

era nowe horyzonty

11. międzynarodowy festiwal filmowy
wrocław 21—31.07.2011

BEZPŁATNY DODATEK

Charaktery
magazyn psychologiczny

TWÓRCY z charakterem

B r u n o D u m o n t

T e r r y G i l l i a m

A n j a B r e i e n

A n d r z e j M u n k

W e r n e r N e k e s

J a c k S m i t h

M a r i u s z W i l c z y Ń s k i

nowo- horyzontowe kino na dvd

filmy 10. mff era nowe horyzonty

hadewijch reż. bruno dumont wkraczając w pustkę reż. gaspar noé le quattro volte reż. michelangelo frammartino
zwyczajna historia reż. anocha suwichakornpong i tak nie zależy nam na muzyce reż. cédric dupire, gaspard kuentz
łagodny potwór – projekt frankenstein reż. kornél mundruczó mama reż. yelena i nikolay renard

pakiet w cenie 120 zł, do kupienia w czerwcu na www.enh.pl

INFORMACJE praktyczne

Ceny biletów na seanse filmowe:

- 18 zł – pojedynczy bilet
- 16 zł – pojedynczy bilet w karnecie „10+”, czyli na 10 i więcej wybranych seansów
- 15 zł – pojedynczy bilet w karnecie „20+”, czyli na 20 i więcej wybranych seansów
- 35 zł – na film PINA (3D) reż. Wim Wenders

Internetowa sprzedaż karnetów:

- sprzedaż karnetów festiwalowych (350 zł) – już trwa
- sprzedaż karnetów na koncerty w klubie festiwalowym (120 zł) – od 27 maja

Sprzedaż biletów:

- internetowa sprzedaż biletów na koncerty w klubie festiwalowym – od 27 maja
- internetowa sprzedaż biletów na seanse – od 8 lipca
- sprzedaż biletów w Centrum Festiwalowym w Teatrze Lalek (pl. Teatralny 4, Wrocław) – od 19 lipca
- sprzedaż biletów w wybranych obiektach festiwalowych – od 21 lipca

Ceny biletów na koncert NICK CAVE & GRINDERMAN

29.07, godz. 22:00, Wyspa Słodowa

Ceny do 30 czerwca:

- Strefa I – 180 zł
- Strefa I dla posiadaczy karnetów filmowych – 160 zł
- Strefa II – 120 zł
- Strefa II dla posiadaczy karnetów filmowych – 100 zł

Ceny od 1 lipca:

- Strefa I – 210 zł
- Strefa I dla posiadaczy karnetów filmowych – 190 zł
- Strefa II – 140 zł
- Strefa II dla posiadaczy karnetów filmowych – 120 zł

Szczegółowe informacje
o programie, sprzedaży
karnetów i biletów,
a także o noclegach na:
www.enh.pl

NOWE bieguny kina

„Pokolenie Nowych Horyzontów” – takie określenie padło podczas szesznastolatniej, jubileuszowej edycji festiwalu, a samo zjawisko doczekało się nawet osobnej publikacji. I choć dobrze jest zachować podejrzliwy dystans wobec wszelkiego rodzaju pokoleniowych szufladek, tworzonych zwykle przedwcześnie i na wyrost, to jednak skala i oddziaływanie wrocławskiego festiwalu nie pozostawiają w tym względzie żadnych wątpliwości. Era Nowe Horyzonty to impreza, która wkraczając w drugą dekadę, zdążyła „wychować” całkiem spore grono entuzjastów – bardziej kinofilów niż kinomanów, bo przedkładających świadomy i krytyczny odbiór ponad liczbę obejrzanych tytułów. Bo szukających na ekranie nie tylko chwilowej ucieczki od rzeczywistości, ale także intelektualnych czy estetycznych wyzwań. Co istotne, kinofilia nie kończy się wraz z wrocławskim festiwalem, ale promieniuje w rozmaitych kierunkach. Dość przypomnieć rewolucyjną inicjatywę „Restart polskiego kina”, która narodziła się w ubiegłym roku właśnie we Wrocławiu – miejscu, gdzie szczególnie boleśnie wypada konfrontacja rodzimych filmów ze światowymi osiągnięciami.

Silą festiwalowego programu, prócz jego niesłabnącej różnorodności i nieustającego podnoszenia poprzeczki, jest z pewnością zachowywanie ciągłości. Przez kolejne edycje wrocławskiej imprezy przewijają się nazwiska twórców, którzy już zawsze rozpoznawani będą przez nas jako „nowohoryzontowi”. Kimś takim jest bez wątpienia Bruno Dumont – filozofujący minimalista, twórca znanej z naszych ekranów „Hadewijch”. W tym roku zobaczymy we Wrocławiu pełną retrospektywę jego twórczości, zapoczątkowanej nagrodzonym w Cannes „Życiem Jezusa”. Przeciwniegi biegun współczesnego kina zajmuje Terry Gilliam, wywodzący się z grupy Monty Pythona niestrudzony iluzjonista kina – twórca niby w Polsce doskonale znany (choćby z „Fisher Kinga”, „12 małp” czy „Parassusa”), ale często bagatelizowany z racji mniejszego „ciężaru gatunkowego” jego filmów. Właśnie podczas festiwalu takich jak ENH mamy okazję przewartościować swoje dotychczasowe wyobrażenia i sądy na temat zjawisk pozornie oczywistych. Jednym z głównych bohaterów tegorocznego festiwalu będzie Andrzej Munk – gorzki ironista naszego losu, klasyk Polskiej Szkoły Filmowej. W dzisiejszej polskiej rzeczywistości jego



Pokazy
specjalne
filmu „Pina”
w kinie Helios:
22, 23, 29
i 30 lipca

krytyczne wobec rodzimej mitologii kino wydaje się aktualne bardziej niż kiedykolwiek.

Jednakże poszukując „twórców z charakterem”, organizatorzy ENH proponują przede wszystkim zjawiska dotychczas nieznanne bądź ledwie muśnięte. Znakomitą lekcją kobiecej wrażliwości będzie z pewnością kino Anji Breien, autorki brawurowej trylogii „Żony” i reprezentantki kinematografii norweskiej, szczególnie obecnej podczas tegorocznej edycji ENH. Program festiwalu, zgodnie ze swoim przesłaniem „poszerzania horyzontów”, z roku na rok coraz więcej miejsca poświęca także twórczości z pogranicza filmu i innych sztuk wizualnych. Na fascynującą wyprawę w prehistorię kina zaprasza eksperymentalny twórca Werner Nekes. Surrealistyczną przygodą, która – jak pisze Adriana Prodeus – „ma szansę zmienić polski kanon awangardy”, jest połączenie performance’u i kina w wydaniu innego filmowego ekstremisty, Jacka Smitha. Znajdą też coś dla siebie tropiciele kulturowych smaczków: we Wrocławiu czeka nas jedyny w swoim rodzaju przegląd perwersyjnych japońskich erotyków spod znaku *pinku eiga*. A jeśli ktoś z rozzerwaniem wspomina animowane przerywniki z TVP Kultura, opowiadające o skomplikowanym życiu uczuciowym pewnej myszy, na pewno ucieszy go przegląd animacji Mariusza Wilczyńskiego, artysty dotychczas bardziej cenionego w Nowym Jorku niż w Warszawie.

Tym wszystkim dziel się z Państwem na łamach niniejszego dodatku autorzy, którym szczególnie bliskie jest kino uprawiane przez wspomnianych „twórców z charakterem”. Stanowi ono zaledwie niewielki wycinek propozycji programowych tegorocznego festiwalu Era Nowe Horyzonty. Jednakże obok poukładanych w liczne kategorie pokazów konkursowych, obok wystaw i koncertów, które zawsze przyciągają festiwalową widownię, szczególnie chcielibyśmy Państwu polecić nazwiska tych, którzy wytyczali (i wytyczają) nowe drogi w historii kina. Jeśli istnieje coś takiego, jak postęp w sztuce, to składają się nań nie tylko przełomowe dla jej rozwoju wynalazki, ale także niespokojne poszukiwania nowego języka, który – wbrew opinii malkontentów – w kinie wcale się nie wyczerpał. Dobrym przykładem podwójnie rozumianej innowacyjności jest tutaj Wim Wenders, którego zrealizowana w technologii 3D „Pina” ma uświetnić w tym roku wrocławski festiwal.

tekst ANITA PIOTROWSKA

Wrocław
miasto spotkań

redakcja: Anita Piotrowska, opracowanie graficzne: Maja Tokar, Karolina Kępa, przygotowanie do druku: Jarosław Głowacki, Szymon Błoński, zdjęcia: Stowarzyszenie Nowe Horyzonty

DODATEK „TWÓRCY Z CHARAKTEREM” POWSTAŁ Z OKAZJI

11. MIĘDZYNARODOWEGO FESTIWALU FILMOWEGO ERA NOWE HORYZONTY,
KTÓRY ODBĘDZIE SIĘ W DNIACH 21–31 LIPCA 2011 WE WROCŁAWIU.



BRUNO DUMONT

— człowiek z Bailleul

Twórca „Ludzkości” warstwa po warstwie zdziera z nas romantyczne wyobrażenia na temat miłości, męstwa, sprawiedliwości czy odwagi.

