

Magdalena Bartczak

Raport z otwartego kraju

Jeszcze kilka lat temu jednym z nielicznych filmów, dzięki którym mogliśmy poznać sytuację panującą we współczesnej Birmie, był dokument *Birma VJ: Raport z zamkniętego kraju* (2008), nakręcony w ukryciu przez duńskiego reżysera Andersa Østergaarda. Wstrząsające nagrania przedstawiające tzw. szafranową rewolucję przemycono za granicę i wyemitowano w zachodnich telewizjach – cały świat dowiedział się wówczas o brutalnym stłumieniu antyreżimowych demonstracji oraz o politycznych zabójstwach i aresztowaniach. Jednak od pewnego czasu sytuacja w kraju tysiąca pagód ulega stopniowej poprawie. Wraz z powolną demokratyzacją (której sprawdzianem będą najbliższe wybory) coraz bardziej widoczne jest niecierpliwe wyczekiwanie na polityczny przełom. Dziś dawna stolica Birmy wydaje się opanowana przez mnichów, których postaci przemierzają dostojnym krokiem ulice, w naturalny, niemal namacalny sposób wnikając w tkankę tej ruchliwej, pięciomilionowej metropolii.

Rangun jest jednym z wielu birmańskich miast stanowiących dziś przestrzeń wielkiej, intensywnej metamorfozy. Wypełniają się one zachodnimi sklepami, nieobecnymi wcześniej bankomatami, twarzami coraz liczniej pracujących tu obcokrajowców. Stają się – przynajmniej w swojej zewnętrznej powłoce – coraz nowocześniejsze. Potężny wir transformacji wciąga mieszkańców, którzy próbują odnaleźć się w jego chaosie i mają większą niż dotąd nadzieję na poprawę swojego losu. Tak jest też w przypadku głównego bohatera *Białej śmierci* – młodego rolnika z Lasho, który po nieudanych zniwach staje na skraju bankructwa. Poszukując zarobku, oddaje w zastaw krowę i nabywa zdemolowany motor, podejmując się pracy taksówkarza. Nie sprawdza się zbyt w nowym zadaniu, ale podczas jednego z kursów poznaje Sanmei, dziewczynę z Chin, która namawia go na wspólny, intratnie zapowiadający się interes. Wydaje się to zwiastunem pomyślnych zmian.

„Pomimo pozornej modernizacji mój kraj wciąż sprawia wrażenie zakonserwowanego w przeszłości, a większość społeczeństwa żyje w ekstremalnej biedzie – i nie sądzę, żeby szybko się to mogło zmienić” – wyznał Midi Z w jednym z wywiadów, charakteryzując rzeczywistość, jaką przedstawił w *Białej śmierci*. Akcja gorzkiej opowieści o przeobrażającej się Birmie i próbujących się w niej odnaleźć jednostkach rozgrywa się w rodzinnych stronach tego reżysera o chińskich korzeniach, który w wieku kilkunastu lat wyemigrował na Tajwan.

Tam rozpoczął studia filmowe pod okiem Hou Hsiao-hsiena w założonej przez słynnego reżysera Taipei Golden Horse Film Academy. Nauki mistrza wyraźnie tu widać – *Biała śmierć* to historia opowiedziana minimalistycznym językiem i zanurzona w obserwacji codziennego życia. Jeśli jednak przyjrzymy się dokładniej twórczości młodego autora, znajdziemy w niej nie tylko inspirację kinem reżysera *Miasta smutku* (1989), ale też wyłaniający się z niej indywidualny i coraz bardziej konsekwentny styl. Azjatycki filmowiec, który w pełnym metrażu zadebiutował cztery lata temu niezwykle dojrzałym *Powrotem do Birmy* (2011), tworzy kino czerpiące z jego własnych doświadczeń i naznaczone osobistą perspektywą przeżywania świata. Biegle łączy ono w sobie przenikliwość społecznej obserwacji, intymny nastrój opowiadanej historii i wyważenie w przedstawianiu emocji. Surowość i precyzję dokumentalnego spojrzenia, a zarazem osobisty ładunek odczuwalny w każdym z powolnie budowanych ujęć. Fenomenalnie widać to choćby w tym, jak reżyser przygląda się walczącemu o przetrwanie bohaterowi, podpatruje bliskość rodzącą się między nim i Sanmei czy zamyka całą historię gestem niezwykle prostym i przez to przejmującym.

