http://natemat.pl/4963,tomasz-raczek-porownal-kac-wawa-do-nowotworu-zlosliwego-producent-pozywa> (25.04.2016).

W kontrze z Raczkiem. <http://film.onet.pl/w-kontrze-z-raczkiem-odcinek-osmy-birdman/cwmn6> (dostęp: 26.04.2016).

Wolak, U. (2015). *Nieznosny ciężar bytu*. <http://www.dziennikpolski24.pl/artikul/3728184,niezno-snyci-zar-bytu,id,t.html> (dostęp: 25.03.2016).

Wróblewski, J. (2015). *Powrót Batmana*. „Polityka”, nr 4.

Zaborski, A. (2015). *Birdman: popularność, która prowadzi do frustracji*. <http://film.wp.pl/id,148223,title,Birdman-Popularnosc-ktora-prowodzi-do-frustracji-RECENZJA,wiadomosc.html?icaid=116b78> (dostęp: 25.03.2016).

Zaremba, P. (2015). *Emeryt Batman*. „W Sieci”, nr 50/51.

Żurawiecki, B. (2015). *Co widzimy, kiedy patrzymy na Birdmana*. http://www.alekinoplus.pl/alebog-co-widzimy-kiedy-patrzymy-na-birdmana_1665 (dostęp: 25.03.2016).

Roztrzaskany świat. O współczesnym kinie gruzińskim

Stanisława Budzisz-Cysewska

Gruzja to pogranicze, styk cywilizacji Wschodu i Zachodu, odgradzona od świata morzem i pasmem górskim prowincja. Położenie tego niewielkiego kraju w sposób znaczący wpłynęło na jego historię i kulturę. Ciągłe najazdy państw sąsiadujących stworzyły swoisty palimpsest kulturowy i społeczny, ale jednocześnie zbudowały społeczeństwo zanurzone w chronionej tradycji, zakorzenione we własnych obyczajach. Naturalne odgródkowanie od świata i peryferyjne położenie odegrały niebagatelną rolę w powstaniu społeczności zamkniętych, skoncentrowanych na sobie, konserwatywnych i trzymających się stereotypów.

Opisująca powyższe kwestie kinematografia gruzińska nie jest, wbrew pozorom, zjawiskiem nowym czy nierozpoznanym. Już Federico Fellini doceniał filozoficzną lekkość i wyrafinowanie filmów z tego kręgu kulturowego (<http://www.tofifest.pl/pl/program-2010/p/8> [dostęp: 04.01.2015]) Kino to z politycznych powodów musiało być kojarzone z ZSRR (które oficjalnie reprezentowało), jednak swoją wrażliwością i oryginalnością zdecydowanie wyróżniało się na tle kinematografii innych republik związkowych. Charakteryzowało je nie tylko specyficzne poczucie humoru, wysoki poziom indywidualizmu, ale, przede wszystkim, wyrafinowane łączenie ze sobą tradycji i kultury z niezwykle plastyczną wyobraźnią. Wystarczy wspomnieć takich twórców, jak Tengiz Abuladze, Otar Joseliani, Michaił Kałatozow czy Micheil Cziaureli – by przywołać kilku najważniejszych reprezentantów kina gruzińskiego.

Koniec *pax sovetica*

Po upadku ZSRR w kinie gruzińskim nie działo się praktycznie nic. Gospodarczo-ekonomiczny kryzys pogłębiał trudną sytuację kraju, więc na rozwój kinematografii – na którą nie przewidziano środków – trzeba było poczekać. Gruzja po 1991 roku prowadziła wojny ze zbuntowanymi prowincjami – Osetią Południową oraz z Abchazją. Po blisko siedemdziesięcioletnim spokoju, jaki zapewniał na Kaukazie Związek Radziecki, właśnie tu zawrzało najsilniej. Była to (i nadal jest) najbardziej prozachodnio zorientowana republika byłego ZSRR. Upadek Imperium dawał szansę na wolność, samostanowienie i niezależność, ale w bardzo trudnych i skomplikowanych warunkach. Podżegane przez Rosję separatystyczne regiony za wszelką cenę chciały uniezależnić się od Tbilisi i przyłączyć do Rosji. Wojny tworzyły zamęt i chaos, pogłębiały niepewność, powodowały zanik jasnych reguł w życiu tego konserwatywnego społeczeństwa, a przede wszystkim stanowiły potężny hamulec dla rozwoju kraju.

Kaukaz to etniczny palimpsest. Na niewielkim terytorium „mieszka dziś sto narodów, mówiących różnymi językami, mających różne obyczaje i wyznających różne religie” (Jagielski, 2010, s. 10). Wytworzenie swoistej „mieszanki” etnicznej (będącej ważnym punktem projektu Stalina), stanowiło kontynuację skutecznej polityki *divide et impera*, ale też po upadku ZSRR okazało się „materiałem wybu-

chowym”. Warto wspomnieć, że na Kaukazie wszystkie grupy etniczne mają poczucie własnej wyjątkowości i odrębności. „Nieuleczalna kaukaska choroba: każdy musi być najstarszy, najodważniejszy, najbardziej gościnny [...] Sto narodów wybranych” (Górecki, 2013, s. 24). Ukazał to Zaza Urusadze w *Mandarynkach* (2013), sadzając przy jednym stole ofiary wojny gruzińsko-abchaskiej – walczącego o swój kraj młodego Gruzina Nikę (Mikheil Meskhi) i Ahmeda (Giorgi Nakaszidze), najemnika czeczeńskiego, który przyjechał, by za godziwą zapłatę pomóc Abchazom w nie swojej wojnie.

Revolucja Róż z 2003 roku, w wyniku której stery objął młody Micheil Saakaszwili, pozwoliła gruzińskiej kinematografii rozwinąć skrzydła. Znikła cenzura, pojawili się producenci, sponsorzy, zmieniono prawo podatkowe, by zachęcić obcokrajowców do kręcenia filmów w Gruzji i – wreszcie – pojawiło się nowe pokolenie filmowców. Kino gruzińskie na nowo zaczęło zachwycać: wyważonym sposobem opowiadania, kameralnością i koncentracją na jednostce. Jest ono również, do pewnego stopnia, próbą rozliczenia z dekadą lat dziewięćdziesiątych, która pozostawiła piętno na gruzińskim społeczeństwie.

Paradise Lost

Wojna o Abchazję stanowi jeden z ważniejszych tematów współczesnego filmu gruzińskiego. Patrząc jednak na sytuację polityczną, niezasklepione i ciągle świeże rany, wciąż nie stanowi ona tematu do wiwisekcji i próby obiektywnego spojrzenia na konflikt. Niemniej jednak jest swego rodzaju poetycką tęsknotą za rajem utraconym. Gruzja w wyniku wojny straciła znaczną część swojego terytorium, pozbywając się (jak uważa większość Gruzinów) najpiękniejszego zakątka swojego kraju. To właśnie temat konfliktu abchaskiego łączy dwa obrazy Giorgiego Owaszwilego: *Drugi brzeg* (2009) oraz nagradzaną *Wy-*

spę kukurydzy (2014). Owaszwili doskonale operuje ciszą i narracyjnym minimalizmem. Widz – z racji niewielkiej ilości dialogów oraz redukcji wartkiej akcji – musi skoncentrować swoją uwagę na obrazie, który odgrywa tutaj rolę najważniejszą. Esencja obu filmów tkwi w milczeniu, są one wręcz „nabrzmiące” ciszą. Główny bohater *Drugiego brzegu*, dwunastoletni Tedo (Tedo Bekhauri), odzywa się tylko kilka razy. Komunikuje się głównie za pomocą swych przejmujących, zezujących oczu. Reżyser każe nam w nie patrzeć przy każdym zwrocie akcji. Podobnie jest w *Wyspie kukurydzy*, gdzie dwoje bohaterów – dziadek (İlyas Salman) i wnuczka (Mariam Buturiszwili) – komunikuje się ze sobą bez słów. Akcja *Drugiego brzegu* toczy się już po wojnie, a to, co widzimy, to jej okrutne, pozbawione jakiegokolwiek nadziei pozostałości – wszechobecnych *bezprizornych*, zdemolowany świat, uchodźców z Abchazji i ich poniżające życie na skraju ubóstwa, brak perspektyw, pracy i szans na lepsze jutro. Z kolei czas akcji *Wyspy kukurydzy* nie jest do końca określony, wydaje się także, że nie ma on dla interpretacji obrazu większego znaczenia. Oba filmy są o wojnie, ale o wojnie dziejącej się gdzieś daleko od epicentrum – nie ma krwi, mordów, paraliżującego strachu. Inaczej jest w *Strefie konfliktu* (2009) w reżyserii Wano Burduliego – filmie, którego kompozycję spinają czarno-białe ujęcia z perspektywy snajperskiego karabinu,

Wszystkie te obrazy nie ukazują działań zbrojnych, nie każą widzowi patrzeć na wszechobecną śmierć i podrzucane wybuchami ciała. Nie ma tu efektów specjalnych czy budzących grozę scen. Wspomniane dzieła pokazują to, co zostawiła po sobie wojna: zniszczone społeczeństwo, ponad 250 tysięcy uchodźców wewnętrznych – tworzących zbiór obywateli drugiej kategorii, z którymi do dziś Gruzja nie jest w stanie sobie poradzić – chaos, korupcję, nielegalny handel bronią, wreszcie ludzi uzależnionych od narkotyków i alkoholu. Filmy obnażają nonsens konfliktu i uwikłania

w wielką politykę ludzi, których zmanipulowano i pozostawiono samym sobie. W kontekście przywołanych produkcji ważne jest również to, że Gruzini nie mogą przekroczyć ustanowionej na rzece Inguri granicy z Abchazją. Strona abchaska sporządziła listy ludzi walczących podczas konfliktu, które to osoby po przekroczeniu granicy straciłyby wolność lub życie. W wyniku wojny 1992-1993 Abchazja stała się republiką uznawaną jedynie przez nielicznych: Nikaragwę, Wenezuelę, Nauru, Vanuatu, Tuvalu i Rosję. Ta ostatnia uznała niepodległość Abchazji w 2008 roku, po wojnie rosyjsko-gruzińskiej o Osetię Południową (Górecki, 2013). Abchazja u Owaszwilego, Uruszadzego czy Burduliego to raj utracony, miejsce święte, do którego powracać można już tylko w sferze marzeń, snów i fantazji. Owaszwili daje temu wyraz w końcowej surrealistycznej scenie *Drugiego brzegu*, gdy na ekranie pojawiają się żyrafy i zebry na sawannie. Tak, jak wojna burzy porządek rzeczy, tak samo rzeczywistość może zostać zniekształcona przez element nierealny.