Francuz

Bruno Dumont to jeden z ulubieńców festiwalu, od lat obecny w programie głównego konkursu Nowe Horyzonty. Wielokrotnie nagradzany na światowych festiwalach, m.in. w Cannes, wciąż pozostaje outsiderem współczesnego kina. Jego filmy — osobne, zbudowane z krajobrazów i ludzi, wyrosłe z doświadczenia prowincjonalnego życia we flandryjskim Bailleul, skupione na codzienności — dopiero z dystansu zyskują symboliczny ciężar. Ich znaczenie „staje się” w głowie widza daleko po zakończeniu projekcji.

W poszukiwaniu „wewnętrznego człowieka”

Przed wszystkim reżyser sprawia trudności. Jego filmy nie są przyjemne czy wzruszające, są drażniące i niepokoją. Dumont odżegnuje się od przesłania politycznego czy społecznego, jak również od „żmudnej” narracji, która prowadziłaby widza za rękę. Z pomocą przyjaciół z firmy producenckiej 3B Productions, znanego reżysera Rachida Bouchareba i Jeana Bréhata, realizuje kino ze swoich marzeń: po wyjściu z sali kinowej ma w nas pozostać tajemnica. Zostajemy więc z nią sam na sam, pozbawieni reżyserskiego wsparcia. Trudność sprawia też klasyfikacja: czy Dumont (rocznik 1958) jest spadkobiercą wielkiego klasika francuskiej kinematografii Roberta Bres-

sona, czy raczej mieści się w nurcie Nowego Francuskiego Ekstremizmu, w którym młode pokolenie filmowców poprzez ekranową przemoc i seks manifestowało rozczarowanie „kulturą papy”? W dodatku jako reżyser jest beczelnym samoukiem: filozof z wykształcenia, tak chętnie podejmujący się przemyślanych eksperymentów filmowych, warsztatu uczył się na ulicy, kręcąc reklamówki dla drobnych przedsiębiorców z rodzinnego Bailleul.

W swoich filmach kreśli Dumont portret ludzkości — to poważne zadanie. Najbardziej ujmuje intuicja, z jaką wybiera swoich aktorów. Naturszczy, z trudem namówieni do współpracy, stają się, nawet jeżeli nieświadomie, współautorami filmu. Oddają postaciom swoje życie, swoją osobowość, gesty, a przede wszystkim twarze — na tej podstawie powstaje filmowa historia. Jednak autentyzm ich bycia przed kamerą nie wynika ze spontaniczności, z oswojenia, wręcz przeciwnie — aktorzy Dumonta niemal zastygają w swoich pozach, zapatrzeni w odległy horyzont, jakby nieobecni. Przywiązany do tajemnicy reżyser, w jednym z wywiadów wspominał o pragnieniu przebicia się przez wszystkie te warstwy, które nas chronią, pokazania „wewnętrznego człowieka”, wywrócenia go na nice. Używa w tym celu pejzażu, stosuje odpowiedni montaż. W jego filmach emocje są jak strumień, który

wypływa z bohaterów i nawadnia okoliczne płaskie, brunatno-zielone pola, przestrzenie pustki i nienazwanego braku. Zapatrzony w osiągnięcia radzieckiej szkoły montażu z Lwem Kuleszowem na czele, reżyser tworzy znaczenia, zestawiając ze sobą pozornie neutralne ujęcia. Emocjonalna barwa, napięcie pojawia się na ich styku — kiedy obrazy znajdują się obok siebie lub też z pewnej odległości korespondują ze sobą. Kontemplacja spowolnionej rzeczywistości przechodzi po projekcji w intensywną pracę umysłu, mającą ustalić fakty i ich niełatwe wzajemne związki. Kino Dumonta zawsze jest wyzwaniem. Reżyser walczy z przyzwyczajeniami widzów, choćby w kwestii ekranowego czasu, chętnie też dekomponuje klasyczne filmowe gatunki, podszuwając się pod horror czy kryminał.

Jak więc oglądać Dumonta? Na pewno uważnie i najlepiej nie raz. To właśnie w samej strukturze opowiadania szukać trzeba odpowiedzi na pytania, które podsuwa fabuła. A pytanie podstawowe z filmu na film pozostaje to samo: kim jest człowiek?

Męska inicjacja

Na dużym ekranie Bruno Dumont zadebiutował późno, bo dopiero w wieku 39 lat, ale za to dojrzałym artystycznie „Życiem Jezusa” (1997), za które otrzymał nagrodę Jeana Vigo i Złotą Kamerę — przyznawa-



Flandria
2006



Twenty-nine Palms
2003

ną za najlepszy debiut na festiwalu w Cannes. Jego żywiołem od początku była obserwacja. W „Życiu Jezusa” przygląda się grupie nastolatków, żyjących z dnia na dzień na flandryjskiej prowincji, w rodzinnym mieście reżysera. Udając motocyklowy gang, chłopcy jeżdżą po okolicy, naprawiają stary samochód, grają w orkiestrze dętej. Ich uporządkowana, choć tkwiąca w wiecznym zawieszaniu egzystencja nie przynosi żadnych wyzwań. Najwrażliwszy z bandy, epileptyk Freddy, przeżywa młodzieńczą miłość. Kiedy jego dziewczyna, Marie, zaintrygowana zabiegającym o jej względy arabskim emigrantem, porzuci Freddy’ego, chłopak znajdzie okazję, żeby się zemścić. Rutyna i dosłowność miłosnych zbliżeń zostanie skontrastowana z przemocą, która popycha bohatera w koleiny brutalnej męskości. Bo w filmach Dumonta agresja stanowi zwykle rodzaj inicjacji i zaraża jak śmiertelny wirus.

Wysysanie jadu

Dumont dość szybko został uznany za reżysera wyjątkowego, który śmiało idzie pod prąd tendencjom w kinie głównego nurtu, konsekwentnie potwierdzając swój radykalny autorski styl. Zarówno nakręcona (również w Baillleu) „Ludzkość” z 1999 roku, jak i zrealizowana siedem lat później „Flandria”, zostały nagrodzone Grand Prix canneńskiego festiwalu. Posługując się surowym naturalizmem, stworzył w „Ludzkości” niemal surrealistyczną wizję świata. Pokazał małe miasteczko we francuskiej Flandrii i jego mieszkańców, postawionych w obliczu wstrząsającego morderstwa jedenastolatki. Głównym bohaterem filmu jest otoczony aurą śmierci, badający okoliczności zabójstwa samotny detektyw Pharaon. W apatycznej społeczności pełni rolę „świętego szaleńca”, który nosi na barkach grzechy ludzkości.

W sposób nieoczywisty i niekonwencjonalny mierzy się ze złem – jakby wysysał jad z rany. Jad, który jest równocześnie antidotum. Grający Pharaona Emmanuel Schotté oraz partnerująca mu Séverine Caneele otrzymali nagrody dla najlepszego aktora i aktorki na festiwalu w Cannes.

Ludzkość według Dumonta

W 2003 roku reżyser postanowił zmierzyć się z krajobrazem amerykańskim, realizując „eksperymentalny horror” zatytułowany „Twentynine Palms”. Osią fabularną filmu jest rozwijająca się miłosna relacja Amerykanina i Rosjanki, podróżujących z Los Angeles do Twentynine Palms i Parku Narodowego Joshua Tree. Bohaterowie próbują przekraczać kolejne kręgi wzajemnej obcości, sondując swoje zachowania zarówno w codziennych sytuacjach, jak i podczas śmiałych erotycznych zbliżeń. Frustracje kochanków miesza się z niepokojącą atmosferą pustyni, prowadząc ku finałowej eksplozji przemocy.

We „Flandrii” Dumont na dobre odchodzi od ascetycznej estetyki z początków swojej twórczości i zwraca się ku gwałtownym obrazom, które poprzez swe okrucieństwo mają wprost, afektywnie oddziaływać na widza. Pokazaną z naturalizmem rutynę życia na flandryjskiej wsi zestawia z wojenną wyprawą na pustynię – gdzieś, gdzie wojny wciąż się toczą. Bohaterami „Flandrii” są dwaj młodzi mężczyźni rywalizujący o względy dziewczyny, wioskowej puszczalskiej. Obaj zaciągają się do wojska i obaj z dala od domu przeżywają piekło, doświadczają na własnej skórze najbardziej bezwzględnych wojennych reguł. W tym samym czasie dziewczyna pozostawiona w błotnistym, chłodnym flandryjskim pejzażu przechodzi swoją gehennę: szaleństwa, cierpienia, izolacji. Nie

tak spektakularną jak ta pustynna, raczej gehennę typowo kobiecą. W ten sposób Dumont warstwa po warstwie zdiera z nas romantyczne wyobrażenia na temat miłości, męstwa, sprawiedliwości czy odwagi. Na tym tle znana z naszych ekranów „Hadewijch” z 2009 roku jest powrotem do atmosfery towarzyszącej pierwszym obrazom Dumonta. Film opowiada o duchowych dylematach młodej paryżanki, studentki teologii oddalonej z katolickiego klasztoru, będącej współczesnym wcieleniem średniowiecznej mistyczki flamandzkiej i w końcu decydującej się wstąpić do grupy islamskich terrorystów. Pomiędzy materialnością a łaską Dumont podejmuje kolejną próbę uchwycenia istoty człowieczeństwa, nieustannie rozdartego sprzecznościami, poszukującego pełni, która je pogodzi.