Realistyczny dramat, który swoją światową premierę miał na 64. Berlinale, a na festiwalu w Tajpej zdobył nagrodę za najlepszą reżyserię, w samej Birmie – tak jak wcześniejsze obrazy Midi Z – nie miał szans trafić do kin. Dość powiedzieć, że podobnie jak pozostałe jego filmy był on kręcony nie tylko minimalnym kosztem, ale też w całkowitym ukryciu. W analogiczny sposób reżyser pracuje nad swoją kolejną produkcją, *Drogą do Mandalaj*. Zatem mimo że Birma otwiera się na świat, a jej przemysł filmowy zaczyna się odradzać, jedno wciąż pozostaje niezmiennie: birmańscy widzowie pewnie jeszcze długo nie będą mogli skonfrontować się w kinie z prawdziwym obrazem rzeczywistości, w jakiej żyją.

Biała śmierć

Bing du

Tajwan, Birma 2014, 95'

reż. i scen. Midi Z, zdj. Fan Sheng-Siang, prod. Midi Z, Patrick Mao Huang, wyst.: Wu Ke-Xi, Wang Shin-Hong, Zhou Cai Chang, Yang Shu Lan, Li Shang Da

Piotr Czerkawski

Medytacje wiejskiego listonosza

Po kilku latach błądzenia Andriej Konczałowski – z wydatną pomocą skromnego listonosza – ponownie skierował swoją karierę na właściwe tory. Mistrz rosyjskiego kina nie mógł odnaleźć się zarówno w pełnej blichtru Moskwie z *Blasku luksusu* (2007), jak i w baśniowej krainie sportretowanej w *Dziadku do orzechów* (2009). W *Białych nocach listonosza Aleksieja Triapicyna* triumfalnie powrócił na głęboką prowincję, którą przed laty odwiedził choćby przy okazji głośnej *Kurki Riaby* (1994). W tamtym filmie dawny kompan Andrieja Tarkowskiego z ironią przyglądał się procesowi narodzin rosyjskiego kapitalizmu. Mieszkańcy położonej nieopodal Archangielska wioski z *Białych nocy...* przestali już przejmować się potencjalnymi reformami i obietnicami przemian. Funkcjonowanie na marginesie ogromnego imperium ma jednak swoje dobre strony. W zapomnianym przez wszystkich miejscu bohaterowie mogą wieść spokojne życie, w którym banał na każdym kroku przeplata się z niesamowitością.

Prowincja z *Białych nocy...* nie ma niczego wspólnego z delirycznymi wizjami Aleksieja Bałabanowa bądź szamańskimi objawieniami Iwana Wyrpajewa. By uchwycić specyfikę portretowanej rzeczywistości, Konczałowski zdecydował się na osobliwą hybrydę prawdy i zmyślenia. Grający w *Białych nocach...* aktorzy to – z wyjątkiem odtwórczyni głównej roli kobiecej – naturszczycy, którzy odgrywają przed kamerą sytuacje z własnego życia. Rosyjski twórca spogląda na nie z nieukrywaną fascynacją, lecz jednocześnie unika wyższości charakterystycznej dla przybysza z lepszego świata. Zamiast tego robi wszystko, by jak najbardziej zbliżyć się do bohaterów i zrekonstruować kierującą ich czynami filozofię.

W nieśpiesznych spacerach po filmowej wiosce towarzyszy reżyserowi przewodnik w postaci Aleksieja Triapicyna. Listonosz wydaje się kluczową postacią portretowanej społeczności. Dzięki specyfice swojej pracy stanowi właściwie jedyny łącznik mieszkańców ze światem zewnętrznym. Jednocześnie jednak odczuwa on silne poczucie integracji z rodzinnymi stronami. Gdy w jednej ze scen trafia do położonego w pobliskim mieście

centrum handlowego, łatwo gubi się w neonowym labiryncie. Najbardziej dramatycznym zdarzeniem w egzystencji bohatera jest kradzież silnika z łodzi, którą zwykle podróżował do najbliższego urzędu pocztowego. Sceny dokumentujące poszukiwania sprawcy, prowadzone w towarzystwie syna koleżanki, mają w sobie sentymentalny wdzięk godny *Złodziei rowerów* (1948, V. De Sica). Codziennością Aleksieja rządzi jednak akceptowana z pokorą monotonia. Po powrocie do ukochanej wioski listonosz spokojnie akceptuje wszystkie incydenty, w tym wizyty tajemniczego kocura.