Niekompatybilność pogranicza

Kina gruzińskiego nie da się odczytać bez zrozumienia kontekstu kulturowego. Gruzja to kraj, w którym zasadniczą rolę odgrywa konkretny podział ról. Na Kaukazie niezwykle ważne są honor, słowo i duma. Doskonale pokazuje to Uruszadze w *Mandarynkach*. Reżyser zwraca uwagę na istotny element charakteryzujący Kaukazyków – dane słowo. Na Kaukazie złożenie obietnicy to punkt honoru, najwyższa wartość. Podobnie jak gościnność. Gość jest pod ochroną gospodarza, w jego domu nic nie może mu się stać. Aby zrozumieć Kaukaz, należy pamiętać o tym, że gest, honor i dane słowo składają się na prawdziwego dumnego mieszkańca gór. Ahmed mówi do Iva: „Ty jesteś Estończykiem i mówisz, że prędzej umrzesz niż złamiesz dane słowo. I mnie, górala, Czeczena, pytasz o to, czy jestem w stanie dotrzy-

mać słowa? Dla mnie to wszystko!”. Ahmed, zgodnie z postanowieniem, dotrzymuje słowa, nie zabija Niko w domu gospodarza. Ponadto, kiedy Niko ginie z rąk Rosjan, Ahmed pomaga w jego pochówku.

Jest jeszcze jeden ważny aspekt, na który zwracają uwagę filmowcy – szacunek do starszych. W *Mandarynkach* Ahmed przeprosza Iva za użycie w jego obecności wulgaryzmu. Podobnie czterdziestoletni bohaterowie *Ran-dek w ciemno* Lewana Koguaszwilego (2013), Sandro (Andro Sakhwarelidze) i Iva (Archil Kikodze), jak posłuszni uczniowie słuchają reprimendy ojca Sandro (Kakhi Kawsadze) za spóźnienie się na kolację. Ów respekt wpisany jest w kod kulturowy tego regionu. Szacunek do starszych, całowanie w rękę, pytanie o opinię – to na Kaukazie nie jest powód do wstydu, ale norma społeczna.

Do 2003 roku Gruzja uznawana była za państwo upadłe. Wydawało się, że po Rewolucji Róż jest już bardzo blisko Europy, zaczyna się do niej upodabniać na wszelkich płaszczyznach życia. Na ulicach słychać było język angielski, stare moskwickie zamieniano na samochody zachodnie, pojawiały się ściągające zagranicznych turystów hotele i pensjonaty. Gruzja i Gruzini uwierzyli w możliwość życia na zachodnią modłę.

Temat transformacji bardzo często poruszany jest w nowym kinie gruzińskim. Filmy te doskonale obnażają niekompatybilność obu światów i próby (zwykle nieudolne) kopiowania wzorców oraz zestawiające z konserwatywną tradycją, często powiązaną z hipokryzją społeczeństwa, będącego w fazie transformacji. Cóż bowiem z tego, że wielką popularnością zaczyna się cieszyć modna kuchnia amerykańska serwująca hamburgery, że funkcjonuje praktycznie nieograniczony dostęp do nowych technologii, co z tego wreszcie, że ułatwiono i umożliwiono wyjazdy na mityczny Zachód, jeśli owa pozorna wolność zatopiona jest w tradycji wielopokoleniowych domów, dobrych obyczajów i pa-

triarchatu. Nie można więc opisywać gruzińskiego kina bez przywołania wielowiekowego zaplecza tego regionu. Młodzi reżyserzy kładą na ów aspekt duży nacisk.

Kaukaz to świat androcentryczny, w którym jasny i klarowny podział ról jest naturalny i oczywisty, bardzo rzadko poddawany dyskusji. Sytuacja kobiet jest więc, z feministycznego punktu widzenia, bardzo skomplikowana. Tego tematu podjęła się Tinatin Kadżriszwili w filmie pod tytułem *Panny Młode* (2014). Główna bohaterka – Nutsa (Mari Kitija) to młoda kobieta, starająca się zapewnić godne życie trójce swoich dzieci, których ojciec odsiaduje wyrok w więzieniu. Nutsa na tle innych Gruzinek wyróżnia się tym, że pali papierosy – a trzeba zaznaczyć, że kobiety palące mają w omawianych społecznościach bardzo złą opinię i z reguły są poddawane ostracyzmowi. Bohaterka pali oficjalnie, także w miejscach publicznych, starając się nie zwracać uwagi na oceniające ją przez ten pryzmat otoczenie. Nie licząc powyższego żyje w zgodzie z obowiązującymi normami – wychowuje dzieci, pracuje jako krawcowa, zajmuje się domem, odwiedza męża w więzieniu (z tego też powodu legalizuje z nim związek, stając się jedną z tytułowych panny młode). Wszystko zaczyna się komplikować, kiedy poznaje innego mężczyznę. Mąż, ze względu na sytuację, w dużo większym stopniu koncentruje się na własnych problemach i nie przejmuje się życiem żony. Z kolei ona nie wie, czy wybór, którego dokonała wychodząc za Gogę, jest jej decyzją, czy zdecydowała się na ten ruch ze względu na presję społeczną. Goga spędzi za kratkami jeszcze siedem lat, Nutsa zaś, będąc w klatce konserwatywnego społeczeństwa, utrzymuje intymne relacje zarówno z mężem, jak i kochankiem. Swoją tożsamość musi budować we wspólnocie, która wyraźnie wyznacza jej ramy i normy, daje jej konkretną rolę do spełnienia.

Kadżriszwili pokazuje trudną sytuację kobiet tego rejonu świata. Gruzini mężczyźni nie muszą być bowiem uwięzieni, by nie pomagać

w gospodarstwie domowym. W tym społeczeństwie bardzo często zdarza się, że to kobieta odpowiedzialna jest za utrzymanie domu. I bardzo często się na to zgadza.

Ważny temat dotyczący wychowania w tradycji podejmują Nana Ekwtimiszwili i Simon Gross w filmie *Rozkwitające* (2013). Dwóm bohaterkom tego obrazu – Ece (Lika Babluni) i Natii (Miriam Bokeria) – przyszło dojrzewać w cieniu upadku Imperium, a także w obliczu olbrzymich problemów kraju w latach dziewięćdziesiątych. Jedną z kobiet – Natia – zostaje porwana dla ożenku przez jednego ze swych adoratorów. Warto zauważyć, że tradycja porwań na Kaukazie jest żywa do dziś, a polega ona na tym, że wybrankę kradnie się na przykład spod szkoły i zawozi do domu wielbiciela. Los porwanej dziewczyny tak naprawdę zależy od ojca. Jeśli zdecyduje on, że nie zabiera córki z powrotem do domu, tej nie pozostaje już nic innego, jak stać się oddaną żoną porywacza. Jeśli jednak zdecyduje inaczej, skazuje siebie na ostracyzm społeczny, a dziewczynę na staropanieństwo – jako że działa wbrew odwiecznej kaukaskiej tradycji. Bohaterka obrazu Ekwtimiszwili i Grossa przeprowadza się do domu porywacza, rzuca szkołę i zostaje jego żoną.

Ciężar tradycji nie jest kłopotliwy tylko dla kobiet, bo dotyczy on – choć w nieporównywalnie mniejszym stopniu – także mężczyzn. Daje temu wyraz Koguaszwili w *Randkach w ciemno*, w których Sandro, mieszkający z rodzicami (co w Gruzji jest czymś całkowicie naturalnym) czterdziestoletni łysiejący prawnik nie potrafi ułożyć sobie życia. Rodzice nie dają bohaterowi spokoju i wymyślają kolejne sposoby na znalezienie wybranki. Sandro jednak nie potrafi odnaleźć się w relacjach damsko-męskich. Za namową poważnie zaniepokojonych rodziców jego przyjaciół Iwa, nieco bardziej rozgarnięty nieudacznik, umawia się przez internet z dziewczynami na randki w ciemno. Jak słusznie zauważa w swej recenzji Bartłomiej Krzysztan, reżyser

doskonale obśmiewa i uwydatnia hipokryzję społeczeństwa gruzińskiego, które z jednej strony zakorzenione jest w głębokiej moralności i chrześcijaństwie, a z drugiej pcha syna do seksu pozamałżeńskiego, namawiając do wynajęcia pokoju hotelowego w wiadomym celu (Krzysztań, 2015). *Randki w ciemno* nie miały dobrego odbioru w Polsce. Zarzucano im brak poczucia humoru, statyczność akcji, ślimacze tempo (patrz: Dowgiel, 2015; Kuprowski, 2015). To jednak prześmiewczy obraz społeczeństwa znajdującego się w procesie zmian obyczajowych. Koguaszwili drwi ze zwyczajów, norm i ograniczeń, pokazuje światu drugie dno tego ułożonego i wysoce „moralnego” świata.

Współczesne kino gruzińskie nie wystawia spiżowego pomnika opisywanej ojczyźnie. Przeciwnie, dzięki szeregowi zabiegów estetycznych pokazuje rozpadający się świat i analizuje kondycję państwa, które stoi na rozdrożu, starając się dokonać wyboru między niechcianym Wschodem, a mamiącym Zachodem. Obnaża biedę, odrapane domy z odchodzącą jak liszaj farbą, brudne ulice, smutne wnętrza mieszkań i porażający brak perspektyw dla mieszkańców. Wspomniane filmy wiernie oddają rzeczywistość współczesnej Gruzji. Bez skrupułów pokazują warunki, w jakich mieszkają wewnętrzni uchodźcy (*Randki w ciemno*, *Drugi brzeg*), fatalny stan infrastruktury, bylejakość i brzydotę (w niemal każdym z omawianych tu filmów widać nieforemne, słabo oświetlone i kiepsko umeblowane wnętrza mieszkalne). Twórcy sięgają też głębiej, poruszają się po tematach mało wygodnych, takich jak patriarchyzm, przemoc wobec kobiet, nierówność płciowa, stygmatyzacja kobiet. To gorzkie kino, koncentrujące się na wielu aspektach życia we współczesnej Gruzji.

Bibliografia:

- Budzisz-Cysewska, S. (w druku). *Abchazja w obrazach filmowych Giorgiego Owaszwilego*, „Nowy Prometeusz”, tekst przyjęty do druku w marcu 2015.
- Budzisz-Cysewska, S. (2015), *Powiedzieli, że z czasem go pokocham...* „Rozkwitające” w trudnym czasie, „Magazyn Filmowy Cinerama”, <http://filmoznawcy.ug.edu.pl/?s=kino+gruzi%C5%84skie> (dostęp: 06.03.2015).
- Dowgiel, M. (2015), *Randki w ciemno*, Internet: <http://www.edukacjafilmowa.pl/materialy-edukacyjne/polecane-premiery/item/1439-randki-w-ciemno> (dostęp: 22.06.2016).
- Górecki, W. (2013), *Abchazja*, Wołowiec: Czarne.
- Górecki, W. (2010), *Planeta Kaukaz*, Wołowiec: Czarne.
- Górecki, W. (2010), *Toast za przodków*, Wołowiec: Czarne.
- Jagielski, W. (2010), *Dobre miejsce do umiarnia*, wyd. III, Warszawa: WAB.
- Krzysztań, B. (2015), *Zawsze może być gorzej. Recenzja filmu „Randki w ciemno” Lewana Koguashvilego*, „Kultura liberalna”, nr 333, <http://kulturaliberalna.pl/2015/05/26/zawsze-moze-byc-gorzej-randki-w-ciemno-lewan-koguashvili-recenzja/>, (dostęp: 06.03.2015).
- Kuprowski, M., *Randki w ciemno*, Internet: http://kultura.gazeta.pl/kultura/1,114438,17872090,Randki_w_ciemno_.html (dostęp: 22.06.2016).
- Tofifest.pl: <http://www.tofifest.pl/pl/program-2010/p/8> (dostęp: 04.01.2015).