Trudna epifania

Ponad scenariuszem, opowieścią, dialogiem Dumont porozumiewa się ze swoimi widzami „na migi”, za pomocą pierwotnych obrazów i wspomnień. Bliski brunatnej, tłustej flandryjskiej ziemi, skoncentrowany na sprawach biologii, trudnej cielesności i woli życia, reżyser mimo wszystko próbuje podnieść nas z kolan. Jego sugestie „dobrego zakończenia” są jednak na tyle kruche w obliczu wizji człowieka, jaką proponuje, że widzowie mogą potraktować je jak pułapki fikcji, w którą tak lubimy w kinie popadać. Tymczasem, poszukując epifanii, reżyser przede wszystkim zadaje sobie i widzom pytania: czy miłość zwycięży?, czy możliwe jest odkupienie?, czy istnieje „coś jeszcze”? Im więcej wam dam – zdaje się mówić Dumont – tym mniej otrzymam, tym mniej przeżyjecie i przemyslicie. W wywiadach powtarza, że robi filmy o tym, czego sam nie rozumie, nie próbując definitywnie rozwikłać tej zagadki. Do tego właśnie, jego zdaniem, służy kino.



Życie Jezusa
1997



Ludzkość
1999



Hadewijch
2009

tekst AGNIESZKA SZEFFEL

WERNER NEKES

– kinokolekcjoner

W swoich filmach prezentuje
długą drogę do narodzin kina.

Taumatrop

to popularna w czasach wiktoriańskich prosta zabawka optyczna – obrotowa tarcza z namalowanymi po obu stronach obrazkami i sznurkami po bokach. I tak na przykład po jednej stronie jest chłopiec, po drugiej – dziewczyna, a po wprawieniu w ruch tarczy widzimy, jak chłopiec całuje dziewczynę. Iluzja taumatropów (nazwa od greckiego *thauma* – cud i *tropion* – obracać) oraz przyjemność, jaką dawała uczestnikom zabawy, wywarła znaczący wpływ na filmowe i historyczne poszukiwania niemieckiego twórcy Wernera Nekesa. Zaliczany w poczet najciekawszych eksperymentalnych reżyserów europejskich, Nekes należy także do czołówki kolekcjonerów obiektów i urządzeń prekinematograficznych.

Eksperymenty z taśmą

Urodzony w 1944 roku Nekes, swoją przygodę z filmem zaczynał na studiach lingwistycznych i psychologicznych. Jako zapalony kinoman był aktywnym uczestnikiem uniwersyteckich klubów filmowych, szybko też sam rozpoczął eksperymenty z taśmą filmową. Jego stałą współpracownicą była (i jest) żona, niemiecka artystka multimedialna Dore O. Artysta debiutował w połowie lat 60., w czasach, gdy pod wpływem sztuki konceptualnej i happeningu w kinie na nowo rozwijały się awangardowe poszukiwania. Twórcy tacy jak Andy Warhol, Stan Brakhage czy Peter Gidal swoimi pracami redefiniowali pojęcie filmu, zrywając z tradycyjnie rozumianą fabułą, a tym samym

stawiając widza przed zupełnie nowym doświadczeniem odbioru dzieła filmowego. Owe poszukiwania zyskały nazwę kina transgresji, jednak od początku było to zjawisko bardzo różnorodne. Twórczość Nekesa z lat 70. jest świetnym przykładem filmu strukturalnego – jednego z podzbiorów nurtu.

Widz w transie

Dla strukturalistów dzieło filmowe powinno dążyć do refleksji nad istotą medium. Odrzucali wszelkiego rodzaju literackość w kinie, realizując prace minimalistyczne, często złożone z niewielu statycznych ujęć, które – poddane obróbce technicznej, chemicznej, zapętleniom czy efektowi stroboskopowemu – wprowadzały widza w swoisty trans. W swoich filmach strukturalnych Nekes sięgał po bardzo różne inspiracje. W krótkometrażowych „Hynningen” (część projektu „Otomana”) i „Makimono” rozwijał na przykład motyw krajobrazu. Szczególnie interesujący w tym kontekście wydaje się drugi z filmów, którego tytuł odwołuje się do japońskiego zwoju *makimono* – obrazu malowanego na rulonie. Do początkowo statycznych, przenikających się i powtarzających ujęć dodany zostaje ruch kamery, którego zapętlenia, zmiany kierunku i przyspieszenie rytmu uabstrakcyjnią cały obraz, zwracając uwagę na elementy języka filmowego.

W krainie wynalazków

Wydaje się, że iluzoryczność dzieła filmowego jest dla Nekesa najbardziej fascynującym zjawiskiem. Od ujęcia wprawionego w ruch

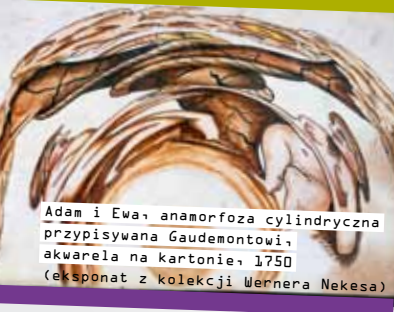
taumatropu zaczyna się jego film „Hurricane” (1979), w którym reżyser poszczególne sekwencje montuje tak, aby osiągnąć efekt trzeciego, ukrytego obrazu. To również – w zestawieniu z muzyką Anthony’ego Moore’a i Helge Schneidera – interesujące nawiązanie do starego kina, do „kina atrakcji” spod znaku Georges’a Méliès’a, przywołujące pierwotną niezwykłość odbioru ruchomych obrazów. Drugą bowiem, obok kina, pasją Nekesa jest wszelka prekinematograficzna działalność i historyczne wynalazki. Bogata kolekcja obiektów, urządzeń, rysunków, makiet oraz literatury dotyczącej iluzji optycznych znalazła też miejsce w jego filmografii. W 1986 roku powstał dokument „Media Magica I – Film przed filmem”, który dał początek serii średniometrażowych filmów opowiadających o „prehistorii” X Muzy. Nekes prezentuje w nich długą drogę poszukiwań, które doprowadziły do narodzin kina: od taumatropów, poprzez latanie magiczne, camera obscura, teatr cieni, kalejdoskopy, panoramy, do fotoplastykonu i kinematografu. Od XV do XX wieku.

Niemiecki filmowiec jest kolekcjonerem niezwykle – nie tylko gromadzi artefakty, ale zajmuje się także ich rekonstrukcją i działaniem. Nekes to eksperymentator, który powraca do korzeni kina. Dzięki niemu możemy poczuć, czym było pragnienie stworzenia iluzji ruchu.

*Eksponaty z kolekcji Wernera Nekesa
będzie można obejrzeć na wystawie
„Potrzyj oczy” w galeriach
Awangarda i Design.*



Szachy jako zabawki subwersywne,
wykonane z kości słoniowej i hebanu,
Francja, 1825
(ekspонат z kolekcji Wernera Nekesa)



Adam i Ewa, anamorfoza cylindryczna
przypisywana Gaudemontowi,
akwarela na kartonie, 1750
(ekspонат z kolekcji Wernera Nekesa)

nrwpolsce
Sezon Kultury NRW w Polsce 2011/2012
Projekt jest realizowany w ramach Sezonu Kultury
Nadrenii Północnej-Westfalii w Polsce 2011/2012

tekst MARTA MIŚ



Heroizm według ANDRZEJA MUNKA

Nigdy jednoznacznie
nie zdefiniował
„polskości”, którą
wiązał zarówno
z prawdziwym
heroizmem, jak
i zwyczajnym
oportunizmem.

◊ Munku krąży sporo opowieści, ale jedna wydaje się szczególnie interesująca. Reżyser miał wygłosić wykład o kinie czarno-białym i kolorowym. Zrobił to niejako dwa razy: najpierw usiadł po jednej stronie stołu i zachwalał kino czarno-białe, a potem przeniósł się na drugi kraniec i wygłosił laudację na cześć kina barwnego. Ta anegdota wiele mówi o filozofii Munka, do której nie miało wstępu myślenie prostymi opozycjami. Rzeczywistość była dla niego dużo bardziej skomplikowana.

Okiem ironisty
Munk widział świat – Polskę – jako miejsce, w którym ideologia i kulturowe mity rozmiągają się z życiem. Ale nie dlatego, że słowa i pojęcia nijak nie odpowiadają rzeczywistości – byłby to przykład myślenia „zerodzyndkowego”, przed którym się wzbraniał. Chodziło mu raczej o to, że język ideologii i mitu opisuje faktycznie istniejące problemy, ale fałszuje je i wykrzywia. Będąc wyczulonym na pęknięcia między oficjalnymi a przyziemnymi prawdami, Munk znakomicie wydobywał paradoksy polskiej tradycji i kultury. Dociekał, co może oznaczać słowo „polskość”.

Dystans wobec wszelkiej mitologii, a zwłaszcza narodowej, był fundamentem jednej z najważniejszych polskich formacji artystycznych, do której Munk jest niezmiennie zaliczany – Polskiej Szkoły Filmowej. Urodzony w roku 1920 lub 1921 (sam reżyser podawał obie daty),

uczestniczył w powstaniu warszawskim, a po wojnie skończył wydział operatorski i reżyserski Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Ze środowiska skupionego wokół tzw. filmówki wywodzili się również inni wybitni twórcy tamtego okresu, m.in. Andrzej Wajda i Kazimierz Kutz. Mieli wspólne doświadczenia historyczne (II wojna światowa) i filmowe (na studiach oglądali te same filmy, przeżywając np. fascynację włoskim neorealizmem, jednym z najważniejszych powojennych nurtów w kinie europejskim). Jednak kiedy przyszło do realizowania własnych filmów, okazało się, że każdy z nich posiada odmienną wrażliwość, styl oraz spojrzenie na Polskę.