Jedyną siłą zdolną wywrócić do góry nogami ustabilizowaną egzystencję Triapicyna mogłoby okazać się uczucie. Sposób poprowadzenia wątku miłosnego każe raz jeszcze przyjrzeć się tytułowi filmu i dostrzec w nim aluzję do *Białych nocy* Dostojewskiego. W opowiadaniu rosyjskiego pisarza na Marzyciela spadało niespodziewanie zauroczenie przegradzające się stopniowo w głębokie uczucie. Nie inaczej dzieje się także w filmie Konczałowskiego. Triapicyn zakochuje się w Irinie – dziewczynie z innego świata, która traktuje pobyt na prowincji jedynie jako krótki epizod. Spowijająca *Białe noce...* melancholijna aura pozwala sądzić, że uczucie bohatera nie ma szans na spełnienie, pozostanie wyłącznie efemerycznym kaprysem i sezonową ciekawostką.

W szeroko komentowanym finale filmu pogodzony z losem listonosz, wraz z przyjaciółmi, obserwuje startującą z pobliskiego kosmodromu rakietę. Bohaterowie Konczałowskiego kwitują pokaz mocarstwowej siły z obojętnością i bez trudu przechodzą nad nim do porządku dziennego. Tego rodzaju postawa może wydawać się świadectwem ich kapitulacji. W rzeczywistości stanowi jednak demonstrację niewinności, która jaskrawo kontrastuje z wojowniczymi zapędami kremlowskich decydentów.

Białe noce listonosza Aleksieja Triapicyna

Biełyje noczi pocztaliona Aleksieja Triapicyna

Rosja 2014, 90'

reż. Andriej Konczałowski, scen. Andriej Konczałowski, Jelena Kisjeliewa, zdj. Aleksandr Simionow, muz. Eduard Artiemiew, prod. Production Center of Andrei Konchalovsky, wyst.: Aleksiej Triapicyn, Irina Jermołowa, Timur Bondarenko. Wenecja: nagroda za reżyserię

Piotr Mirski

Wielki, straszny świat

Zasady są dziwne, ale proste. Śmierć jest przenoszona drogą płciową. Śmierć to coś pomiędzy chorobą weneryczną a klątwą. Zarażony/przeklęty obiekt A odbywa stosunek z obiektem B i przekazuje mu śmierć. Od tego momentu obiekt A jest wolny od niebezpieczeństwa, ale w wypadku zgonu obiektu B musi liczyć się z powrotem śmierci. Zarażony/przeklęty obiekt B powinien szybko odbyć stosunek z jakimś obiektem C, bo inaczej zginie i śmierć wróci do obiektu A. Tak to właśnie wygląda – trochę jak przy łańcuszku, a trochę jak przy grze w berka.

Horror – gatunek równocześnie ambitny i tandetny, przekuwający egzystencjalne bolączki w karykaturalne figury – od zawsze żywił się lękiem przed seksem, grzechem, utratą kontroli nad ciałem i penetracją. Historia jego związku z erotyką jest długa i związana z przemianami obyczajowości: od wampira z *Nosferatu – symfonii grozy* (1922, F.W. Murnau), mającego głowę w kształcie penisa i lubieżnie długie palce, polującego na dziewczynę o sercu czystym jak woda święcona, aż po morderców ze slasherów z przełomu lat 70. i 80., nadgorliwych aniołów stróżów, szlachtujących nastolatki, które zapominają, co znaczą takie słowa jak „godność” i „moralność”. Wraz z promiskuityzmem społeczeństwa rosła samoświadomość gatunku, która swoje apogeum osiągnęła w *Krzyku* (1996, W. Craven). W tym arcydziele pewien geek tłumaczy przyjaciółom, że jeśli w mieście grasuje zamaskowany zabójca, to nie wolno uprawiać seksu – w horrorach udaje się bowiem przeżyć tylko dziewicom.