Amerykański biopic

Alicja Chmiótek

W 2015 roku w Polsce miało premierę dziesięć amerykańskich filmów biograficznych. Tak znacząca liczba nie tworzyła precedensu. Według Tadeusza Szczepańskiego i Sylwii Kołos w ostatnich latach „jesteśmy świadkami trudnej do przeoczenia inwazji kina biograficznego” (2007, s. 7). Typowy *biopic* oparty jest na utartym schemacie sięgającym lat 30-tych (Michalek, 2007, s. 302) a sylwetki słynnych jednostek stanowią w tych filmach punkt wyjścia do rozliczenia się z amerykańską historią. Znacznie częściej filmowcy decydują się na poparcie amerykańskich wartości niż ich podważenie, co sprawia, że gatunek ten jest podwójnie skonwencjonalizowany. Idąc do kina, widz z reguły może się spodziewać wizji Ameryki, która walczy o zapewnienie wszystkim równych szans. Tylko jeden z dziesięciu przeanalizowanych przeze mnie filmów neguje to założenie. W moim tekście postaram się wykazać jak amerykańska kinematografia poprzez przedstawianie sylwetek wyjątkowych ludzi umacnia mitologię Stanów Zjednoczonych.

Biopic z założenia nie ma stawiać na autentyczność. Olga Katafiasz pisze w definicji gatunku (2003, s. 104): „Nie musi zachowywać pełnej wierności faktom z życia bohatera, wydobywając jego szczególnie dramatyczne epizody”. Kino biograficzne stawia na schematyzm. Prawdziwe wydarzenia stanowią tu inspirację dla zaprezentowania pewnych rodzajów postaci. Według Ricka Altmana typowy bohater filmowej biografii to obcokrajowiec, niezależny

myśliciel walczący o prawa człowieka i ekscentryczny geniusz (2012, s. 119). Jeśli wojownikami o wolność nazwać także amerykańskich żołnierzy, sześciu z dziesięciu protagonistów omawianych przeze mnie filmów posiada którąś z cech wymienianych przez Altmana.

Dwa portrety żołnierzy, *Niezlomny* (2014, reż. Angelina Jolie) i *Snajper* (2014, reż. Clint Eastwood), pokazują proamerykańskie spojrzenie na dwa konflikty zbrojne: II wojnę światową i wojnę w Iraku. Oba filmy to patriotyczne laurki na cześć protagonistów, ocierające się niekiedy w ich gloryfikacji o niezamierzoną parodię. Dotyczy to zwłaszcza historii Louisa Zamperiniego, bohatera *Niezlomnego*. Syn włoskich imigrantów wyrasta na amerykańskiego bohatera bez skazy – olimpijczyka, bombardiera, rozbitka i ocalałego więźnia japońskiego obozu jenieckiego. Życiorys Zamperiniego w filmie Jolie przypomina żywot świętego. Gdy prosi Boga o wsparcie, przeżywa sztorm i dostaje odpowiedź w postaci zbawczego deszczu. Podczas gdy jego filmowy portret ma charakter hagiograficzny, postać Zamperiniego uosabia archetyp przedstawiciela pierwszego pokolenia Amerykanów, który zawdzięcza wszystko własnej wytrwałości. Dzięki tytułowej niezłomności, w obliczu bezlitosnych sił natury i okrucieństwa wojny, bohater przeżywa, by na końcu przebaczyć swoim japońskim oprawcom.

O ile Jolie przedstawia motywacje kierujące antagonistą filmu, Eastwood całkowicie odczłowiecza wrogów tytułowego snajpera.

W *Niezlomnym* Mutsuhiro Watanabe przejawia sadystyczne skłonności, ale widzowie zostają również zaznajomieni z jego historią, nadziejami i pragnieniami. W *Snajperze* główny bohater, Chris Kyle, walczy z bezimiennym tłumem reprezentującym abstrakcyjne pojęcie zła. Kyle to myśliwy i uczestnik rodeo, który zaciąga się do wojska po zobaczeniu w telewizji ataku na wieżę World Trade Center. Zyskuje sławę najlepszego snajpera w historii armii Stanów Zjednoczonych. Jak uważa Zbigniew Banaś:

grupa żołnierzy, z którymi stacjonuje w Iraku, staje się *de facto* jego zastępczą rodziną. Jako strzelec wyborowy musi więc chronić ich przed złem. Tym złem są z definicji wszyscy ci, którzy zagrażają lub choćby mogą zagrozić nie tylko amerykańskim żołnierzom, ale i samej Ameryce. Czyli praktycznie wszyscy Irakijczycy, mężczyźni, kobiety i dzieci. Zabijając obcych, bohater nie ma żadnych wyrzutów sumienia. (2015, s. 73)

Mimo że scenariusz filmu Eastwooda sugeruje obecność interesującego bohatera po stronie wroga w postaci Mustafy, syryjskiego olimpijczyka i snajpera, nigdy nie poznajemy go tak dobrze jak protagonisty. Mustafa ginie w nierównym pojedynku z Kylem, kiedy nasz bohater zabija go z rekordowej odległości, tak jakby polował na ukrywającą się łowną zwierzynę. Tadeusz Sobolewski (2015, s. 98) wskazuje na jawne nawiązanie do *Sierżanta Yorka* (1941, reż. Howard Hawks), propagandowego filmu biograficznego opowiadającego o bohaterze I wojny światowej. York to także myśliwy a do żołnierzy niemieckich strzela jak do indyków. Taka dehumanizacja wroga poprzez animalistyczne akcenty podkreśla wiarę filmowców w mit amerykańskiej wyjątkowości (*American exceptionalism*). Stany Zjednoczone w tym wydaniu jawią się jako kraj nie tylko wyjątkowy, ale i lepszy od innych, stojący na straży światowego ładu.

Inny typ postaci, tradycyjny dla biografii, stanowi postać nierozumianego geniusza, reprezentowana przez filmy *Gra tajemnic* (2014, reż. Morten Tyldum) i *Steve Jobs* (2015, reż. Danny Boyle). Pierwszy opowiada o genialnym matematyku i kryptologu Alanie Turingu. Jego osiągnięcia w czasie II wojny światowej zostają skontrastowane z prześladowaniami, z jakimi spotkał się po wojnie jako homoseksualista w penalizującej gejów Wielkiej Brytanii. „W tradycyjnym ujęciu hollywoodzkim naukowiec był po prostu współczesnym świętym, pokonującym kolejne przeszkody na drodze do odkryć, które bez wątplenia uczynią życie lepszym” (Jopkiewicz, 2015, s. 27). Turing w filmie Tylduma staje się męczennikiem, cierpiącym, tak jak tysiące innych homoseksualistów, za swoje odczuwane od czasów chłopięcych skłonności. Okaleczony chemiczną kastracją, popełnia samobójstwo, o czym informują napisy końcowe. Ponieważ zarówno bohater, jak i poruszony problem, należą do historii Wielkiej Brytanii, obecność amerykańskich mitów nie odznacza się tu wyraźnie. Nadal jednak można zauważyć charakterystyczną dla przeważająco liberalnego Hollywood pochwałę równych praw dla kobiet i mniejszości seksualnych. Początkowo może wydawać się, że film *Steve Jobs* stanowi próbę odbrazowania słynnego współzałożyciela firmy Apple, jednak finał pokazuje triumf Jobsa, zarówno zawodowy, jak i osobisty. Boyle tworzy portret apodyktycznego i genialnego innowatora, który nie radzi sobie w utrzymaniu relacji międzyludzkich. Jobs pozostaje niezachwiany, dominujący i opętany przekonaniem o własnej boskości (Lawson, 2015), co stawia go w szeregu amerykańskich bohaterów uosabiających cnoty indywidualności i niezależności (*self-reliance*). Apple nie osiąga sukcesu dzięki duchowi wspólnoty, reprezentowanemu w filmie przez Steve’a Wozniaka, ale dzięki myśli pojedynczego człowieka, tak wyjątkowego jak Jobs.

Dwa kolejne filmy opowiadają o kobietach odzyskujących niezależność. Film *Wielkie oczy* (2014, reż. Tim Burton) traktuje o malarce Margaret Keane, która uwalnia się od zaborczego, podającego się za autora jej prac, męża Waltera. *Dzika droga* (2014, reż. Jean-Marc Vallée) śledzi ponad 1000-milową pieszą wędrówkę Cheryl Strayed przez górski szlak na Zachodzie Stanów Zjednoczonych. Keane, uwięziona we własnym domu i w sekrecie malująca obrazy, które przynoszą ogromne dochody i prestiż jej mężowi, reprezentuje wszystkie *housewife*, których praca stanowiła wstydlivą tajemnicę. „W społeczeństwie, w którym «typowa» kobieta była rzekomo kurą domową [...], w rzeczywistości miliony kobiet kontynuowały pracę zarobkową poza domem” (Sealand, 1995, s. 246-247). Betty Friedan (1970, s. 294-298) w przełomowej książce *Mistyka kobiecości* przyrównała sytuację kobiet w latach 60-tych do komfortowego obozu koncentracyjnego. Obraz Burtona reinterpretuje jej wizję, gdy w kluczowej scenie Walter grozi żonie podpaleniem. Film kończy się zwycięstwem bohaterki, która, udowodniwszy autorstwo swoich prac przed ławą przysięgłych w 1970 roku, staje się świadomą swojej wartości amerykańską kobietą.

Adaptacja wspomnień Strayed prezentuje feministyczne podejście do dwóch amerykańskich mitów: poszukiwania własnej tożsamości w życiu w zgodzie z naturą i poczucia wolności w podróży. Pierwszy mit utrwalił w amerykańskiej kulturze transcendentaliści, drugi rozślawili beatnicy, a zwłaszcza powieść Jacka Kerouaca *W drodze* z 1957 roku. *Dzika droga* stara się zasypać wieloletnią przepaść pomiędzy postrzeganiem kobiet i mężczyzn podróżników. Bohaterka cały dobytek dźwiga w ogromnym, przytłaczającym plecaku turystycznym. Ten bagaż stopniowo się zmniejsza, a ona symbolicznie pozbywa się życiowego balastu. Zgadzam się z wnioskami Łukasza Muszyńskiego (2015): „Kanadyjski reżyser Jean-Marc Vallée wyrasta powoli na specja-

listę w odświeżaniu wielkich amerykańskich mitów. [...] *Dzika droga* traktuje o innym, choć równie ważnym dla tamtejszej kultury bohaterze – skłóconym z życiem tułaczem, który z dala od cywilizacji próbuje znaleźć balsam dla pokiereszowanej duszy”. Kiedy Strayed osiąga zamierzony cel, staje się prawdziwą Amerykanką potrafiącą przeżyć na łonie natury, a jej wysiłkom oddaje hołd reprezentant dziczy, dzikil, towarzyszący jej przez całą wędrówkę.