Munk jest zwykle przeciwstawiany Wajdzie – na podobnej zasadzie jak Witold Gombrowicz pisarzom romantycznym czy Henrykowi Sienkiewiczowi. We wczesnej twórczości Wajdy padały pytania o tragiczne skutki romantycznego ideału walki narodowowyzwoleńczej, który zaprowadził wielu młodych ludzi na śmierć. Ale takie filmy jak „Kanał” czy „Popiół i diament” nie oferowały żadnej alternatywy dla tradycji romantycznej, z którą zresztą całkowi-

cie nie zrywały. Munk zaś traktował romantyzm ironicznie. Ośmieszał polskie fantazje i wyobrażenia, oddając jednocześnie hołd tym, którym istotnie należało się najwyższe uznanie.

Inne bohaterstwo
Zanim Munk nakręcił swoje najsłynniejsze filmy, był członkiem PZPR i autorem dokumentów, które chwaliły trud rodaków budujących nową Polskę („Kierunek – Nowa Huta!”, 1951). Reżyser wpisywał się w założenia sztuki socrealistycznej, która miała pokazywać w jasnym świetle narodziny komunistycznej ojczyzny oraz zachęcać do pracy na rzecz lepszego, bo socjalistycznego, przyszłości. Podobne epizody ma w swojej biografii wiele ważnych osobistości polskiej kultury, lecz zwykle nie chce się o nich pamiętać, uznając za wstydlive. Tymczasem lektura dokumentów Munka udowadnia, że już we wczesnych filmach pojawiają się charakterystyczne dlań tematy i sposób ich przedstawienia. W tym przede wszystkim jeden: heroizm. Bohaterstwo było w tradycji romantycznej wielką cnotą. Heroiczny zryw, walka o wolność i niepodległość miały głębokie moralne uzasadnienie, bez względu na okoliczności.



Ogromna rola romantyzmu w polskiej kulturze sprawiła, że „polskość” najczęściej kojarzono z heroizmem właśnie – patriotą mógł się mienić ten, kto gotów był oddać życie za ojczyznę, ciągle narażoną na zakusy wrogów. Po II wojnie światowej ideologia komunistyczna zrobiła wiele, żeby przekonać wszystkich o szkodliwości bohaterstwa, na które w zainteresowanym dobrobytem i stabilnością Peerelu nie było już miejsca. Jednocześnie władza kreowała nowy typ heroizmu – mit codziennej pracy przy wytwarzaniu wspólnego dobra. Socrealistyczne dokumenty Munka pozornie wspierały dążenia partyjnych oficjeli, gdyż gloryfikowały ciężką, powszednią pracę Polek i Polaków ku chwale nowego porządku. Ale, jak słusznie zauważyła Bożena Janicka w książce *Chelmska 21*, Munk przekazuje między wierszami, że zobowiązanie do odbudowy kraju po wojnie było ruchem oddolnym, dopiero w dalszej kolejności przejętym przez propagandę. Mimo swej jawnie ideologicznej natury, wspaniale skomponowane „Kolejarskie słowo” (1953) pełne jest wiary w codzienny heroizm kolejarzy, który wyraża się w ich poważnym podejściu do służby publicznej.

Film otwarcie sławiący bohaterów (tym razem ratowników TOPR) – na pół dokumentalny, na pół fabularny „Błękitny krzyż” – nakręcił Munk w 1955 roku, trzy lata po usunięciu z PZPR za zachowanie „niegodne członka partii”. Taki los spotkał wielu przedstawicieli polskiej kultury i nauki, którzy uwierzyli w komunizm, by srodze się na nim zawieść. Dla Munka artystycznym zerwaniem z partią i socrealizmem był „Człowiek na torze” (1956). Film otwiera tragiczny wypadek: jadący z pełną prędkością pociąg zabija mechanika Orzechowskiego, który nie wie, czemu wtargnął na

tory. Później oglądamy rekonstrukcję wydarzeń z różnych punktów widzenia, które składają się na portret Orzechowskiego w oczach przełożonych – wicherzyciela i wroga ludu. Munk skrupulatnie przedziera się przez relacje świadków, pęczniąc je od przekłamań, półprawd, propagandy, aż dociera do prawdy. Orzechowski poświęcił swoje życie, aby naprawić błąd dróżnika i zapobiec katastrofie. Wbrew twierdzeniom partyjnych funkcjonariuszy, mechanik okazał się bohaterem.

Pochwała czynu

Gorzkim rozliczeniem z „irracjonalną stroną bohaterstwa naszego narodu” (by zacytować samego Munka) była „Eroica” (1957), jedno z największych arcydzieł polskiej kinematografii. Film jest podzielony na dwie nowelki. W pierwszej – komediowej, dynamicznej i pełnej gagów – warszawski cwaniak Dzikus Górkiewicz, który wojnę spędził intensywnie handlując, nieoczekiwanie staje się kurierem i pośredniczy między dowództwem powstania warszawskiego a stacjonującymi pod Warszawą Węgrami (oferującymi militarne wsparcie). Munk nie miał złudzeń w kwestii powstania – pokazuje walkę jako groteskowy, absurdalny chaos, nad którym nie panuje nikt, a już najmniej dowództwo. A jednak Dzikus, znając gorzką prawdę o powstaniu, decyduje się na koniec przyłączyć do działań zbrojnych. Ten gest, wykonany być może niepotrzebnie, jest dla Munka wyborem etycznym, nawet jeśli pewien wpływ na decyzję Dzikusa mogła mieć irytująca go małżonka.

W drugiej nowelce śledzimy losy żołnierzy przebywających w oflagu niemieckim obozie dla pojmanych oficerów. Choć targają nimi konflikty, wszyscy jak jeden mąż oddychają mitem ucieczki porucznika Zawistowskiego, któremu jako jedynemu

udało się podobno zbiec z obozu. Tylko trzy osoby wiedzą, że Zawistowski ukrywa się w rurach wentylacyjnych, ale nikogo o tym nie informują. Porucznik umiera, lecz wciąż żyje legenda patrioty, który rzekomo dokonał heroicznego czynu. Małe środowisko oficerów w oflagu staje się metaforą społeczeństwa, które musi się karmić romantycznym wyobrażeniem, aby przetrwać.

W rozmowie ze Stanisławem Janickim, Andrzej Munk powiedział: „przeciwko przejawom bohaterstwa występować może jedynie tajdak”. Munk nie sprzeciwiał się przejawom bohaterstwa, lecz fałszywym heroicznym mitom – czy to komunistycznym, czy to romantycznym. Górscy ratownicy z „Błękitnego krzyża” nie budują „socjalistycznej przyszłości”, ale ich brawurowa akcja ratunkowa jest bohaterstwem najwyższej próby. Oficerowie z „Eroiki” mają za to usta pełne romantycznych frazesów, lecz są bierni i śmieszni, bo żyją w absurdalnej iluzji. Heroizm według Munka to przede wszystkim czyn: etyczny i moralny. Nie sposób objąć go żadną ideologią, nie można traktować go jako jedynego wyznacznika „polskości” – Polakiem jest przecież także Jan Piszczek, tragicomiczny konformista z „Zezowatego szczęścia” (1959), antybohater i jednostka przeciętna, która przegrywa ze zmieniającą się rzeczywistością.

Ostatni klaps

Munk nigdy jednoznacznie nie zdefiniował „polskości”, którą wiązał zarówno z prawdziwym heroizmem, jak i zwyczajnym oportunizmem. Filmu, w którym bohaterstwo i konformizm zderzył z Holocaustem i obozem koncentracyjnym, nie udało mu się dokończyć. Zanim mógł zapisać ostatni klaps na planie „Pasażerki”, Andrzej Munk zginął w wypadku samochodowym – dokładnie 20 września 1961 roku.



tekst BŁAŻEJ HRAPKOWICZ

Być jak JACK SMITH

Kobieco-męskie wiotkie ciało, dramatyczna, wąska twarz, nosowy, płaczący głos. Fizyczność Jacka Smitha wypełnia jego filmy, a także rejestracje performance'ów i etiudy innych reżyserów, u których zagrał. Był wielką osobowością, której wpływ na sztukę do dziś jest ogromny. Nie sposób zajmować się kinem czy teatrem nie odnosząc się do jego twórczości. Nawet gdyby zrobił tylko jeden film – legendarne „Flaming Creatures” (1962–63), i tak wszedłby do panteonu światowej awangardy.

Odmiennie stany świadomości

Żył utopią – by sztuka była wyrazem wolności i projekcją najszybszych fantazji. Protestował pod MoMą, by muzea były otwarte całą dobę, a dzieł sztuki nie można było kupować. Z obawy przed zawłaszczaniem swoich filmów, przemontowywał je na żywo w trakcie projekcji.

Miał szczególne poczucie czasu – podobno na planie jego filmów performerzy spędzali całe tygodnie w odmiennym stanie świadomości. Trzy godziny trwało nakładanie charakteryzacji, jeszcze dłużej zakładanie kostiumów. Gdy występował ze spektaklami w swoim lofcie, tłumy widzów czekały po pięć czy sześć godzin, aż wyjdzie na scenę, by uporczywie wykonywać jakiś absurdalny gest w przebraniu lilii wodnej skrzyżowanej z arabskim szejkem i gospodynią domową. Świadkowie wspominają wizyty w jego studiu jako najbardziej niesamowite, celebrowane chwile, jakie zdarzają się w sztuce. Smith był bezkompromisowy – nawet gdy przyszedł jeden widz albo nie było nikogo, grał swój performance tak samo intensywnie.