Coś za mną chodzi to również film samoświadomy, ale przy tym pozbawiony zgrywy. Chociaż pomysł wyjściowy wydaje się śmieszny – przypomina kampaowe skrzyżowanie *Dzieciaków* (1995, L. Clark) z *The Ring – Kręgiem* (1998, H. Nakata) – to David Robert Mitchell podchodzi do swojej historii śmiertelnie poważnie. Początkujący reżyser starannie i konsekwentnie wykuwa tu metaforę dla stanu dezorientacji, jaki towarzyszy wkraczaniu w dorosłość. Efektem jest najlepszy film grozy od wielu, wielu lat.

Chociaż bohaterami są młodzi ludzie, to brakuje tu scen dzikich imprez, kąpiele w piwie, tarzania się pośród nagich i chętnych ciał; brakuje radości, hedonizmu i odwagi. Nastolatkowie Mitchella snują się z kąta w kąt, ospali, zmęczeni i milczący, zupełnie jakby zrobili i powiedzieli już wszystko, co było do zrobienia i powiedzenia. To nieuleczalni melancholicy. Przebrani w dziecinne stroje kąpielowe, brodzą w ogrodowych basenach, te jednak są puste. Z czułością wspominają czasy pierwszych pocałunków, ze zdziwieniem przeglądają pisma pornograficzne, które nie budzą w nich dawnej ekscytacji. „Chciałbym być dzieckiem, bo dziecko jest bezkarne” –

wyznaje Hugh. „Myślałam, że dorosłość to osiągnięcie konkretnego punktu, podczas gdy tak naprawdę to rozpoczęcie przejażdżki bardzo długą drogą” – mówi Jay.

Ta droga prowadzi ku śmierci. Przypomina o tym klątwa/choroba, którą Hugh przekazuje Jay i którą Jay będzie musiała przekazać komuś innemu. Przypomina o tym, że wszystko ma swoje konsekwencje; że ciało podlega tajemniczym procesom; że czas mija i trzeba się spieszyć. Wymowne są zachowanie i wygląd widma, które zaczyna śledzić kolejnych nieszczęśników. Przybiera ono postać ludzi starych lub chorych: kobiet o zwiędłych ciałach, prostytutek z powybijanymi zębami, bladych i poranionych nastolatków. Porusza się krokiem typowym dla zombie, powoli, niezgrabnie, ale i nieubłagane. W jednej ze scen zostaje zwabione do basenu i postrzelone – ekran wypełnia wtedy fala krwi. Następująca chwilę później narracyjna elipsa nadaje temu obrazowi symbolicznego wymiaru, zupełnie jakby w widmie zawierał się cały ogrom bólu, jaki czeka na bohaterów w dorosłym życiu.

Mitchell każe filmować to wszystko w długich ujęciach i pełnych planach, którym akompaniuje elektronika przypominająca soundtracki autorstwa Johna Carpentera, z kiczowatej grozy tężejąca w rozsadzającą mózg kakofonię. Zabieg ten ma dość proste uzasadnienie – jako że widmo jest zmiennokształtne, zagrożeniem raz po raz okazuje się osoba spacerująca gdzieś za plecami bohaterów. Wydaje się jednak, że Mitchellowi chodzi o coś jeszcze – pokazywany w ten sposób świat jawi się jako zniekształcony, rozciągnięty, przepastny. To świat, w którym można pójść i zrobić, co tylko się zechce. I to jest właśnie straszne.

Coś za mną chodzi

It Follows

USA 2014, 100'

reż. i scen. David Robert Mitchell, zdj. Mike Gioulakis, muz. Rich Vreeland, prod. Animal Kingdom, Northern Lights Films, Two Flints, wyst.: Maika Monroe, Jake Weary, Daniel Zovatto, Keir Gilchrist, Olivia Luccardi

Reanimacja pamięci

Kamienie w kieszeniach były tegorocznym łotewskim kandydatem do Oscara, chociaż rzadko zdarza się, by (nawet pełnometrażowy) film animowany walczył o jakąkolwiek nagrodę w konkurencji z filmami fabularnymi. Reżyserka Signe Baumané podąża jednak ścieżką twórców *Persepolis* (2007, V. Paronnaud, M. Satrapi) i *Walca z Baszirem* (2008, A. Folman). Tworzy rodzaj autobiografii, a sięgając do osobistych traum i pamięci indywidualnej, przepracowuje również pamięć zbiorową.