Jeśli kobiety prezentowane są jako jednostki manifestujące swoją indywidualność, to czarnoskórzy Amerykanie pokazywani są w filmach *Selma* (2014, reż. Ava DuVernay) i *Straight Outta Compton* (2015, reż. F. Gary Gray) przede wszystkim jako społeczność. Wynikać to może z traumatycznej przeszłości Afroamerykanów: „Przez większość swojej historii *de jure* czy *de facto* zdefiniowani jako kasta, ciemnoskórzy [...] znacznie częściej byli skłonni wychodzić naprzeciw wartościom preferującym wspólnotę niż tym związanymi z jednostką” (Lipset, 2008, s. 162). Początkowo wydaje się, że *Selma* będzie biografią Martina Luthera Kinga, szybko jednak przekonujemy się, że reżyserka tworzy portret zbiorowy uciśnionej afroamerykańskiej mniejszości, która jednoczy się w obliczu starć w tytułowej Selmie. W bardzo pochlebnej recenzji filmu Anna Bielak używa sformułowań, które można odnieść do całości hollywoodzkiego kina biograficznego:

Narracja filmu jest rozpięta między porażką a zwycięstwem; między obojętnością a wielkim zaangażowaniem [...]; między historią jednego człowieka a wielkim marzeniem wspólnoty. *Selma* jest filmem, w którym amerykańska flaga mogłaby powiewać w każdej scenie, ale nie byłoby to powodem irytacji, bo na pierwszym planie widzimy postaci z krwi i kości, których chce się słuchać i za którymi pragnie się podążać (2015, s. 69).

Kluczową różnicą między pompatycznym patriotyzmem *Snajpera* i *Niezdolnego* a podnio-

ślnością *Selmy* jest realizm w przedstawianiu postaci. Nawet King nie stanowi tu kryształowego wzoru do naśladowania, mimo że jego postać została dawno wpisana do panteonu amerykańskich męczenników o wolność. Jego obraz w kulturze popularnej jest „w równym stopniu wynikiem docenienia realnych zasług Kinga w dzieło przemiany Ameryki, jak i potrzeby wpisania jego osoby w tradycyjne amerykańskie mity narodowe” (Mazur, 2009, s. 135). DuVernay opiera się pokusie gloryfikacji Kinga. Każda ważna postać w *Selmie* zyskuje szansę na uzasadnienie swoich racji, łącznie z rasistowskim senatorem Georgem Wallacem. Ta wielogłosowość to także pochwała amerykańskiej swobody wypowiedzi.

Straight Outta Compton opowiada o początkach istnienia grupy hip-hopowej N.W.A, która stała się niezwykle popularna po wydaniu tytułowej płyty w 1988 roku. Kontrowersyjni raperzy ukazani zostali jako bojownicy w nierównej walce z rasistowsko uprzedzoną policją. Muzycy reprezentują apologetyczny stosunek do problemów społeczności czarnych. W Stanach, zdaniem Andrzeja Lubowskiego (2007, s. 102): „Ci, którym się nie powiodło, są młodzi, biedni, i na dodatek czarni, upatrują przyczyn biedy w defektach społeczeństwa”. Film Graya zdecydowanie podkreśla wady opresyjnego i bezosobowego systemu, reprezentowanego przez rasistowską policję. Solidarność przeciwko wspólnemu wrogowi to siła, która jednoczy członków N.W.A a wolność słowa to wartość, o którą walczą.

The Walk. Siegając chmur (2015, reż. Robert Zemeckis) to lekki obraz o spełnieniu *American dream*, zaś *Foxcatcher* (2014, reż. Bennett Miller) to ponury film brutalnie rozprawiający się z owym marzeniem. Philippe Petit, bohater filmu Zemeckisa, to młody francuski artysta uliczny. Obdarzony ogromną charyzmą, potrafi przekonać nieznajomych, by pomogli mu przy realizacji jego szalonego marzenia – spaceru po linie rozpiętej między wieżami World Trade Center. Petit jest narratorem

własnej historii. Co znaczące, opowiada ją stojąc na czubku Statui Wolności. Film stanowi pean na cześć wolności jednostki, jednego z praw wymienionych w Deklaracji Niepodległości. Petitowi udaje się dokonać niemożliwego, a wieże WTC, jeden z najważniejszych symboli XXI wieku, zostają ukazane w innym kontekście, jako symbol amerykańskiego snu. Finał filmu w długim ujęciu ukazuje komputerowo wygenerowane wieże, uświadamiając ostatecznie widzowi, że cała narracja dotyczyła w równym stopniu upamiętnienia wyczynu Petita, co obu budowli.

Foxcatcher wyrasta na szczególnie przypadek w skostniałej formule. Fabuły biografii charakteryzuje olbrzymia schematyczność. Bolesław Michałek wyróżnia tylko trzy rodzaje konfliktów rządzących akcją:

Pierwszy: konflikt między posłannictwem a życiem osobistym, które go od tego posłannictwa odwodzi [...]. W decydującym momencie nasz bohater potrafi jednak wybrać – zwycięży posłannictwo. Drugi: konflikt między misją bohatera a otoczeniem, społeczeństwem, czasem władzą; jego misji nie rozumieją, nie akceptują, albo nawet zwalczają. [...] Trzeci: konflikt między bohaterem a naturą. (2007, s. 303)

Film Millera to jedyny ze dziesięciu obrazów w moim zestawieniu, który nie mieści się w teorii Michałka. *Foxcatcher* odbrązawia amerykański mit sportowca jako bohatera tłumów. Bracia Schultz to żyjący w biedzie zdobywcy złotych medali olimpijskich. Mark Schultz nie spotyka się z oznakami szacunku nawet ze strony dzieci, do których przemawia o amerykańskich wartościach. Za ten motywacyjny wykład dostaje później 20 dolarów. Gdy dołącza do drużyny multimilionera, Johna E. du Pont, ten, poza dobrym wynagrodzeniem, obdarza go uznaniem. Jednak z biegiem czasu bogacz coraz bardziej podupada na zdrowiu psychicznym i w końcu zabija Dave’a Schultza. Film pokazuje ponury obraz amerykańskiego sportu, wyzuty

z nadziei i patetyczny w swoim przywiązaniu do idei, w które nie wierzą oficjalnie je promujący sponsorzy. Ukazany tu świat zapasów Mark Harris (2014) opisuje jako oparty na wypartym homoerotyzmie, dynastycznym bogactwie i zażywaniu narkotyków. Przez to obrazowi Mille-
ra bliżej do kina rewizjonistycznego.

Podsumowując, kino amerykańskie często sięga do biografii niezwykłych ludzi, by odnieść się, najczęściej pochlebnie, do amerykańskich wartości. „Film biograficzny jest przede wszystkim interpretacją samego życiorysu, a życiorys kontekstem interpretacyjnym twórczości i działalności bohatera” (Szczepański, Kołos, 2007, s. 9). *Biopic* odznacza się komercyjnym charakterem – aby odnieść sukces musi oddziaływać na emocje widowni (Toplin, 2002, s. 110; Garbowski, 2008, s. 175). Najbardziej udane obrazy, takie jak *Selma*, *Dzika droga* czy *The Walk*. *Sięgając chmur* potrafią pokazać swoich bohaterów, przedstawiając zarówno ich zalety, jak i wady. Działania postaci filmowcy umieszczają na tle wciąż aktualnej narracji o podstawowych wartościach Ameryki: wolności, indywidualizmie, ciężkiej pracy i przedsiębiorczości, życiu w zgodzie z naturą, wolności słowa, amerykańskiej wyjątkowości, równości wobec prawa i poszanowaniu praw mniejszości. Christopher Garbowski (2008, s. 176) określa rolę *Hollywood biopic* jako objaśnianie amerykańskiego snu zarówno na narodową, jak i osobistą skalę. Ponieważ kinematografia amerykańska nadal dominuje na naszym rynku wśród produkcji zagranicznych, zapewne napotkamy jeszcze wiele reinterpretacji *American dream* na polskich ekranach.

Bibliografia:

- Altman, R. (2012). *Gatunki filmowe* (tłum. M. Zawadzka). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Banaś, Z. (2015). *Snajper*. „Kino”, nr 2.
- Bielak, A. (2015). *Selma*. „Kino”, nr 4.
- Friedan, B. (1970). *The Feminine Mystique*. New York: Dell Publishing.
- Garbowski, Ch. (2008). *Pursuits of Happiness: The American Dream, Civil Society, Religion and Popular Culture*. Lublin: Maria Curie-Skłodowska University Press.
- Harris, M. (2014). *Obsession With an Obsession: The Making of Foxcatcher*. <http://www.vulture.com/2014/08/the-making-of-foxcatcher.html> (dostęp: 26.02.2016).
- Jopkiewicz, T. (2015). *Dobroczyńcy, szaleńcy, cynicy*. „Kino”, nr 1.
- Katafiasz, O. (2003). *Biograficzny film*, [w:] T. Lubelski (red.), *Encyklopedia kina*. Kraków: Biały Kruk.
- Lawson, R. (2015). *Michael Fassbender Astonishes in the Vastly Entertaining 'Steve Jobs'*. <http://www.vanityfair.com/hollywood/2015/10/steve-jobs-review-aaron-sorkin-michael-fassbender> (dostęp: 26.02.2016).
- Lipset, S. M. (2008). *Wyjątkowość amerykańska – broń obosieczna* (tłum. B. Piasecki). Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne.
- Lubowski, A. (2007). *Kontuzjowane mocarstwo*. Warszawa: Świat Książki.
- Mazur, Z. (2009). *Urodzony bohater – Martin Luther King, Jr. i jego marzenia*, [w:] E. Łuczak, A. Antoszek (red.), *Czarno na białym: Afroamerykanie, którzy poruszyli Amerykę*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Michałek, B. (2007). *Filmowa biografia – dziś*. [w:] T. Szczepański, S. Kołos (red.), *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Muszyński, Ł. (2015). *Skłócona z życiem*. <http://www.filmweb.pl/reviews/Sk%C5%82%C3%B3cona-z-zyciem-16961> (dostęp: 25.02.2016).
- Sealand, J. (1995). *Kobieta i rodzina po II wojnie światowej*, (tłum. A. Kubiniec), [w:] A. Bartnicki, D. T. Critchlow, K. Michałek (red.), *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki, t. 5: 1945-1990*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Sobolewski, T. (2015). *Sierżant York*. „Kino”, nr 3.
- Szczepański, T., Kołos, S. (2007). *Wstęp*. [w:] T. Szczepański, S. Kołos (red.), *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Toplin, R. B. (2002). *Reel History: In Defense of Hollywood*. Lawrence, University Press of Kansas.