Tworzył czarowne obrazy, pełne odalisek, androgynów, transwestytów, wampirów – zabawne, mroczne, estetycznie wyrafinowane i uderzająco prymitywne. Zachwyca faktura jego zdjęć, będąca efektem eksperymentu: Smith używał resztek przeterminowanej taśmy znalezionej do użytku w wysokich temperaturach. Dzięki temu „Flaming Creatures” dosłownie płoną bielą – niczym świat erotycznej fantazji, która spala się w pożądaniu.

Hipnotyczne kolory ogrodu „Normal Love” (1963) są realizacją marzenia, by „film był sztuką delirium”. Tarantule, ostrygi, świece i orchidee tworzą rozległe martwe natury, oglądane w kołyszącym rytmie

**„To jedyna
osoba, jaką
chciałbym
naśladować”
– deklarował
Andy Warhol.
Pod jego
wpływem wziął
do ręki kamerę,
a swoich
aktorów nazwał
„superstars”.
Jack Smith
– legenda
nowojorskiej
sceny
niezależnej,
wizjoner filmu
i performance'u.**



hawajskiego tańca hula. Rozsypują się snurny pereł, kulki winogron pocierane są o męskie wargi, ogon ogromnej syreny płaska o ziemię. Dramatyczna muzyka jak z horroru prowadzi nas przez zimną zieleń sadu, gdzie przemykają ni to fauni, elfy, ni to Maorysi. Melodramatyczna akcja toczy się żartobliwie i od niechcenia. Męsko-żeńską istotą długim paznokciem malego palca trąca krągłe jabłuszko rosnące na gałęzi. Scenę z huśtawką skopiował potem Fellini w „Satyriconie”.

Wykreować się do końca

Kino Smitha przedstawiano w latach 60. ubiegłego wieku jako spełnienie poetyki Baudelaire'a, Rimbauda czy Geneta w ruchomym obrazie. Czcigodny rodowód nie pomógł – jego filmy długo podlegały cenzurze, zakazom i sądom. Stylistycznie nie należały do żadnej epoki, tworząc własną tradycję złożoną z pseudoorientalnych inscenizacji, baletów i horrorów. Główną postacią tej mitologii była Maria Montez – królowa technicoloru, hollywoodzka gwiazda, uosobienie estetyki campu. Wokół niej Smith osnuł hasło „blond-kobra”, które obok „superstar” budowało jego patetyczno-ironiczny język. Miał zresztą talent do nazywania. Imieniem heroiny namaścił transwestytę Maria Monteza, Judith Malinę chciał przechrzcić na Judith Medina, a Jonasa Mekasa podsumował oskarżycielską ksywką „wujek-homar”, która miała podkreślić okrucieństwo krytyka wobec dzieł filmowych, które rzekomo propagował, w rzeczywistości czerpiąc z nich tylko własne zyski.

W życiu Smitha było dużo walki – u jego kresu zmagał się ze skrajnym ubóstwem, głodem, bezdomnością. Schorowany, skłócił się z większością nowojorskiej bohemy. Swój mit kreował do końca, wybierając męczeńską śmierć. Kiedy w epoce wybuchu AIDS przeżył stratę wielu bliskich przyjaciół, postanowił sam też uśmiercić się w ten sposób, chodząc po klubach czy ciemnych uliczkach, żeby zarazić się i umrzeć. Choć piękny w swej bezkompromisowości, wydaje się, jakby całe życie był skazany na klęskę. A jednak kilka niedokończonych filmów, legenda Fabryki Warhola i solowych spektakli w Greenwich Village wywarły wpływ na całe pokolenia artystów. Atmosfera jego dzieł wciąż jest magnetyczna. Retrospektywa na tegorocznej edycji ENH ma szansę zmienić polski kanon awangardy.

tekst ADRIANA PRODEUS

ANJA BREIEN

— radosna feministka

Jej filmy przekonują, że nie ma
lepszego stanu pod słońcem niż
być kobietą.

0 istnienie

ni^u norweskiej kinematografii świat dowiedział się w latach 70., kiedy to dzięki utworzeniu państwowego Funduszu Filmowego w Oslo zaczęły powstawać filmy kojarzone z kinem nowofalowym. W tej formacji prym wiodły kobiety, co o tyle nie powinno dziwić, że Norweżki jako drugie w Europie (po Finkach) zdobyły już w 1913 roku czynne prawo wyborcze. Prawo do zabrania głosu w kinie wykorzystały sześćdziesiąt lat później, a ich filmy cieszyły się wówczas sporym rozgłosem, który jednak do Polski wtedy nie dotarł. Spośród trzech ówczesnych debiutantek — Vibeke Løkkeberg, Laili Mikkelsen i Anji Breien — najbarziej efektowna okazała się kariera Breien, autorki dziewięciu fabularnych filmów pełnometrażowych i jedenaśtu dokumentów.

Filmowe dorastanie

Anja Breien jest w Polsce reżyserką w zasadzie nieznaną — w zasadzie, bo tylko starsi i bardziej skrupulatni kinomani mogą pamiętać zaledwie jeden jej film, „Godziny miłości”, który latem 1987 przemknął przez polskie kina. Pora zatem przedstawić ją bliżej. Urodziła się siedemdziesiąt lat temu w Oslo, jej ojcem był pisarz Hans Breien, któremu w 1979 roku poświęciła dokumentalny portret („Fjellet”). Do najważniejszych młodzieńczych przeżyć filmowych zalicza „Siódmą pieczęć” i „Tam, gdzie rosną poziomki” Bergmana, a także „Czterysta batów”

François Truffaut. Można się tylko domyślać, że ten ostatni tytuł mógł przesądzić o jej filmowym powołaniu, ponieważ w 1960 roku wyjechała do Francji na naukę języka francuskiego, a po powrocie podjęła studia romanistyczne na uniwersytecie w Oslo. Dwa lata później jako stypendystka rządu francuskiego i pierwsza Norweżka rozpoczęła studia w IDHEC — słynnej paryskiej szkole filmowej. Na profesjonalny plan filmowy wkroczyła u boku duńskiego reżysera Henninga Carlsema jako sekretarka planu przy realizacji „Głodu”, głośnej adaptacji powieści Knuta Hamsuna, asystowała też Carlsenowi przy jego następnym filmie.

Samodzielną drogę filmową rozpoczęła w 1967 roku krótkometrażową fabułą „Vokse opp” („Dorastanie”) — o dziewczynce, której jako jedynej udaje się przeżyć epidemii czarnej śmierci w średniowiecznej wiosce norweskiej. Realizowała też dokumenty: wyróżniony w Oberhausen „17. mai — en film om ritualer” („17 maja, film o rytuałach”, 1969), satyryczny obraz norweskiego święta narodowego, i nagrodzony w Wenecji film „Ansikter” („Twarze”, 1971) o portretach Edvarda Muncha, w którym jako kompozytor filmowy zadebiutował Jan Garbarek. W 1971 roku wyreżyserowała pełnometrażową fabułę „Voldtekt” („Gwałt”), gdzie w paradokumentalnej stylistyce przedstawia polityczne śledztwo przeciwko młodemu robotnikowi oskarżonemu o doko-

nanie gwałtu, mimo iż jego вина jest co najmniej wątpliwa i pozostaje nieudowodniona. Film stanowi ostrą krytykę norweskiego systemu sprawiedliwości, który posługując się wyrefinowaną przemocą, ukrytą pod kazuistycznymi procedurami, stawia naiwnego i dość ograniczonego domniemanego przestępcę w roli kozła ofiarnego. Ponury „Gwałt”, choć ujawniał polemiczny temperament społeczny Anji Breien, w niczym nie zapowiadał następnego filmu, który stał się jej największym sukcesem artystycznym i komercyjnym, a także na trwałe skojarzył jej nazwisko z kinem feministycznym. Film „Hustruer” („Żony”, 1975) miał teatralny rodowód, ponieważ zainspirował go spektakl publicystyczny wystawiony przez Breien i jej trzy aktorki — Frøydis Armand, Katję Medbøe i Anne Marie Ottersen — na scenie Teatru Narodowego w Oslo. Sztuka traktowała o sytuacji kobiet w ówczesnej Norwegii w oparciu o wywiady zarówno z kobietami, jak i mężczyznami. Zespół odbył tournée po całej Norwegii i po każdym spektaklu jego twórczynie dyskutowały z widownią o problemach poruszanych na scenie, odkrywając ogromną przepaść pomiędzy ówczesną ideologią feministyczną a potoczną świadomością sytuacji kobiet w tym kraju. Tytuł filmu, który powstał na podstawie tych doświadczeń, stanowił replikę „Mężów” Johna Cassavetes, jednego z ulubionych reżyserów Anji Breien.