Tytułowe kamienie w kieszeniach subtelnie zwracają uwagę na główny temat filmu: skłonności samobójcze w żeńskiej linii rodziny Baumané. Autorka przybliży losy pięciu krewnych, których biografie, spowijające niemal całą XX-wieczną Łotwę, mają wyraźny rym – szaleństwo. Autodestrukcja, która w jej rodzinie wydaje się dziedziczona po kądzieli, bynajmniej nie nosi znamion egzystencjalnego buntu, który znamy z prozy Virginii Woolf, również noszącej „kamienie w kieszeniach”. Instynkt śmierci kobiet z rodziny Signe Baumané wiąże się z ich beznadziejnym, z góry przegrany położeniem, zarówno wobec mężczyzn, jak i świata. Rodzinna skaza, której pochodzenie – dziedziczne lub środowiskowe – nie zostaje ustalone, posłużyła łotewskiej autorce do zanimowania kameralnej *herstory*, w której ozywają przede wszystkim demony przeszłości. Baumané pokazuje historię swojej rodziny nie poprzez fotografie czy pamiątki, lecz poprzez kartoteki szpitali psychiatrycznych.

Niełatwo oprzeć się wrażeniu, że również forma animacji wybrana przez artystkę przypomina nieco fakturę kamienia. Reżyserka zdecydowała się na połączenie animacji 2D oraz techniki papier *mâché*, polegającej na formowaniu papierowych rzeźb, których powierzchnia charakteryzuje się optyczną chropowatością. Baumané traktuje swoje bohaterki jak niezwykle plastyczną materię: giętką, rozciągliwą, sprężystą; tworzywo, które mimo zewnętrznego nacisku powraca do pierwotnego kształtu. Elastyczność ciała kobiecych bohaterek *Kamieni w kieszeniach* to nie jedyny aspekt, którego ukazanie okazało się szczególnie interesujące dzięki animacji. Drugim jest zobrazowanie aberracji psychologicznych i skomplikowanego świata wewnętrznego kobiet, który zaludniony jest przez nieproszonych mieszkańców – antropomorficzne zwierzęta. Bestiarium w lesie podświadomości karmi się przede wszystkim założeniami psychoanalizy – zresztą bardzo często eksploatowanymi przez animację artystyczną.

Animalistyczna wyobraźnia przedstawicieli rodu Baumané pozwala na liczne przekształcenia oraz wyolbrzymienia. Gdyby w *Kamieniach w kieszeniach* szukać dominanty

kompozycyjnej, byłaby nią bez wątpienia hiperbola. Słysząc ją już w warstwie dźwiękowej – narratorką filmu jest sama reżyserka, która wypowiada także kwestie poszczególnych postaci. Charakteryzuje ją nieskrywany i programowo nieczysty angielski akcent, wysoki tembr głosu oraz silne (czasem wręcz irytujące) akcentowanie werbalnej ironii oraz sarkazmu. Wyolbrzymienia są jeszcze lepiej dostrzegalne w niezwykle kreatywnych i zaskakujących przepoczwazzeniach postaci. Bohaterki *Kamieni w kieszeniach* to „małe kobietki”, których słabość i niesuwerenność pokazane zostają poprzez dysproporcje w gabarytach elementów filmowego świata. Bohaterowie nagle zmieniają się w monstrualnych rozmiarów zwierzęta lub wchodzą w interakcje z ludźmi nadnaturalnej wielkości. Obrazowanie mentalnych schorzeń przez animowaną frenezję Baumane zawsze ma wymiar psychosomatyczny: infekcja umysłu przekłada się na niepokojącą deformacją ciała i materii.

Nad osobistymi tragediami bohaterek unosi się widmo łotewskiej historii, która również się przepoczwarza: zmienia nazizm na komunizm, a kapitalizm na socjalizm. Totalitarny reżim nadzoruje i karze kobiety wbrew jej woli, a największą psychuszką jest w filmie ZSRR. Za politykę oczywiście odpowiadają mężczyźni. Trudno jednak znaleźć tutaj pozytywnego bohatera. Ojcowie są nieobecni, narzeczeni stanowią niekończące się źródło krzywd, mężowie to alkoholicy. Do perfekcji opanowali za to jeden z najpopularniejszych trików w animacji – znikanie.