Powrót do przyszłości 30 lat później

Szymon Kołodziejczyk

Dwudziesty pierwszy października 2015 roku to pamiętna data dla miłośników kina, a w szczególności dla fanów filmów z lat 80. i 90. To tego dnia dotyczyły wydarzenia przedstawione w *Powrocie do przyszłości II* Roberta Zemeckisa z 1989 roku. Dr Emmett Brown i nastoletni wówczas Marty McFly przenieśli się za pomocą wehikułu czasu o trzydzieści lat w przyszłość (akcja fabuły ma miejsce w roku 1985). Dla widzów oglądających film w kinie rok 2015 był rokiem przyszłości. Christopher Lloyd grający doktora Browna przyznał, że nie spodziewał się takiego sukcesu trylogii (wPolityce.pl, 2015). Wszystko, co zostało pokazane w filmie, stanowi wizję reżysera Roberta Zemeckisa i scenarzysty Boba Gale'a. Na ile wizja ta odpowiada rzeczywistemu obrazowi świata i zmianom, jakie zaszły przez minione trzy dekady, można było stwierdzić właśnie 21 października 2015 roku, odrywając wzrok od ekranu telewizora i spoglądając przez okno. Tego dnia portale internetowe niemal wrzały od postów fanów słynnej trylogii, którzy porównywali wizję reżysera z tym, co nastąpiło 30 lat później. Powstała nawet strona, która odliczała czas do tej szczególnej daty (<http://www.october212015.com/>). W tym momencie nasuwa się pytanie, na ile można zaufać przeczuciom twórców i interpretować realizowaną w ich filmach wizję jako potencjalną przyszłość. Jak się okazało, wiele przewidywań przedstawionych w produkcjach z gatunku science fiction rzeczywiście się spełniło. Sprawdźmy zatem na przykładzie kilku filmów odnoszących

się do konkretnie określonej przyszłości, czy ich twórcom udało się przewidzieć konkretne wydarzenia i zmiany.

Terminator Jamesa Camerona z 1984 roku zakłada, że w roku 1997 wybuchnie wojna nuklearna, która zniszczy prawie całą populację ludzką. Powstały siedem lat później sequel miał jeszcze szansę utrzymać fabułę w tym duchu, a wizja nuklearnego zniszczenia całej planety była dla widzów o tyle bliższa, że oglądali ten film w roku 1991. Atmosfera nadchodzącego kresu ludzkości była w tamtym czasie wyraźnie odczuwalna, a to wzmacniało entuzjazm widzów kibicujących bohaterom w walce o to, by uchronić Ziemię przed zbliżającą się wojną. Odbiorcy – kierując się fabułą filmu – mogli w końcu oczekiwać jedynie sześciu lat trwania dotychczasowego porządku świata. Trzecia część miała się nigdy nie pojawić. Arnolda Schwarzeneggera nie przekonywały nawet pochlebne opinie na temat jego roli, określanej przez wielu mianem roli jego życia. Aktor zmienił zdanie dopiero w 2003 roku. Fabuła trzeciej części, *Terminator 3: Buntu maszyn* (reż. Jonathan Mostow), nie mogła już kontynuować wątku mówiącego o wybuchu wojny w 1997 roku. Z chronologicznego punktu widzenia doszłoby do oczywistego dysonansu, w którym widzowie oglądaliby w 2003 roku film opowiadający o wydarzeniach z 1997 roku, które nigdy nie miały miejsca, a to mogłoby nieść za sobą dalsze konsekwencje. Odbiorca mógłby poczuć się albo oszukany przez kino, albo stwierdzić,

że film jest przestarzały. Twórcy nie zrezygnowali z daty dnia sądu (na niej opierały się całe fabuły dwóch poprzednich części, a także tło wydarzeń przedstawionych w „trójce”), przesunęli jedynie nominalną datę na rok 2004. Film nie zyskał takiej sławy jak dwie poprzednie części, co było poniekąd spowodowane mizernym powtórzeniem fabuły. Istotny jest również fakt, że na początku XXI wieku wojna nuklearna nie stanowiła już realnego zagrożenia, ponieważ wyparł ją szerzący się wówczas terroryzm (Ciapara, 2009). Ani rok 1997, ani żaden następny do czasu napisania tego tekstu nie przyniosły wybuchu trzeciej wojny światowej. Jak wspominałem już wcześniej – to terroryzm stał się zagrożeniem numer jeden (przykładem są chociażby ataki z 11 września 2001 roku). Konflikt na Ukrainie eskalował wprawdzie do tego stopnia, że można go nazwać wojną domową, ale wciąż nie mamy do czynienia z wojną światową.

Nieco inną wizję przyszłości przedstawia film *Ucieczka z Nowego Jorku* Johna Carpentera z 1981 roku. Już na samym początku napisy informują widzów, że w 1988 roku przestępczość w Stanach Zjednoczonych wzrosła o 400 procent. Wyspa Manhattan została zamieniona w wielkie więzienie. Otoczona wodą i piętnastometrowym murem jest miejscem, do którego drzwi prowadzą tylko w jedną stronę. Drogi wodne i mosty zostały zaminowane. Policja i wojsko obejmują stałą kontrolę nad terenem wyspy. W środku karę pozbawienia wolności odbywają tylko więźniowie. Ustalili oni w Nowym Jorku własne reguły – i tym samym zmienili to miasto w świat podporządkowany kryminalistom. Akcja filmu rozgrywa się w roku 1997. Oczami głównego bohatera, który zapuszcza się w sam środek więzienia, odbiorca ma okazję zobaczyć opustoszałe ulice Nowego Jorku, starzejące się budynki, wraków samochodów i tony śmieci. Ulice wyglądają jak miejsce wystawek starych, nieużywanych przedmiotów. Niektóre latarnie są zapalone, co sugeruje, że w mieście jest jeszcze elektrycz-

ność. W budynkach głównym źródłem światła i ciepła jest jednak ogień, a na chodnikach stoją beczki z palącą się cieczą. W tym świecie także przestępcy podlegają pewnemu rozwarstwieniu społecznemu: inteligentni, moralni, indywidualni. Są tam jednostki nie odbierające w poprawny sposób świata, w którym przyszło im egzystować. I chociaż w filmie nie mówi się o tym wprost, wydaje się, że są oni pod wpływem środków odurzających. Wy różnić można też przestępców działających według poleceń szefów gangów. W mieście znaleźć też można osoby, które nie wyglądają na zbirów, jak taksówkarz Cabbie, który aparacją i pomocnym nastawieniem do innych budzi sympatię widzów. Kilka scen rozgrywa się w pomieszczeniach należących do policji i wojska, usytuowane są one jednak w najdalszych zakątkach wyspy. Co ciekawe, makiety komputerów w filmie z tamtego czasu dzisiaj wydają się śmieszne, szczególnie w kontekście rozgrywającej się w przyszłości fabuły – to duże szafy z olbrzymimi świecącymi diodami, które nie tworzą absolutnie żadnej formy i na nic nie wskazują. Najbardziej znany komputer osobisty trafił na rynek w sierpniu 1981 roku, był to IBM PC 5150 (Michalik, 2015). Miał on wielkość dwóch mikrofalówek, wyposażony był w monochromatyczny monitor, a jego klawiatura składała się z olbrzymich klawiszy. Pod koniec lat 90. XX wieku powszechne były monitory kineskopowe, ale płaskie monitory LCD były już wówczas dostępne, także w urządzeniach przenośnych (typu notebok). Twórcy nie przewidzieli, że do 1997 roku komputery zmniejszą swoje rozmiary, a grafika pozwoli na kolorowy obraz w jakości fotograficznej i obsługę 3D. Na monitorach w filmie nie widzimy żadnych obrazów graficznych, jedynie kontury map i obiektów.

Film *Człowiek demolka* (reż. Marco Brambilla) wyprodukowany został w roku 1993 i przedstawia świat roku 1996. Kilkuminutowy wstęp pokazuje pogrążone w chaosie nasilającej się przestępczości Los Angeles. Po-

czątkowe ujęcie ukazuje płonący napis Hollywood, a za słynną górą roztacza się krajobraz upadłego miasta. Gdzieś widać ogień i unoszący się dym, do tego słychać syreny policji, ambulansów czy straży (albo wszystkiego naraz). Na ulicach trwa wojna przestępców z przestępcami i przestępców ze stróżami prawa. Same wozy policyjne przypominają wojskowe samochody, co podkreśla powagę sytuacji. Ciekawym elementem fabuły są jednak informacje dotyczące świata po roku 1996, które przekazywane są głównemu bohaterowi wybudzonemu z hibernetycznego snu w 2032 roku. Miasta Santa Barbara, Los Angeles i San Diego połączyły się w jedno miasto San Angeles w roku 2011. Od 16 lat nie zanotowano tam zgonów z przyczyn innych niż naturalne. Można zatem wnioskować, że dziś nikt nie powinien umierać inaczej niż ze starości. No cóż. O tak utopijnej przyszłości dalej można tylko pomarzyć. Film opowiada także o zamrożonym przez 36 lat człowieku. W roku 1996 zamraża się tak więźniów, a działanie to jest określane mianem rehabilitacji subzerowej w więzieniu kriogenicznym. Proces rozbudzania osoby poddanej hibernacji i przywracania jej do życia jest bezpieczny, a osoba wybudzona w międzyczasie się nie starzeje.

Sama idea hibernacji jest znana także w prawdziwym świecie i nawet wykorzystywana od 1967 roku, kiedy to dokonano pierwszego zamrożenia człowieka (Apiecionek, 2012). Prawo pozwala na dokonanie takiego aktu dopiero po śmierci. Transport do ośrodka, w którym odbędzie się zamrożenie, nie może trwać dłużej niż 15 minut. Zwłoki umieszcza się w termosie z ciekłym azotem o temperaturze minus 120 stopni Celsjusza. Do dziś praktyka zamrażania za życia nie jest jednak dozwolona (Apiecionek, 2012). Sama procedura jak i przechowywanie tak zahibernowanego ciała w termosie są bardzo kosztowne, a przez to decydują się na nie osoby zamożne, które wierzą, że kiedyś nadejdą czasy, gdy będzie można ich rozmrozić i przywrócić do życia. Jak podaje

Focus.pl – do sierpnia 2012 roku nie rozmrożono jeszcze żadnego człowieka (Apiecionek, 2012) i jak dotąd w mediach nie pojawiła się jeszcze żadna wzmianka informująca o zmianie w tej kwestii.