Żony
1975



Godziny miłości
1987

Trzydziestolatki na wagarach

„Był to pierwszy film o kobiecych sprawach, który opierał się na ironii, a nie na posępnej melancholii. Był on naprawdę tym, co teraz Duńczycy nazywają *dogmą*” – wspominała reżyserka po latach swoje przełomowe dzieło. Istotnie, Breien z brawurowym poczuciem humoru, niekiedy ryzykownie pikantnego, opowiedziała historię trzech trzydziestolatek, serdecznych przyjaciółek z okresu szkolnego – Kai, Heidrun i Mie – które spotykają się w gronie byłych licealistek na przyjęciu wydanym na cześć dawnej wychowawczynie i nie bacząc na domowe obowiązki, wyruszają w trzydniową wędrówkę po Oslo. Jej beztroski nastrój przypomina węgry, w trakcie których młode kobiety odwiedzają saunę, piknikują w parku, prowokują do podrywu dwóch fotoreporterów w barze, ale zaproszone do pracowni jednego z nich – uciekają, by w końcu zdecydować się na podróż promem do Kopenhagi, gdzie tracą wigor i nieco przynębione postanawiają w końcu wrócić do domu. „Nie możemy się już zatrzymać!” – woła Heidrun, a na ekranie ukazuje się napis: „Ale film zatrzymuje się w tym miejscu...”. Ta pointa, a także ogromne powodzenie filmu w Norwegii i za granicą, ukoronowane nagrodami na festiwalach w Locarno i Chicago, umożliwiły Anji Breien kontynuację tematu w „Żonach – dziesięć lat później” (1985), z tymi samym aktorkami, które podobnie jak poprzednio były współautorkami scenariusza i improwizowanych na planie dialogów. Dramaturgiczna struktura również jest podobna: ponowne spotkanie po latach w gronie szkolnych koleżanek i ta sama decyzja – tym razem bardziej prowokacyjna – ucieczki z domu w wigilię świąt Bożego Narodzenia (Kaja

zostawia mężowi kartkę na stole: „Świąteczny obiad jest w zamrażalniku”). Jednakże tym razem początkowo radosna atmosfera błazenady stopniowo ustępuje lekkiej melancholii – tylko jedna z nich wytrwała w małżeństwie u boku bezbarwnego męża, mimo wielu zdrad z jej strony, co przypłaciła głęboką depresją i wizytami u psychoterapeuty. Dwie pozostałe są już po rozwodzie, a ich nowe związki szybko się rozpadają. Okazuje się, że mimo feministycznego animuszu, jaki po raz kolejny demonstruje kontestacyjne trio, nieodzownym warunkiem kobiecego szczęścia jest miłość, która nie może się obyć bez mężczyzny. Wychodzą też na jaw klasowe różnice między przyjaciółkami i wzajemne animozje. Film zamyka jednak zabawną pointa: w opustoszałym hotelu w Malmö, gdzie tym razem kończy się ich eskapada, święta organizuje im trwający na posterunku recepcjonista, który jako mężczyzna idealny spełnia ich wszystkie życzenia: pierze, wspaniale gotuje i umila im świąteczną ucztę grą na saksofonie. Ale i tak marzenia kobiet krążą wokół ich niewiarygodnych partnerów.

Koło życia

Po raz ostatni Anja Breien powróciła do swoich bohaterek w roku 1995, w ostatniej części tryptyku: „Żony III”. Tym razem punktem wyjścia akcji filmu jest urodzinowe przyjęcie w tramwaju na cześć Kai, która kończy pięćdziesiąt lat 17 maja, czyli w dniu narodowego święta Norwegii (jego obchody składają się na ironicznie potraktowaną scenę filmu). Upływ kolejnych dziesięciu lat zmienił nie tylko wygląd kobiet, ale także ich postawy wobec życia. Największą metamorfozę przeszła najbardziej nieustatkowana z nich i zanarchizowana Mie, która wreszcie znalazła mężczyznę swego życia i stała się odpowiedzialną dyrektorką szkoły podstawowej, co

uniemożliwia zaplanowanie kolejnej ucieczki od monotonnej codzienności. Kaja w końcu się rozwiodła, i właśnie rozstała się po burzliwym związku z kochankiem, który jednak nie przestaje jej molestować. Najbardziej intrygujący tryb życia prowadzi Heidrun: nie tylko pisze powieść, ale żyje w harmonijnej relacji z dwoma sąsiadami, którzy fantastycznie gotują.

„Żony III” to najbardziej refleksyjna część tryptyku. Melancholijny ton nadaje jej „September Song” Kurta Weila, odśpiewany na urodzinowym przyjęciu Kai. Bohaterki mają po pięćdziesiąt lat i powoli wkraczają w jesień życia ze świadomością ograniczonego czasu, jaki im jeszcze pozostał. Mie wprowadzie ustabilizowała się i wreszcie zaczęła żyć na serio, ale zagrożona jest rakiem piersi. Kaja opiekuje się starą matką i spostrzega, że wobec dorastającej córki zachowuje się z tą samą nadopiekuńczością, jak przed laty matka wobec niej; co ją wówczas ogromnie irytowało. Koło życia powoli się zamyka i ujawnia te same od pokoleń rytmy uniwersalnych przeżyć i doświadczeń. Miłosne porywy i rozczarowania tracą swoją wcześniejszą wagę. W obliczu nadchodzącego zmierzchu życia bardziej liczy się kobieca przyjaźń i solidarność.

Ujmującą cechą trzech odmiennych portretów kobiecych, jakie Anja Breien przedstawia w ciągu dwudziestu lat w kolejnych odsłonach życia swoich sympatycznych bohaterek, jest poczucie ich rosnącej wolności, samostanowienia, wyzwalań się z gorsetu mieszczańskiego wychowania, które wiązało się z życiem w cieniu mężczyzny, poszukiwanie własnej tożsamości i jej pogodna, radosna akceptacja. To kino naprawdę przekonuje, że nie ma lepszego stanu pod słońcem niż być kobietą.



eea
grants
island liechtenstein norway

Fundusz
Wymiany
Kulturalnej

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

norway
grants

Wsparcie udzielone przez Islandię, Liechtenstein oraz Norwegię poprzez dofinansowanie ze środków Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego oraz Norweskiego Mechanizmu Finansowego.

tekst TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

MARIUSZ WILCZYŃSKI:

„Utożsamiam się z myszą”

Ekran jest płaski, wygląda niczym papier śniadaniowy. Poziomo biegnie czarna kreska, rosną na niej smutne drzewa. Z lewej do prawej przesuwają się kowrowód: pies, koń na biegunach, kot, stary mężczyzna w koronie, który siedzi w dziecięcym wózku... Idą w kierunku schodów – na ich końcu jest przepaść. Kolejno w dół lecą zwierzęta, za nimi spada też człowiek. Gdy jest już blisko ziemi, zahacza o małą, niebieską chmurkę, która zamienia się w latawiec i przeprowadza niedoszłego samobójcę wprost w ramiona ukochanej.

Metamorfozy

Przywołany tutaj teledysk do „Śmierci na pięć”, ostatniego utworu Grzegorza Ciechowskiego, który lider Republiki napisał na dwa tygodnie przed śmiercią, to kwintesencja stylu Mariusza Wilczyńskiego. W jego animacjach muzyka zawsze ma kapitalne znaczenie. Nigdy nie jest tapetą, banalnym tłem. Autor „Kizi Mizi” z rozmysłem dobiera takie kompozycje, które są na tyle silne, by nie dać się zdominować obrazowi. U Wilczyńskiego słychać Tomasza Stańkę, Tadeusza Nalepę, Fleetwood Mac, Stanisława Soykę. Ich utwory są motorem dla animowanej maszyny metafor, budują rytm i nastrój każdego filmu. Kolejna charakterystyczna cecha tego artysty: widzi od początku atakowany jest przez kawalkadę sennych obrazów, pętli, powtórzeń, figur niedokończonych, będących jakby ciągle w ruchu, zawsze gotowych, by zmienić formę, w której zostały zamknięte – w coś zupełnie innego i nieoczekiwane. Człowiek przechodzi w ptaka, dorosły w dziecko, anioł w manekina, drzewo w roślinę doniczkową, bloki mieszkalne w obraz na ścianie, kolorowy cadillac w czarno-białą kosturę. Oto rzeczywistość, która wyrwała się racjonalnemu rozumowi – tu wszystko może się zdarzyć, wszystko jest odwołalne. Wszystko z wyjątkiem śmierci. Przypominają o niej pojawiające się w kolejnych filmach Wilczyńskiego zegary. Jesteśmy w świecie, który stworzył artysta o wyobraźni dziecka, ale psychice dorosłego – wolny, choć nie infantylny. Tak mówiono wcześniej o surrealistów, a także o Wojciechu Jerzym Hasie.

Sztuka w telewizji

Wilczyński jest outsiderem wśród polskich animatorów. Po ukończeniu łódzkiej ASP, przez dziesięć lat malował obrazy, był performerem. Animacją zajął się przypadkiem – przez telewizję, do której trafił, by załatać dziurę w swoim budzecie. W 1995 roku przyjął propozycję

Jesteśmy
w świecie,
który stworzył
artysta
o wyobraźni
dziecka, ale
o psychice
dorosłego.
Wolny, choć nie
infantylny.



zrobienia scenografii do „Gońca – tygodnika kulturalnego”, potem zaczął rysować komentarze do utworów Miłosza, które prezentowano w programie. Rok później zaczął kręcić teledyski, za które na festiwalu Yach Films w ciągu zaledwie kilku lat zdobył aż sześć nagród. Fragmenty „Kizi Mizi” wykorzystane w formie przerzywników stały się znakiem firmowym TVP Kultura. Prawdziwy przełom nastąpił jednak w 2005 roku, kiedy to autor „Czasu przeszłego” otrzymał główną nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Chicago za „Niestety” – kilkunastominutowy film, który Wilczyński poświęcił swoim rodzicom. Od tamtego czasu trwa jego świetna passa: retrospektywa w MoMA, artykuły w „New York Timesie”, worek nagród za „Kizi Mizi”, kolejne pokazy z cyklu „Wilkanoc”, podczas których Wilczyński występował na scenie z muzykami grupy Pogodno, Kim Nowak, Pink Freud czy Małych Instrumentów.