Signe Baumane wyłamuje się z traktowania pamięci w kategoriach archiwum dobrych wspomnień, które ocalają od zapomnienia najlepsze chwile naszego życia. Zamiast tego wikła swoją genealogię w meandry wschodnioeuropejskiej historii. I choć określa siebie jako „mentalną kalekę”, podejmuje odważną próbę re-animacji własnej pamięci.

Kamienie w kieszeniach

Rocks in My Pockets

Łotwa, USA 2014, 88'

reż. i scen. Signe Baumane, muz. Kristian Sensini, prod. Rocks in My Pockets, Locomotive Production

Ewa Szponar

O miłości i innych demonach

„Wszystkie szkody, jakie dusza ponosi, pochodzą od trzech (...) nieprzyjaciół, którymi są: świat, szatan i ciało” – pisał w *Przestrogach* Święty Jan od Krzyża, a Carlos Vermut uczynił te słowa mottem swojego filmu. Cytat brzmi zagadkowo i ezoterycznie, współgrając z materią ekranowego dzieła. Oprócz podkreślenia mrocznej atmosfery służy też jako zachęta, by spojrzeć głębiej, zadać pytanie o miejsce etyki w czasach globalnego kryzysu.

Tytułowe magiczne dziewczyny są (co najmniej) dwie. Pierwsza, niestabilna psychicznie Bárbara, żyje pod kloszem, kontrolowana przez męża psychiatrę. Druga, cierpiąca na białaczkę Alicia, marzy, by dożyć trzynastych urodzin i dostać kosztowną sukienkę ulubionej postaci z japońskiej kreskówki („magiczne dziewczyny” [*mahō-shōjo*] to również jedna z odmian mangi i anime). Pomiędzy nimi egzystują mężczyźni, niejako ubezwłasnowolnieni pod wpływem ich uroku: Damián, były nauczyciel Bárbarę, gotowy na wszystko, by jej bronić, oraz Luis, ojciec dziewczynki, desperacko pragnący zaspokoić życzenia Alicii. Niezwykła moc bohaterów, uświadomiona lub nie, polega na umiejętności wydobywania zła ze skądinąd przyzwoitych ludzi. A demony raz obudzone, nie pozwalają o sobie zapomnieć.

Reżyser filmu, na co dzień autor popularnych komiksów, sięgnął po nowe medium już po raz drugi. Swoje debiutanckie dzieło – co podkreślają wszyscy hiszpańscy dziennikarze zafascynowani historią tego self-made mana ekranu – wyprodukował własnym sumptem, ponieważ nie udało mu się znaleźć nikogo, kto chciałby je sfinansować. Już przy okazji premiery *Diamond Flash* (2011), udostępnianego wyłącznie w Internecie, mówiło się o narodzinach niezwykłego talentu. Zaledwie trzy lata później Carlos Vermut otrzymał oficjalne potwierdzenie tego faktu w postaci Złotej Muszli – głównej nagrody festiwalu w San Sebastián.

Znaną prawdą jest, że niekiedy laik, nieobciążony świadomością ograniczeń, potrafi znaleźć rozwiązanie problemu od dawna trapiącego specjalistów. Vermut połączył tradycję kina gatunków z komiksową wrażliwością i zdołał tchnąć w konwencję thrillera nową energię i niespodziewaną subtelność. Graficzna proweniencja autora daje o sobie znać przede wszystkim w obrazie – długo pamięta się konkretne kadry, chociażby twarz Bárbarę z krwawiącą raną na czole. Ale to nie wszystko. Mamy tu bowiem do czynienia z fascynującym paradoksem. *Magiczna dziewczyna* z jednej strony przypomina wyrastającą z tradycji *noir* powieść w obrazkach, dzięki uproszczonej, archetypicznej nieomal historii i nakreślonym wyrazistą kreską bohaterom, z drugiej zaś zaskakuje labiryntową konstrukcją oraz psychologiczną wiarygodnością, mimo sporej dawki tajemnicy. Chociaż nie brakuje tu drastycznych momentów (w finale zostaje złamane jedno z ostatnich tabu popkultury), to, co najbardziej przerażające, pozostaje niewypowiedziane. Sceny odwiedzin Bárbarę w posiadłości sadystycznego Olivera Zoco należą do najlepszych w całym filmie i przywodzą na myśl surrealistyczne przestrzenie Davida Lyncha.