Kolejną wizję przyszłości prezentuje film *Człowiek przyszłości* Chrisa Columbusa z 1999 roku. Obraz przedstawia historię androida – na przestrzeni 200 lat – który walczy o to, by stać się człowiekiem. Akcja rozpoczyna się 3 kwietnia 2005 roku, kiedy cybernetyczny bohater został uruchomiony w domu państwa Martinów. Zakupiono go jako sprzęt gospodarstwa domowego i miał pomagać rodzinie w różnego rodzaju obowiązkach. W odróżnieniu od wizji maszyn Camerona android ten został zaprogramowany tak, by pomagać i wspierać ludzi. Wyglądem przypomina Blaszanego Drwala z Krainy Oz, który marzył, by wstawić mu serce, aby mógł kochać. Jego twarz jest bardzo sztywna, usta ruszają się, sygnalizując wizualnie mowę, a brwi potrafią się unosić na jeden sposób, choć każda oddzielnie. Innymi słowy: koncepcja tego robota jest bardzo odległa od projektów cyborgów z filmów o apokaliptycznej przyszłości, w której technologia pozwala na konstruowanie smukłych i bardzo przypominających ludzi urządzeń. Rok 2005 nie przyniósł jednak ludzkości tak zaawansowanej technologii w cybernetyce. Nawet dziś, 11 lat później, nie jest dostępny w sprzedaży tak zaawansowany sprzęt gospodarstwa domowego, a co najwyżej wielofunkcyjne roboty kuchenne. Jak dotąd androidy występują jedynie w powieściach oraz filmach science fiction.

W podobnym tonie – tak dalekim od apokalipsy i dnia sądu – utrzymany jest *Powrót do przyszłości II* Zemeckisa. Marty'ego McFly'a przenoszącego się do roku 2015 nie zastaje zdegenerowana przestrzeń, ale kolorowy i rozwinięty technologicznie świat, w którym liczy się szybkość działania, nawet w przypadku wymiaru sprawiedliwości. Rezygnacja z działalności adwokatów pozwala w ciągu dwóch

godzin od występkę skazać delikwenta na 15 lat więzienia. Idea szybkości podkreślona jest także w zakresie transportu, który w filmie odbywa się głównie drogą powietrzną. Doktor przed wylotem w przyszłość mówi do Marty'ego: „Tam, gdzie jedziemy, nie będziemy potrzebowali dróg”. Samochody produkowane w tamtych czasach poruszają się nad ziemią, a starsze modele przerabiane są na wersje latające. Dzięki temu ruch na ulicach miast został zmniejszony. Autostrady i drogi pomiędzy miastami znajdują się nad ziemią. Zjazd do danego miasta wskazują unoszące się w powietrzu tablice informacyjne. Na ulicy łatwiej zobaczyć napis „zakaz lądowania” niż „zakaz parkowania”.

Dziś wizja latających pojazdów to wciąż utopia. Samoloty i rakiety urzeczywistniły już marzenie człowieka o oderwaniu się od ziemi, ale w dalszym ciągu potrzebują zbyt dużo paliwa i przez to generują ogromne koszty (Focus.pl, 2015). W 2001 roku brytyjski inżynier postanowił stworzyć napęd zasilany elektrycznością. Takie rozwiązanie wykluczałoby stosowanie paliwa, które zwiększa masę pojazdu (Augustyniak, Stradowski, 2015). Prace nad projektem wciąż trwają. Chińscy naukowcy w 2013 roku pokazali światu prototyp takiego silnika, który potrafi przetransportować jajko (Augustyniak, Stradowski, 2015). Szacuje się, że dopiero w roku 2035 powstaną silniki tego rodzaju, które będą w stanie unieść ciężar pojazdu (Augustyniak, Stradowski, 2015). Zobaczmy.

Szybkość działania w filmie *Powrót do przyszłości II* sięgnęła także sektora bankowego i sposobu dokonywania płatności z wykorzystaniem linii papilarnych. Tak w filmie identyfikuje się ludzi, otwiera i zamyka się mieszkania, a policja ustala tożsamość obywateli. Płatność za pomocą linii papilarnych jest rozwiązaniem, które w zakresie bankowości i systemów informatycznych zostało ogłoszone dopiero w 2015 roku (Eset.pl, 2015). Podobne technologie są już znane i wyko-

rzystywane na przykład w smartfonach czy laptopach pozwalających na zalogowanie się poprzez dotknięcie kciukiem wskazanego miejsca na obudowie. Firma Eset – zajmująca się takimi systemami – przedstawiła przykłady złamania zabezpieczeń w popularnych telefonach czy komputerach osobistych (Eset.pl, 2015). Z tego względu bankowość zwleka z wprowadzeniem płatności dotykowych, które – mimo to – wchodzi już powoli na rynki zagraniczne, więc jest tylko kwestią czasu, kiedy zawitają do Polski.

Filmowcy mieli dobre przeczucie co do bezzałogowych statków powietrznych, powszechnie nazywanych dronami. Te niewielkich rozmiarów latające urządzenia są dziś wykorzystywane przez oddziały zbrojne lub przez zwykłych użytkowników do wykonywania zdjęć z powietrza. Szeroko dostępne drony niewielkich rozmiarów pozwalają na około 20 minut lotu i są kierowane przez człowieka za pomocą sterownika. W filmie bezałogowe statki powietrzne służą do wyprowadzania psów na spacer. Oczywiście dzisiejsze drony mogą zostać zaprogramowane tak, aby leciały wytyczoną trasą (dzięki wykorzystaniu pozycji GPS), ale urządzenie nie zatrzyma się przed przechodzącym człowiekiem czy przejeżdżającym samochodem. Dron przedstawiony w filmie musi więc być o taką funkcję bogatszy, ponieważ nie jest on sterowany przez człowieka i sam radzi sobie z wyprowadzeniem psa.

Stroje mieszkańców miasteczka, w którym rozgrywa się akcja filmu, nie przypominają tych, jakie znamy z 2015 roku. Są zbyt kolorowe i wymyślne, nawiązują do stylu punków, hipisów i raperów. Przezroczysty krawat czy czapka w formie hełmu przypominającego młotek do mięsa w naszym świecie mogłyby znaleźć wykorzystanie jedynie na imprezach tematycznych. Samosznurujące się buty czy autodopasowująca się kurtka robią wrażenie. Obuwie firmy Nike wyglądem bardzo pasuje do współczesności. Takie wysokie buty robią karierę w kolekcjach obuwia sportowego

najbardziej znanych producentów na rynku. Żaden z nich nie wprowadził jednak jak dotąd autosznurowania. Kurtka w filmie nie tylko sama dopasowuje rozmiar rękawów do noszącego ją człowieka, ale również suszy się po przemoczeniu, przy okazji osuszając także włosy użytkownika. Na tak efekciarską odzież musimy jeszcze poczekać, jak doniósł w maju 2015 roku Google (TVN24BiS, 2015). Funkcje odzieży, nad którymi pracują inżynierowie, będą ograniczać się do przekazywania przez ubranie dotyku w celu komunikacji ze smartfonem umieszczonym w kieszeni, a stąd daleko jeszcze do odzieży z suszarką czy silnikiem do sznurowadeł.

Film Zemeckisa jest komedią science fiction i z przymrużeniem oka traktuje pokazane nowinki przyszłości. Wizja była jednak spójna i bardzo przemyślana, stąd tak wiele celnych przypuszczeń pokazanych przez twórców w filmie. Zależnie od gatunku, filmowcy straszą nas apokaliptyczną wizją przyszłości pogrążonej w chaosie wojny lub ukazują nam utopijny świat z minimalistyczną przepięknością. Jest natomiast jedna rzecz, która łączy wszystkie te wizje – a mianowicie rozwój technologii. Samo oglądanie pomysłów filmowców dotyczących przyszłości jest interesujące. Jeszcze ciekawiej byłoby dożyć czasów, w których moglibyśmy zweryfikować te przewidywania. Wiele filmów prezentuje świat w jeszcze dalszej przyszłości, ale cierpliwi fani na pewno poczekają, tak jak czekali i odliczali końcowe dni do daty 21 października 2015 roku. Chciałbym zauważyć, że liczba filmów prezentujących przyszłość jest ogromna, ale twórcy rzadko podają konkretne daty czy chociażby lata, w których ma miejsce akcja. Zwykle napisy wprowadzające do filmowej historii brzmią: „w niedalekiej przyszłości”. Taki zabieg pozwala uniknąć potencjalnych komplikacji, tak jak w przypadku trzeciej części *Terminatora*, w przypadku której scenarzyści musieli zmienić datę dnia sądu. Dodatkowym atutem jest fakt, że film, w którym nie

ma określonej daty, przy odrobinie szczęścia i ogromnej wyobraźni zawsze może pozostać aktualny.

Bibliografia:

Apiecionek, K. (2012). *Hibernacja: Sen o nieśmiertelności*. <http://www.focus.pl/sekrety-nauki/hibernacja-sen-o-niesmiertelnosci-10296> (dostęp: 05.03.2016).

Augustyniak, T., Stradowski, J. (2015). 5 wynalazków, które wkrótce zmienią świat. <http://www.focus.pl/technika/5-wynalazkow-ktore-wkrotce-zmienia-swiat-12148?strona=1> (dostęp: 05.03.2016).

Autor nieznany. (2015). 30 lat od powstania „Powrotu do Przyszłości”. <http://wpolityce.pl/kultura/269180-30-lat-od-powstania-powrotu-do-przyszlosci-co-sie-stalo-z-glownymi-aktorami-kultowego-obrazu-jeden-z-nich-zagral-w-tym-roku-w-polskim-filmie> (dostęp: 05.03.2016).

Autor nieznany. (2015). Czy biometria to przyszłość bezpiecznych płatności? http://www.eset.pl/O_nas/Centrum_prasowe/Aktualnosci,news_id,11185 (dostęp: 05.03.2016).

Autor nieznany. (2015). *Jeansy jak smartfony. Google i Levi's pracują nad „inteligentnymi spodniami”*. <http://tvn24bis.pl/tech-moto,80/google-i-levi-s-pracuja-nad-ubranie-ktory-polaczy-sie-ze-smartfonem,547155.html> (dostęp: 05.03.2016).

Autor nieznany. (2015). *Powrót do przyszłości. Jak Robert Zemeckis widział 2015 rok?* <http://www.focus.pl/technika/powrot-do-przyszlosci-jak-robert-zemeckis-widzial-2015-rok-13153> (dostęp: 05.03.2016).

Ciagara, E. (2009). *Przedziwna i prawdziwa historia Terminatora*. <http://film.onet.pl/wiadomosci/przedziwna-i-prawdziwa-historia-terminatora/5mwm2> (dostęp: 05.03.2016).

Michalik, Ł. (2015). *Dziś 30. urodziny komputera PC. Jak zaczęła się jego historia?* <http://gadzetomania.pl/10995,ibm-pc-ma-juz-30-lat-jak-to-sie-zaczelo> (dostęp: 05.03.2016).



FESTIWALE

Dwugłos nowohoryzontowy

Relacja z 15. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego T-Mobile Nowe Horyzonty

Paweł Biliński i Marta Maciejewska

Paweł Biliński: Ostatnie edycje wrocławskich Nowych Horyzontów – prawdopodobnie największej tego typu imprezy filmowej w Polsce – utwierdzają mnie w przekonaniu, że festiwal dotarł do ściany. Co rok wysyp kinowych premier, koncerty alternatywnych zespołów muzycznych, retrospektywy kinematografii narodowych, kilka wieczorów w Arsenale, może jeszcze spotkania z gośćmi z zagranicy. Poza tym – *nihil novi*. Nie wiem, czy jest to cisza przed burzą, jako że w 2016 roku Wrocław jest Europejską Stolicą Kultury i Roman Gutek z grupą współpracowników trzymają asa (bądź asy) w rękawie, czy może wpadłem w pułapkę narzekającego na wszystko hipstera. Bo w gruncie rzeczy Nowe Horyzonty mnie nie zawiodły: dostałem to, czego oczekiwałem.