Skracanie dystansu

Obecnie Mariusz Wilczyński przygotowuje swój pierwszy film długometrażowy „Zabij to i wyjedź z tego miasta”. Do projektu, którego premiera zaplanowana jest na rok 2013, muzykę napisał sam Tadeusz Nalepa, natomiast głosów animowanym postaciom zgodzili się użyć: Krystyna Janda, Andrzej Wajda, Daniel Olbrychski, Maja Ostaszewska i Tomasz Stańko. W filmie usłyszymy też artystów, którzy już odeszli: Irenę Kwiatkowską i Gustawa Holoubka. Jak Wilczyńskiemu udaje się pozyskiwać dla swoich filmów tak wielkie nazwiska? Dlaczego zagraniczni krytycy piszą o nim: „należy obecnie do najwybitniejszych twórców animacji”? Kiedy czyta się wywiady z autorem „Nienawidzę” czy ogląda jego filmy, uderzają przede wszystkim dwie rzeczy: bezpretensjonalność i luz. Wilczyński nie napina się, nie mówi „światlistymi słowami”, nie jest artystą parabol i trudnych do rozszyfrowania, zamkniętych dla widza metafor. Zamiast budować dystans – skraca go. Jego świat organizują stałe dychotomie: rzeczy i ludzi, snu i jawy, śmierci i życia, ale przecież najważniejsze, że jest to świat stworzony przez kogoś, kto nieustannie mierzy się ze swoją pamięcią, dochodzi do porozumienia z przeszłością, stara się ośwoić fakt, że wszystko odchodzi. I nawet jeśli tylko animuje historyjki myszek i kotków, to przecież równocześnie mówi nam, że ta mysz z „Kizi Mizi”, godzinami siedząca samotnie na łóżku, kiwająca się do tyłu i w przód, obejmująca ramionami swoje drżące ciało – to właśnie on.

tekst JAKUB SOCHA



TERRY GILLIAM

– Don Kichot z kamera

Najbardziej kreatywny twórca z grupy Monty Pythona na dużym ekranie spełnia swoje najdziwsze, najbardziej spektakularne marzenia.

W „Bandytach czasu” (1981) mały Kevin, pozostawiony sam na sam ze swą dziecięcą wyobraźnią, odkrywa w szafie dziurę, przez którą do dzieciennego pokoju wpadają złośliwe karły, przybyłe tu z innego wymiaru czasoprzestrzeni. To one zabiorą chłopca w cudowną podróż przez różne epoki, od starożytności po wiek XX, fundując mu tak niezwykle przygodę, jak ocalenie życia Agamemnonowi, przechytzenie Robin Hooda, prześmiewczy występ przed bufonowatym Napoleonem czy wizyta na pokładzie „Titanica”.

Twórca dzieckiem podszyty

W eskapadzie Kevina kryje się metafora całej twórczości Gilliam: od „Jabberwocky’ego” (1977) po „Parnassusa” (2009). Wyobraźnia reżysera przypomina skradzioną przez karłów mapę z „dziurami w czasie”, które wsysają nas w świat spoza racjonalnego porządku. A jednak nie mniej prawdziwy od tego, który znamy z codzienności. Wszak ostatni etap podróży Kevina kończy się dotarciem do szklanej ściany, która okaże się telewizyjnym ekranem – symboliczną granicą pomiędzy wolnością wyobraźni a tandetnym show, produkującym wiernych konsumentów materialnych dóbr i ekranowej fikcji w najtańszym wydaniu. Nie mamy wątpliwości, po której stronie tej szyby zamieszkał wraz ze swymi filmami sam Gilliam.

„Im jesteśmy starsi, tym granice naszego świata stają się coraz ciśniejsze” – twórca „Fisher Kinga” to reżyser dzieckiem podszyty, a jednocześnie przeciwstawiający się powszechnemu, zwłaszcza w amerykańskim kinie, „upupianiu” widza. Zamiast przykrawać swoją fantazję do naszych oczekiwań, woli rozciągać ją do granic niemożliwego. To o nim myślała J.K. Rowling, sprzedając prawa do adaptacji *Harry’ego Pottera*, lecz anarchistyczny temperament Gilliamu najwyraźniej nie spodobał się wielkim wytwórciom, które kino traktują jak produkt. On sam odrzucił ponoć propozycję realizacji takich filmów, jak „Forrest Gump”, „Obcy: Przebudzenie”, „Braveheart” czy „Troja” – możemy się tylko domyślać, czym mogłyby stać się w rękach Gilliamu te skądinąd udane obrazy. Twórca „Brazil” ma w filmowym świecie opinię wariata i nieuleczalnego pechowca. Jego bezkresne imaginarium wymaga wielkich budżetów, co kłóci się z absolutną wolnością twórczą. Do legendy przeszła praca Gilliamu nad swobodną adaptacją „Don Kichota”, do którego przymierzał się od 1999 roku. Nakręcone dwa lata później zdjęcia przerwała seria niefortunnych zdarzeń: poważna choroba głównego aktora, zniszczenie dekoracji przez powódź, zarekwirowanie scenariusza przez towarzystwo ubezpieczeniowe (opowiada o tym znakomity dokument „Lost in

La Mancha” Keitha Fultona i Louisa Pepe). Jednak reżyser, niczym błędny rycerz, do dziś nie ustaje w próbach spełnienia swej idée fixe.

Niespokojny Amerykanin

Zanim stał się Don Kichotem filmu, dał się poznać jako innego rodzaju rycerz: w „Latającym Cyrku Monty Pythona” zakuty w zbroję, z mrożonym kurczakiem zamiast miecza, uderzał nim w występujących, puentując w taki właśnie sposób najbardziej absurdalne skecze. Choć nie eksponował się tak bardzo jak John Cleese czy Michael Palin, należał do ścisłej czołówki grupy, mistrzostwo osiągając w realizacji surrealistycznych kolaży, będących animowanymi przerywnikami programu. Z czasem okazał się najbardziej kreatywnym spośród „Pythonów” – po realizacji wraz z Terryem Jonesem kinowego filmu „Monty Python i św. Graal” (1975), stał się twórcą w pełni samodzielnym. Jedyńy w „Latającym Cyrku” Amerykanin, w latach 90. powrócił za ocean, by w fabryce snów przenosić na duży ekran swoje najdziwsze, najbardziej spektakularne marzenia. Czy jednak Gilliam rzeczywiście poczuł się tam lepiej niż w bardziej kameralnych, pełnych przewrotnego humoru produkcjach brytyjskich? Mimo większych możliwości produkcyjnych, swojej amerykańskiej ojczyzny nigdy nie pokochał, a w 2006 roku, na znak protestu przeciwko polity-



12 maja
1995



Bandyty czasu
1981

ce George'a W. Busha i tamtejszym przepisom podatkowym, rzekł się nawet amerykańskiego obywatelstwa. Do dziś pozostaje w rozkroku pomiędzy dwoma krajami, a tym samym pomiędzy dwoma różnymi wizjami tego, czym jest kino.

Odtruwanie baśnią

„Opowieść – bez niej nie byłoby niczego!” – mówił tytułowy iluzjonista z filmu „Parnassus”. Od początku swej twórczości Gilliam przepisuje dla nas baśnie i legendy, na których ufundowana została europejska kultura. W „Św. Graalu” i „Jabberwockym” malowniczo utytł w błocie arturiański mit i kleknie o smoku, osadzając je pośród absurdów średniowiecza, pokazanego niczym seksistowski i feudalny ciemnogród. Ale widać tu również skok, jakiego dokonał reżyser wychodząc z telewizyjnego kabaretu w kierunku rozpalającego wyobraźnię filmowego spektaklu. Od kpiarskiej atrapy ku bogatej inscenizacji. I tak giermków, którzy w „Św. Graalu” udawali konie, uderzając rytmicznie w łupiny kokosa, zastąpili w „Jabberwockym” prawdziwi jeźdźcy. Makabryczno-sprośną opowieść o królestwie Bruna Wątpliwego oświetlono niczym płótna Caravaggia. Wiele zaś scen namaścił Gilliam takim patosem, jakby kreślił samego „Andrieja Rublowa”, zacierając jednocześnie granice między parodią i pastiszem, między dekonstrukcją i dziecięcym zachwytem. Bowiem z Monty Pythona wziął Gilliam nie tylko ironię (zwycięski bohater jest zwykłym kmiotkiem, a straszliwy smok wyliniał, podarł kulkę) – rozpętał tu żywioł kina na wzór swoich dawnych animacji, z całą ich ruchliwością, płynnością, zamilowaniem do feerii.

W XVIII-wiecznych „Przygodach barona Munchausena” (1988) machina wyobraźni ruszy z jeszcze większą parą. Lecz awanturniczy żywot

tytułowego bohatera to w gruncie rzeczy osadzona w dwuwymiarowych dekoracjach, zmyślona opowieść zmęczonego życiem starca, niepasującego do epoki rozumienia i nowej generacji wojen. Gawędziarz Munchausen najwyraźniej ucieka w baśń: odwiedza harem sultana, lata na kuli armatniej, rozmawia z księżycem, świadczy na rodzinie Venus, pomieszkując w trzewiach morskiego potwora... Również dla Gilliana kino jest tego rodzaju baśniową terapią – i nieważne, czy w średniowiecznym, czy bardziej współczesnym kostiumie.