Nazwisko twórcy *Mulholland Drive* (2001) pada zresztą często w kontekście *Magicznej dziewczyny*. Jeden z krytyków, próbując uchwycić poetykę Carlosa Vermuta, napisał, że – podobnie jak Amerykanin – zdobywca Złotej Muszli potrafi w mistrzowski sposób łączyć rzeczywistość ze światem snów. Dlatego też portretowane przezeń postaci i wybory, jakich dokonują, wydają się jednocześnie wiarygodne i urzekająco absurdalne. Na tę wyobrazoną realność nakłada się zresztą warstwa ostrej ironii. W efekcie, obok thrillera, otrzymujemy przewrotną tragikomedię w stylu Todda Solondza i niepoprawną satyrę społeczną à la Luis Buñuel.

„Chciałem nakręcić film w konwencji *noir*, rezygnując z abstrakcyjnego punktu widzenia – powiedział Carlos Vermut w jednym z wywiadów. – Ta historia nie wyrosła z fascynacji żadnym ciemnym zaułkiem, lecz z potrzeby opowiedzenia o tym, co dzieje się w dzisiejszej Hiszpanii. Nie planowałem nakręcić zbiorowego portretu ludzi pogrążonych w kryzysie, ale prędko okazało się, że skutki recesji naznaczają wszystkie poczynania moich bohaterów”.

W świetle współczesnej historii i wobec trudnej rzeczywistości nawet najmniej racjonalne z zachowań postaci nabierają prawdopodobieństwa. A w każdym razie urastają do rangi wymownej metafory.

Magiczna dziewczyna

Magical Girl

Hiszpania 2014, 127'

reż. i scen. Carlos Vermut, zdj. Santiago Racaj, prod. Tresmilmundos Cine, wyst.: Bárbara Lennie, José Sacristán, Luis Bermejo, Lucía Pollán. Złota Muszla na 62. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Sebastián

Adam Kruk

Bez przebaczenia

Powieść Huberta Monteilheta *Powrót z popiołów* została zekranizowana w 1965 roku przez J. Lee Thompsona jako film noir z Ingrid Thulin i Maximilianem Schellem. Christian Petzold, opierając się na tym samym materiale literackim, niemal całkowicie zrezygnował z wątków kryminalnych na rzecz psychologicznych, uwypuklił społeczno-polityczny kontekst opowieści oraz wysunął na pierwszy plan sferę cielesności głównej bohaterki.