Marta Maciejewska: Dyrekcja festiwalu już od jakiegoś czasu dążyła do jego skondensowania – niegdyś wszystko odbywało się w kilku miejscach, a teraz ogranicza się wyłącznie do Kina Nowe Horyzonty i Klubu Arsenał. Z jednej strony ułatwia to przemieszczanie się z pokazu na pokaz, ale z drugiej – utrudnia dostawanie się na poszczególne seanse. W związku ze zmniejszeniem ilości sal dany film może być wyświetlony tylko dwu- lub trzykrotnie, przez co część widzów zwyczajnie nie ma możliwości go obejrzeć. Jeszcze gorzej jest z sekcją „pokazy specjalne”, z której chyba najbardziej wyczekiwany film, *Czerwony pająk* Marcina Koszałki, został wyświetlony tylko raz. Być

może coś się poprawi, jeśli dojdzie do współpracy festiwalu z Narodowym Forum Muzyki, która była zapowiadana już w 2011 roku.

P.B.: Rzeczywiście liczba niektórych seansów mogła być problemem, ale tym razem – ku mojemu zaskoczeniu – dostałem się na wszystkie filmy, jakie planowałem obejrzeć w pierwszej kolejności. A trzeba przyznać, że było co oglądać. Od retrospektywy kinematografii litewskiej, przez rozmaite konkursy, filmy Tadeusza Konwickiego i Philippe’a Garrela, pokazy na wrocławskim rynku, na wyjątkowo bogatej panoramie kina współczesnego kończąc. Żaden inny rodzimy festiwal nie daje poczucia obcowania z najważniejszymi tendencjami czy nurtami najnowszego kina.

Czy były filmy, po których niczego się nie spodziewałaś, a cię zaskoczyły?

M.M.: Na pewno jednym z takich filmów był *Widzę, widzę* Severina Fiali i Veroniki Franz. Ten obraz porusza co prawda niemal wyeksploatowany przez kulturę motyw sobowtóra, jednak mieszanka gatunków, którą można tam zaobserwować, i gra aktorska Eliasa i Lukasa Schwarzów, odtwórców głównych ról, sprawiają, że *Widzę, widzę* nie jest wyłącznie wtórną realizacją tematu. Film trzyma w napięciu, nawet gdy matka głównych bohaterów przegryza sucharka!

P.B.: Pod względem wywołania nastroju film Fiali i Franz może robić wrażenie, choć sam



Lucyfer Gusta Van den Berghe'a – zwycięzca
15. edycji festiwalu Nowe Horyzonty

mam wątpliwości, czy za tą wykoncypowaną oprawą kryje się coś więcej. Mnie bardziej do gustu przypadła trylogia Miguela Gomesa *Tysiąc i jedna noc*. Ta trwająca przeszło sześć godzin reinterpretacja *Baśni z tysiąca i jednej nocy* przez pryzmat najnowszej historii Portugalii to projekt bez precedensu we współczesnym kinie. Nie dziwi więc nagroda FIPRESCI, jaką otrzymał reżyser. Szkoda, że jego wielopłaszczyznowe dzieło nie zostało również dostrzeżone przez Jury Konkursu, które zdecydowało się wybrać artystowskiego *Lucyfera* Gusta Van den Berghe'a.

M.M.: Z pewnością wymienione przez nas filmy konkursowe były lepsze od *Walsera* Zbigniewa Libery, który – ku mojemu zdumieniu – także pojawił się w tej sekcji. Libera zaprosił do tego projektu grupę naturszczyków obracających się w kręgach szeroko pojętego światka artystycznego. Mieli oni wcielić się w role członków osobliwego plemienia, do którego przypadkiem trafia protagonista grany przez

Krzysztofa Stroińskiego. Postaci są papierowe, źle zagrane, a w filmie nie dzieje się właściwie nic konkretnego – poza próbami dostosowania się tytułowego bohatera do nowych warunków życia i nieokreślonym niebezpieczeństwem, które krąży nad członkami plemienia. Byłabym gotowa stwierdzić, że *Walser* to najgorszy film polski na zeszłorocznym festiwalu, gdyby nie godna konkurencja w postaci *Chemii* Bartosza Prokopowicza (film pokazywany w sekcji Panorama). To kolorowy, tandetny teledysk o umieraniu z nieudaną rolą Agnieszki Żulewskiej. Całkowicie nieumotywowany psychologicznie – początkowo Lena wypiera informację o raku i zaraża (sic!) tym postępowaniem Benka, jednak później zaczyna myśleć o przyszłości. Tylko że reżyser jest wyjątkowo niekonsekwentny w ukazywaniu tych zmian.

P.B.: Dla zachowania równowagi warto zaznaczyć, że nie wszystkie polskie filmy rozczarowały – ciekawy był choćby *Śpiewający obrusik* Mariusza Grzegorzka. Nawet jeśli ów





Widzę, widzę Severina Fiali i Veroniki Franz
— nagroda publiczności

pełnometrażowy dyplom aktorski studentów Łódzkiej Filmówki jako film nowelowy jest nierówny – obok pasjonującej fabuły o zmagającym się z finansowym kryzysem młodym małżeństwie pojawia się bełkotliwa wizja pijacko-narkotycznego transu – to dla wielu ów eksperyment mógł być inspirujący.

Nie ulega jednak wątpliwości, że widzowie Nowych Horyzontów nie przyjeżdżają do Wrocławia, by śledzić ewolucję rodzimego kina. Konkursy także od lat cieszą się mniejszym zainteresowaniem. Najbardziej oblegane są oczywiście pokazy z sekcji Panorama. W tym kontekście warto wspomnieć o filmach przywiezionych prosto z Festiwalu w Cannes. Choć zabrakło nagrodzonych Złotą Palmą *Imigrantów* Jacquesa Audiarda, to swoją premierę miał laureat Grand Prix: *Syn Szawła*.

M.M.: Ja postanowiłam obejrzeć pełnometrażowy debiut László Nemesa ze względu na moje zainteresowanie tematyką Holocaustu,

jednak nie nastawiałam się na nic nadzwyczajnego, bo przecież wiele podobnych filmów już powstało. Podczas seansu pozytywnie zaskoczyły mnie zdjęcia Mátyása Erdélyego, oddające klaustrofobiczny klimat obozu zagłady, a także wysoki poziom realizmu, którego brakowało mi w wielu innych filmach o Szoah.

P.B.: Mnie zafascynowała *Zabójczyni*, najdziwniejszy film *wuxia*, jaki dotąd widziałem. Dla Hou Hsiao-hsiena mniej istotne są widowiskowe pojedynki – reżyser większy nacisk kładzie na przestrzeń pozakadrową i stopniowe pogłębianie tajemnicy tej historii. Fabularna niejednoznaczność w połączeniu z wysmakowaną oprawą wizualną zaowocowała pięknym hołdem złożonym chińskim legendom. Zachwycił mnie również *Pan Turner Mike’a Leigh*. Na tle ubiegłorocznych pompatycznych biopików (patrz: *Gra tajemnic* czy *Teoria wszystkiego*) ta wizja życia jawi się jako arcydzieło bezpretensjonalności.

M.M.: Mam wrażenie, że od lat Panorama jest znacznie bardziej interesująca niż konkursy. Na zeszłorocznej edycji do najciekawszych w tej sekcji – prócz *Syna Szawła* – należały *Lobster* Yorgosa Lanthimos, *Mustang* Deniz Gamze Ergüven czy *Duke of Burgundy. Reguły pożądania* Petera Stricklanda. Po raz kolejny udane projekcje z Panoramy wynagrodziły mi seanse nieciekawych filmów konkursowych.

P.B.: Tę listę można dowolnie wydłużać: sam dopisałbym *Zakazany pokój* Guya Maddina i Evana Johnsona czy film *Wrogowie* Paula Mazursky'ego – kolejne nowohoryzontowe olśnienia. Drugi z wymienionych został wyprodukowany w 1989 roku, a do dziś pozostawał właściwie szerzej nieznanym. I pewnie dlatego do Wrocławia co rok przyjeżdża tak liczne grono widzów: bo to festiwal, na którym największe znaczenie ma kino odważne i bezkompromisowe – niezależnie od daty produkcji.



Sztorm nie na tym morzu

40. Festiwal Filmowy w Gdyni

Anna Balkiewicz

Po Srebrnym Niedźwiedziu dla Małgorzaty Szumowskiej i Oskarze dla Pawła Pawlikowskiego przyszedł czas na Lwy w Gdyni. Czterdziesty Festiwal Polskich Filmów Fabularnych miał być przełomowy. Po sukcesach polskich twórców na arenie międzynarodowej obserwował go cały świat, który przez chwilę uwierzył w istnienie „polskiej nowej fali”. Święto polskiego kina, przypadające na 14–19 września, potwierdziło jednak, że filmowy sztorm tylko przypadkiem zahaczył o nasze wybrzeże.

Na barkach dyrektora artystycznego Michała Oleszczyka i jury spoczywała odpowiedzialność za to, jakie wnioski wyciągnie świat na temat poziomu polskiej kinematografii. Niemniej zaprezentowane filmy udowodniły, że mimo ciągłych zmian instytucjonalnych i sukcesów frekwencyjnych polskie kino nie wyróżnia się niczym specjalnym na tle innych lokalnych kinematografii. Zdarzają się odchylenia od normy, jednak ogólny poziom prezentowany przez polskich twórców jest niezmienny: dobry, a zarazem przeciętny.

Pracami jury pokierował światowej sławy scenograf Allan Starski. Decyzja dotycząca głównej nagrody była bardzo zachowawcza: Złote Lwy otrzymała Małgorzata Szumowska za film wielokrotnie już nagradzany na europejskiej arenie festiwalowej. Co zdecydowało o takim werdykcie? Prawdopodobnie, niestety, brak konkurencji dla *Body/Ciało*, a może i przekonanie, że decyzja jury festiwalu narodowego nie powinna odbiegać od werdyktów światowych konkursów. Również Srebrne Lwy

przyznano chyba z powodu konwenansów. Nagroda dla filmu *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy* Janusza Majewskiego jest tym samym, czym Oskar dla Martina Scorsese za *Infiltrację* albo dla Leonardo DiCaprio za *Zjawę* – ukoronowaniem za wcześniejszy dorobek filmowy czy też typową nagrodą pocieszenia. Filmy, które otrzymały nagrody indywidualne, już podczas pierwszych projekcji podzieliły widownię. *11 minut* Jerzego Skolimowskiego, *Hiszpanka* Łukasza Barczyka czy *Córki Dancingu* Agnieszki Smoczyńskiej to tytuły, o których było głośno nie tylko na konferencjach prasowych i spotkaniach branżowych, ale przede wszystkim wśród publiczności na salach kinowych. Wynikało to głównie z przyjmowanych przez twórców konwencji – tak nietypowych, że aż trudnych do zaakceptowania. Widownia podzieliła się na tę, która doceniła oryginalność poszczególnych rozwiązań i na tę, która uważa ją za pusty, kiczowaty popis.