Nowe średniowiecze

Widać to zwłaszcza w „Fisher Kingu” (1991), osadzonym w nowojorskiej dżungli rządzonej przez przemoc, sukces i wszechwładne media. Przed nami współczesna rzeczywistość, jakże bliska mrokom średniowiecza – posiadająca swe niedostępne zamczyska, smoki, a nawet swojego Graala. Spotkany przez skrachowanego bohatera Fisher King jest pomylnym kłozardem, lecz jego szaleństwo okazuje się błazeńską czapką – odtrutką na obłęd tego świata, skumulowany w zadowolonej z siebie amerykańskiej metropolii.

W „Las Vegas Parano” (1998) według reporterskiej książki Huntera S. Thompsona, Gilliam pokazał z ironią, jak rozpaczliwie dorosła wyobraźnia próbuje poszerzać swoje horyzonty za pomocą rozmaitych wspomagaczy. Osadzone w roku 1971 kino drogi, traktujące o wyprawie dziennikarza sportowego i jego prawnika do mitycznego Las Vegas, jest samo w sobie narkotyczną jazdą. Miasto kasyn i rajdów motocyklowych, będące swoistym Disneylandem dla dorosłych, jawi się w oparach psychodelicznych wizji niczym iście baśniowy bestiarusz. W „12 małpach” (1995) raz jeszcze

káže nam Gilliam przechodzić przez „dziury w czasie”. Bohater, wysłany z przyszłości w teraźniejszość, by powstrzymać śmiertelnośnego wirusa, trafia do świata pełnego przesądów, brutalności i strachu, niczym w najciemniejszych wiekach średnich. Jednym z nowych zabobonów okazuje się dzisiejsza psychiatria – coś, co pozornie racjonalne, nie po raz pierwszy u Gilliana kojarzy się z ograniczeniem i manipulacją. W „Brazil” (1985), brawurowej antyutopii utrzymanej w klimatach retro, mitem okazał się postęp technologiczny – jego ceną była bowiem iście kafkowska biurokracja i inwigilacja jednostki.

Terry Gilliam, którego ostatnim dziełem jest „Potępienie Fausta” Hectora Berlioz wystawione w Operze Narodowej w Londynie, konsekwentnie udowadnia, że nie jest bezkrytycznym bajazdem, ale twórcą nuciącym treści zawarte podskórnym w popularnych tekstach kultury. W „Nieustraszonych braciach Grimm” (2005) wymieszał historyczno-biograficzny szczegół ze świadomym i podświadomym przekazem słynnych baśni. W „Parnassusie” zabiera nas z ulic współczesnego Londynu na drugą stronę magicznego lustra, by przekonać, jak bardzo przaśna i wulgarna jest rzeczywistość, do której przywykliśmy. Podczas jednej z takich cudownych wypraw znajdujemy się nad rajskimi wodami, po których płyną trumny-gondole udekorowane kwiatami i portretami nieżyjących gwiazd kina. W tej pysznej scenie zawarta jest esencja uprawianej przez Gilliana filmowej iluzji: uciekamy od rzeczywistości nie dla samego eskapizmu, ale żeby lepiej ją zrozumieć i uczynić choć trochę piękniejszą. Wyzwalajmy naszą wyobraźnię nie po to, by uśpić rozum, ale by z jej pomocą uwolnić go od krępujących schematów.



Brazil
1985



Fisher King
1991



Las Vegas Parano
1998

tekst ANITA PIOTROWSKA

Filmowy eros PO JAPOŃSKU

Jedną z najciekawszych, ale i najbardziej kontrowersyjnych propozycji tegorocznych Nowych Horyzontów będzie retrospektywa japońskiego kina erotycznego z gatunku *pinku eiga* („różowe opowieści”). Filmów raczej u nas nieznanych, może prócz dzieł nawiązujących do tego nurtu, jak „Imperium zmysłów” Nagisy Oshimy czy „Kobieta-owad” Shōheia Imamury. *Pinku eiga* wywodzi się wprost z tradycyjnej sztuki japońskiej: przede wszystkim z drzeworytów *shunga*, niezwykle popularnych w epoce Edo wizerunków ukazujących seksualne zapasy samurajów i gejsz. Erotyka – czy wręcz pornografia – zawsze była obecna w nieoficjalnym, żywym nurcie kultury japońskiej, celebrowanym przez niższe klasy społeczne, ale i przemycanym do kultury klasy rządzącej. Rzecz znamienna, drzeworyty *shunga* cechował silnie zaznaczony element sadomasochistyczny, jak choćby obrazy techniki *hentai* – czyli specyficznego sposobu kłepowania ciała (zwykle kobiecego), całkowicie ubezwłasnowolniającego obiekt seksualnej adoracji. Grafiki *shunga* spotykały się nierzadko z cenzurą władzy, obawiającej się zbytniego rozprężenia moralnego klas uprzywilejowanych.

Kino *pinku eiga* jest swego rodzaju przedłużeniem tradycji *shunga*. Jego rozkwit przypadł na lata 60. dwudziestego wieku i trwał do końca lat 70. Związany był przede wszystkim z pojawieniem się nurtu *Nuberu Bagu* – „Nowej Fali” w kinie japońskim. Skupiała ona filmowców niepokornych, takich jak Imamura, Nagisa Oshima, Hiroshi Teshigahara, twórców kina buntowniczego, lewicowego, starającego się zmienić społeczny i polityczny porządek powojennej Japonii. W przeciwieństwie do tradycyjnego kina japońskiego, przywiązanego do „sfery ducha” czy „śmierci w imię idei”, nowofalowcy kładli nacisk na biologizm, młodość, energię, wiarę w możliwość zmiany. Kobieta – częsty bohater klasycznych filmów japońskich (np. Kenji Mizoguchiego) – znalazła się w centrum filmowego świata Imamury i Oshimy, tym razem jednak wyposażona w ciało i seksualność. Filmy nowofalowe epatowały naturalistycznymi scenami przemocy i seksu, za którymi szedł jednak głębszy zamysł: zakwestionowanie wartości, jakim od wieków hołdowało japońskie społeczeństwo.

Obrazy te realizowane były w małych, niezależnych wytwórniach, na potęgę tworzonych w latach 50. i 60. Założycielem jednej z nich był Kōji Wakamatsu, reżyser, który w latach 60. jak żaden inny twórca japońskiego kina posługiwał się odważnymi obrazami seksu. Już tytuły jego filmów mówią same za siebie: „Zgwałcone dzie-

Naturalistyczne sceny przemocy i seksu miały kwestionować wartości, jakim od wieków hołdowało japońskie społeczeństwo.



vice”, „Zgwałcone anioły”, „Sex Jack”, „Anielska ekstaza”... Lecz sceny zbiorowych gwałtów i tortur u Wakamatsu niosły krytyczne przesłanie: z jednej strony atakowały konserwatywne wzorce kultury, z drugiej tendencję do uprzedmiotawiania człowieka. Scenarzystą seksualno-politycznych fantazji Wakamatsu był Masao Adachi, filmowiec i... aktywny członek japońskiej Frakcji Czerwonej Armii. Nic więc dziwnego, że wywrotowe dzieła Wakamatsu stały się przedmiotem administracyjnych represji.

Wobec gigantycznej popularności *pinku eiga*, również na Zachodzie, w latach 70. największe wytwórnie filmowe nie szczędziły sił i środków na realizację „różowych opowieści”. Uwspółcześnione adaptacje prozy Sade’a czy Sacher-Masocha, takie jak „mokra seria” Tatsumiego Kumashiro, stały się wizytówką Nikkatsu – studia filmowego, które jeszcze parę lat wcześniej sygnowało dzieła takich klasyków, jak Yasujiro Ozu, Akira Kurosawa, Masahiro Shinoda czy Mikio Naruse. Dekada lat 70. przyniosła również przesunięcie granic filmowej ekspresji i łączenie „melodramatycznej” konwencji filmów *pinku eiga* z innymi gatunkami

– głównie horrorem i kinem samurajskim. Celowała w tym przede wszystkim osławiona wytwórnia Toiei i jej nadworny reżyser Norifumi Suzuki, którego „Szkoła przerażających uczennic” w równym stopniu epatowała szybką akcją, co i erotycznymi, sadomasochistycznymi „atrakcjami”. Próżno szukać w tego typu produkcjach znaczeniowego „naddatku”, jaki cechował choćby twórczość Wakamatsu, ale paradoksalnie to właśnie w tych filmach ujawniała się ciemna strona psychy rodzimego społeczeństwa.

Kino *pinku eiga*, realizowane z powodzeniem i dziś, miało i ma wielki wpływ również na reżyserów niespecjalizujących się w tego typu kinie. W odważnych filmach Takashiego Miiki („Visitor Q”) czy Shinji Tsukamoto („Czerwcowy węz”) odnajdziemy motywy zaczerpnięte z filmowych dokonań Wakamatsu czy Suzukiego, a i starzy mistrzowie *pinku eiga*, tacy jak sam Wakamatsu (twórca pokazywanej na zeszłorocznym festiwalu ENH „Gąsienicy”) wciąż tworzą swe filmowe wizje. *Pinku eiga* pozwala wejrzeć w głąb japońskiego kina, ale też – co najbardziej zaskakujące zważywszy na jego „cielesność” – w skryte zakamarki japońskiej duszy.

tekst PIOTR KLETOWSKI

Nadchodzi wyjątkowa chwila.
Era zmienia się dla Ciebie, dziękujemy
za czas pełen emocji, za radosne
momenty, które na zawsze zostaną z nami.
Już wkrótce poznamy się na nowo.

