

Konrad Gruca

„Cinema Scope”

Dziesięciolecie magazynu zbiega się w czasie i miejscu z kolejną edycją największej kanadyjskiej imprezy filmowej. Redakcja „Cinema Scope” nie folguje jednak ani sobie, ani zapowiadany w ramach Toronto International Film Festival tytułom. 60. numer zawiera dokładnie tyle samo rzetelnej krytyki, nowatorskiej myśli i przekory wobec koniunktury co zawsze.

Na okładkę uświetniającą rocznicę wybrano zaciemniony kadr portretujący czarnoskórego starca w pasiastej piżamie. Ów osobnik to niejaki Ventura, a zdjęcie pochodzi z *Cavalo Dinheiro* (2014) Pedra Costy, laureata nagrody za reżyserię na festiwalu w Locarno. Oszczędny, nakręcony kamerą cyfrową obraz można zaklasyfikować jako ludyczną opowieść o duchach. Bohater błąka się po szpitalnych korytarzach i zaułkach Lizbony. Spotyka osoby z własnej przeszłości. Zanurza się w mroku. Scenariusz powstał na kanwie wspomnień Ventury, długoletniego przyjaciela Costy. Reżyser mówi o swoich zamierzeniach: „Niektórzy twierdzą, że robią filmy, aby pamiętać, podczas gdy ja myślę, że robimy je, aby zapomnieć”.

Drugi wybitny twórca, o którym pisze się „jeden z najbardziej ekscytujących i spełnionych filmowców działających współcześnie”, reprezentuje odmienne od Costy pokolenie i tradycje. Matías Piñeiro ma 32 lata, a jego największą, niewyczerpaną inspiracją pozostaje Szekspir. Ponad rok temu doczekał się pierwszego ważniejszego portretu za sprawą „Film Comment”. Gwoli przypomnienia, fabuły Argentyńczyka rozgrywają się w środowisku teatralnym, wewnątrz nielicznej, kompleksowo powiązanej grupy, wśród której dominują kobiety. Obrazy z reguły nie przekraczają średniego metrażu. Pełne są literackich aluzji. Obiekty sztuki przybierają w nich silnie materialistyczny wymiar; funkcjonują jako nośniki zmiennych znaczeń i ukierunkowanych strumieni namiętności. Nazwisko Piñeiro powraca z okazji premiery jego najnowszego dzieła. W długiej rozmowie z Andrew Tracym reżyser opowiada o *Księżniczce Francji* (2014) – nakręconej w znajomych lokacjach, z tą samą ekipą. Tym razem pośrodku opowieści znajduje się obraz Williama-Adolphe’a Bouguereau przedstawiający satyrę pętanego przez nimfy. Kompozycja płótna przekłada się na strukturę filmu, wyjaśnia Piñeiro. Każda z czterech dziewcząt znajduje swój rozbudowany odpowiednik w historii mężczyzny przygotowującego się do odegrania tytułowej, aktorskiej roli.

Najbardziej widoczną grupą w 60. numerze „Cinema Scope” są jednak nie Argentyńczycy (został tu opisany także Martín Rejtman), lecz filmowcy, których można określić mianem kreatywnych montażystów. Dwóch z nich odeszło zbyt wcześnie i bardzo niedawno, zaraz po sobie. Haruna Farockiego porównywano do Waltera Benjamina. Niemiecki artysta, niczym modernistyczny autor *Pasaży paryskich*, pozostawił przepastne archiwum tekstów i obrazów, które wciąż na nowo odtwarzał i zestawiał w odkrywczym kompozycje znaczeniowe. Zmarły w połowie września Peter von Bagh łączył funkcje dyrektora Filmoteki Fińskiej, naczelnego „Filmihullu” oraz reżysera kalejdoskopowych kolaży z celuloideu. *Socjalizm* (2014), będący jednocześnie jego opus magnum i łabędzim śpiewem, za pomocą cyklu ekranowych wizerunków rekonstruuje wyidealizowaną ewolucję idei komunizmu. Tym samym von Baghowi udało się nakreślić alternatywną historię kina, gdyż jak udowodnił, obydwie zjawiska są zbliżone u podstaw i wyrastają ze wspólnych pragnień. Podobnie spuścizna Thoma Andersena, reżysera opiewanego *Los Angeles Plays Itself* (2003), stanowi jako całość nielinearny, achronologiczny przekrój przez dzieje medium; ma nieoceniony wręcz walor dydaktyczny, lecz nie sprowadza się wyłącznie do

podręcznikowych syntez. „Jego praca to antykino”, pisze Phil Coldiron. Andersen wytrąca obrazy z ruchu, izoluje fragmenty pozornie pozbawione większego znaczenia, rekonfiguruje je – potwierdzając tezę lub jej zaprzeczając.

60. „Cinema Scope” to nie tylko pieśni pochwalne. Zamieszczone w numerze recenzje często mają wydźwięk negatywny. Choć nie do końca. Ich autorzy proponują bowiem kąt widzenia, pod którym przeciętne lub złe dzieła mogą chwilowo zabłysnąć i rozjaśnić jakąś szerszą kwestię, zilustrować problem. W omówieniu *20 000 dni na Ziemi* (2014, J. Pollard, I. Forsyth) Angelo Muredda rozpatruje meandry oraz pułapki autokreacji. Najlepszą puentą *Niezniszczalnych 3* (2014, P. Hughes) pozostanie kampania marketingowa mająca znamiona poronienia. Adam Nayman, oceniając rodzimą *Mamę* (2014, X. Dolan), uwzględnia wszystkie okoliczności łagodzące – wyższe dobro kinematografii narodowej i dysonans pokoleniowy – ale nawet mimo szczyrych chęci nie jest w stanie usprawiedliwić mielizn oraz makabrycznej wprost grafomanii filmu, który zdobył Nagrodę Jury na ostatnim festiwalu w Cannes.