W Konkursie Głównym nie zabrakło też kina gatunkowego. *Anatomia zła* Jacka Bromskiego i *Karbala* Krzysztofa Łukaszewicza, choć nie są to filmy ani autorskie, ani nowatorskie, to stanowią przykład tego, że polscy twórcy coraz lepiej operują materia filmową i potrafią zrobić kino dorównujące poziomem wykonania hollywoodzkim projektom.

Cichym zwycięzcą festiwalu okazał się Magnus von Horn, którego *Intruz* zdobył nagrodę za najlepszy scenariusz i reżyserię. Obraz opowiada o mechanizmach wywrotowych społe-

czeństwa: kat staje się niepróbującą się nawet bronić ofiarą. Zdarzenia doprowadzające do sytuacji, w której znajduje się główny bohater, nie są zaprezentowane za pomocą retrospekcji, ponieważ ślady przeszłości wyczuwa się w każdym słowie i geście postaci. Kluczowy jest fakt, że bohater chce zapomnieć o czynach z przeszłości, na co nie pozwala mu społeczność, w której żyje. To doskonały debiut szwedzkiego reżysera, a absolwenta łódzkiej filmówki, łączącego w swoim filmie wnikliwą obserwacją dwóch kultur i uniwersalny wydzźwięk.

Michał Oleszczyk, którego drugi rok kadencji przypadał na czterdziestą edycję festiwalu, jest z pewnością mniej radykalny od swojego poprzednika. Liczba tytułów, które dopuścił do Konkursu Głównego, wciąż zadziwia, można to jednak tłumaczyć wyjątkowością tegorocznej edycji. Z pewnością dobrą decyzją organizacyjną było uporządkowanie sekcji przeglądów i konkursów dotyczących filmów niemających się w ramy Konkursu Głównego.

Podczas festiwalu kina narodowego nie mogło zabraknąć akcentów lokalnych. Różnorodność programowa obejmowała od historii kina polskiego, przez dokumenty, po realizacje zagraniczne, w których biorą udział polscy twórcy. Wszystkie kategorie niełatwo jest wymienić. Z okazji czterdziestolecia festiwalu w 2015 roku ogłoszony został konkurs na Diamentowe Lwy, czyli ukochane filmy nagrodzone podczas całej historii imprezy. Widzowie okazali się wierni przede wszystkim klasyce. Wygrały bezapelacyjnie *Noce i dnie* Jerzego Antczaka.

Po raz pierwszy projekcje filmowe nie odbyły się tylko w Teatrze Muzycznym i Multikinie przy Centrum Gdynia Waterfront, miały również miejsce w niedawno otwartym Gdyńskim Centrum Filmowym, które jest spełnieniem marzeń organizatorów o własnej siedzibie połączonej z kinem. Znajdując się między trzema strategicznymi punktami festiwalu, moż-

na było poczuć jarmarczność festiwalu. Duża część polskich instytucji związanych z kulturą filmową miała tam swoje stoiska. Strategia wychodzenia do indywidualnego odbiorcy mieszała się z atmosferą rynkowego handlu.

Nie tylko filmy przyciągają widzów do Gdyni. Organizatorzy postarali się o szeroką ofertę kulturalną, dzięki czemu widownia festiwalu poszerzyła się o nowe grupy odbiorców. Stowarzyszenie Filmowców Polskich i Festiwal Filmowy w Gdyni tradycyjnie zaprosili do udziału w imprezie dzieci i młodzież, proponując im pokazy filmowe dla różnych grup wiekowych, warsztaty i spotkania z twórcami w ramach sekcji Gdynia Dzieciom. Świetnie sprawdziła się scena muzyczna Nowe Idzie od Morza na odnowionym Placu Grunwaldzkim, która przywiodła do miasteczka festiwalowego fanów trójmiejskiej muzyki. Dobrym pomysłem była również stojąca na bardzo wysokim poziomie wystawa „Filmy Romana Polańskiego w światowym plakacie filmowym”, przygotowana przez Muzeum Kinematografii





Body/Ciało Małgorzaty Szumowskiej
i *Demon* tragicznie zmarłego Marcina
Wróny – dwa najgłośniejsze filmy
40. edycji Festiwalu Filmowego w Gdyni



w Łodzi, a zaprezentowana w Muzeum Miasta Gdyni. Na wystawie można było zobaczyć prace między innymi René Ferracciego, Jeana-Michela Folona, Clémenta Hurela, Bernarda Bernhardta, Petera Strausfelda, plakaty fotograficzne ze zdjęciami wybitnego artysty fotografa Guy'a Ferrandisa oraz prace wybitnych polskich grafików: Jana Lenicy, Andrzeja Dąbrowskiego, Leszka Hołdanowicza, Rostawa Szayby, Wiesława Wałkuskiego, Andrzeja Klimowskiego i Andrzeja Pagowskiego.

Czterdziesty Festiwal Polskich Filmów Fabularnych zostanie widzom w pamięci na długo – nie ze względu na poziom filmów prezentowanych w ramach konkursów ani też nie przez atrakcje jubileuszowej edycji. Rok 2015 zostanie zapamiętany przez niespodziewaną śmierć młodego i ciekawego twórcy Marcina Wróny (reżysera *Chrzta* i *Demon*), w noc poprzedzającą galę rozdania nagród. Organizatorzy festiwalu wykazali się ogromną klasą,

przeorganizując scenariusz gali zamykającej festiwal, która odbyła się z pełnym poszanowaniem pamięci reżysera. Spekulacji na temat tego zdarzenia słyszeliśmy wiele, jednak dla osób śledzących polską kinematografię jest to przede wszystkim strata artysty, który mógł jeszcze tak wiele powiedzieć za pomocą obrazów filmowych.



P R Z E Z R O C Z E

A SUMMARY OF WORLD CINEMA IN 2015

GDAŃSK

N° 5, SEPTEMBER 2016

I N T H I S I S S U E

Interview with Mariusz Grzegorzek.....4

BEST FILMS OF THE YEAR.....9

Birdman, Mad Max; Fury Road, Ex Machina, Wild Tales, Sicario, Body, Whiplash, Force Majeure, Youth, What We Do in the Shadows

DOCUMENTARY AND ANIMATION.....30

The Salt of the Earth, Inside Out

TV SERIES.....34

Fargo, season 2

BOOKS.....36

Collaboration by Ben Urwand

DISSAPOINTMENTS.....38

Spectre, 11 Minutes, Chappie

SYNTHESIS.....44

Kaja Łuczyńska / Rigid rules of liquid division: The polyphonic film in

John Bruns approach

Paweł Biliński / Feature film in one shot: Some comments on Birdman

by Alejandro González Iñárritu and Victoria by Sebastian Schipper

Miłosz Stelmach / At the crossroads. Dilemmas of cinema in the digital age

Mateusz Skomorowski / The good, the bad and the elderly: Western movies in the 21st century

Marta Maciejewska / The international success of the 'anti-Polish' film:

The Oscar for Ida by Paweł Pawlikowski and its repercussions

Jakub Neumann / New formats of old stories: The process of change

in American television in the context of the Emmy Awards

Aleksandra Szczepańska / Drizzle instead of storm: The nature of critical polemics about the Iñárritu's Birdman in Poland

Stanisława Budzisz-Cysewska / Shattered world: On contemporary

Georgian cinema

Alicja Chmiótek / American biopic

Szymon Kołodziejczyk / Back to the future 30 years later

FESTIVALS.....104

AKADEMICKIE CENTRUM KULTURY UG

ALTERNATOR

Od ponad trzydziestu lat Akademickie Centrum Kultury „Alternator”, działające w ramach Uniwersytetu Gdańskiego, animuje kulturalne życie uczelni oraz wspiera inicjatywy kulturalne środowiska akademickiego. „Alternator” to kilkanaście grup twórczych, które w ciągu roku organizują ponad 150 różnorodnych wydarzeń. Nie brakuje jednak przy tym miejsca dla indywidualnych projektów studentów, którzy chcą zaprezentować się w uniwersyteckiej przestrzeni.

Do wiodących działań ACK należą: scena muzyczna – koncerty Akademickiego Chóru UG oraz projekt Muzyczne UGięcie; taniec – występy Zespołu Pieśni i Tańca UG JANTAR, Zespołu Tańca Irlandzkiego i Szkockiego UG „Trebraruna”, Zespołu Celtyckiego UG „Animus Saltandi” oraz Zespołu Tańca Brzucha „Agadir”; film – Kinomobilizacja, cykle tematyczne oraz przedsięwzięcia Dyskusyjnego Klubu Filmowego UG „Miłość Blondynki” takie jak Kinematograf Polski (retrospektywy filmowe i spotkania z twórcami polskiego kina), Europa bez fikcji (pokazy europejskiego kina dokumentalnego połączone z debatą), Kino na kozetce (zagadnienia psychoanalizy w kinie), a także działalność Uniwersyteckiej Kroniki Filmowej; teatr – Scena Teatralna Alternatora (TACK-a, Grupa Improwizacji Teatralnej); projekty interdyscyplinarne – Festiwal Kultury Azjatyckiej „Made in Azja; wydawnictwo – czasopismo naukowe „Panoptikum” i rocznik studencki „Przezroczce”,

antologie „Proza życia” (pokłosie Konkursu Literackiego), kaszubski przekład „Ślubu” Witolda Gombrowicza, tomiki poezji Tadeusza Dąbrowskiego i Mariusza Więcka, a także płyty: „I’m goin’ to sing” Negro Spirituals (nagrana przez Akademicki Chór UG), „Missa Gratiatoria” (powstała w ramach współpracy Akademickiego Chóru z Leszkiem Możdżerem), „Kropki” (nowatorski projekt Mateusza Kołosa) oraz seria zróżnicowanych brzmieniowo składanek Muzycznego UGięcia.

„Alternator” zajmuje się także akcjami społeczno-kulturalnymi, które często powstają przy współpracy z innymi instytucjami – Bike Toure, Moving Baltic Sea, Znikający Klub, Temporary Home, Wielki Przejazd Rowerowy, studenckie spotkania podróżnicze „Menażki”; oraz działaniami alternatywnymi – pracownia sitodruku, pracownia video, warsztaty tematyczne. Poza szerokokorozumianą aktywnością kulturalną Centrum włącza się w promocję zachowań proekologicznych – lansowanie kultury rowerowej, montaż stojaków rowerowych w przestrzeni uniwersyteckiej, zainicjowanie zbiórki odpadów, organizowanie paneli dyskusyjnych dotyczących alternatywnych źródeł pozyskania energii.

Nie zwlekaj, przyłącz się i wyrusz z Nami w kulturalną podróż!