Początek *Phoenix*, będący wyraźną aluzją do *Oczu bez twarzy* (1960, G. Franju), sugeruje, że będziemy mieli do czynienia z filmem grozy: w powojennych Niemczech grupa amerykańskich żołnierzy zatrzymuje samochód, którym Lene przewozi zabandażowaną postać. Kiedy patrol chce poznać tożsamość pasażerki, dowiadujemy się, że bandaż chronią poparzenia ocalałej z obozu koncentracyjnego Nelly. Grozę szybko zastępuje pytanie o to, czym jest tożsamość, skoro ofiara straciła wszystko, co składało się na nią przed zagładą, a o obozie chciałaby zapomnieć. O Konzentrationslager chcą zresztą zapomnieć całe Niemcy – obowiązuje absolutna amnezja, bo któż chciałby brać odpowiedzialność za nazistowską przeszłość? Organizowany na nowo przez siły okupacyjne „kraj bez ojców” to gruzowisko dawnych obiektów i idei. Jedni budują je na nowo, drudzy snują plany ucieczki, jeszcze inni podejmują desperackie próby zabawy. Nikt tak naprawdę nie czuje się tu dobrze, a widok hitlerowskich ofiar nie poprawia samopoczucia. Najbardziej zatrważająca jest scena wizyty u berlińskiego chirurga plastycznego, u którego Nelly pragnie odzyskać zarówno twarz, jak i tożsamość. Wyraźnie zawiedziony czasami, które zastąpiły mocarstwowe marzenia sprzed wojny, lekarz odradza pacjentce rekonstrukcję dawnego oblicza, twierdząc, że nowa twarz daje szansę na nowe życie. Sugeruje upodobnienie do Zarah Leander – jak wiadomo, sztandarowej diwy nazistowskiej wytwórni filmowej UFA. Poniżeni przegraną i okupacją dawni obywatele III Rzeszy nie przestają poniżać. Czy można im przebaczyć, skoro nikt ofiar o przebaczenie nie prosi? Podczas gdy Lene organizuje wyjazd do Palestyny, Nelly trzyma przy życiu jedynie myśl o odnalezieniu męża - muzyka jazzowego zwanego Johnnym. Choć, jako Aryjczyk, rozwiódł się z nią po aresztowaniu i prawdopodobnie to właśnie on wydał żonę nazistom, ta wydaje się wciąż go kochać. Johnny, odnaleziony w końcu w tytułowym klubie „Phoenix”, nie rozpoznaje Nelly po operacji plastycznej. Zauważa tylko mgliste podobieństwo, które postanawia wykorzystać w celu przechwycenia majątku zmarłej – jak mniema – żony. Rozpoczyna się dziwna gra, przywodząca na myśl *Zawrót głowy* (1958, A. Hitchcock): gra o tożsamość, polegająca na upodabnianiu Nelly do samej siebie sprzed wojny, w której każdy z uczestników ma inny cel. Choć

udawanie, że po Holocauście cokolwiek może być jeszcze tożsamy, trąci fałszem, społeczeństwo usilnie stara się utrzymywać pozory kontinuum. „Uwierz mi, nikt nie będzie cię pytał o to, jak »tam« było” – przekonuje Johnny. I faktycznie nikt nie pyta. Zaczepiony z filmu Thompsona temat, sugerowany początkowo jako horror, potem jako hitchcockowski thriller oraz poświęcony traumie dramat psychologiczny, zostaje w końcu spuentowany piosenką. Przewijające się przez cały film wątki muzyczne wybrzmiewają w zapierającej dech w piersiach scenie finałowej, w której Nelly wykonuje standard Kurta Weilla *Speak Low*. Jej performance – możliwy do zinterpretowania jako wyraz odzyskania tożsamości bądź symbol ostatecznego zerwania z iluzją – to jedno z najbardziej sugestywnych użyczeń piosenek w dziejach kina, które można ustawić obok popisu Rity Hayworth w *Gildzie* (1946, Ch. Vidor). Dzięki niemu *Phoenix* staje się popisem jednej aktorki – muzy reżysera Niny Hoss, która skalę talentu pokazała wcześniej choćby w jego nominowanej do Europejskiej Nagrody Filmowej i wyróżnionej berlińskim Srebrnym Niedźwiedziem *Barbarze* (2012). Najnowszy film Petzolda nie pozostawia wątpliwości, że Hoss jest jedną z najciekawszych współczesnych niemieckich aktorek, a sam reżyser znajduje się w czołówce europejskich twórców mocujących się z historią. Także z historią filmu.

Finałowa scena pozostawiła oniemiałymi nie tylko bohaterów filmu. Taka też była reakcja widzów w San Sebastián, gdzie odbyła się europejska premiera filmu, nagrodzonego na tamtejszym festiwalu za scenariusz. Dopiero po chwili rozbrzmiały gromkie brawa, które, prócz uznania dla mocy obrazu, miały prawdopodobnie zagłuszyć pozostawiony przez śpiew Niny Hoss bolesny wstrząs.

Phoenix

Niemcy 2014, 98'

reż. Christian Petzold, scen. Christian Petzold, Harun Farocki, zdj. Hans Fromm, muz. Stefan Will, wyst.: Nina Hoss, Ronald Zehrfeld, Nina Kunzendorf

Maciej Gil

Niemy film AD 2014

Potrójne laury na zeszłorocznym canneńskim festiwalu, gdzie film był pokazywany w sekcji Tydzień Krytyki, uruchomiły lawinę festiwalowych pokazów i nagród, która, jak się zdaje, wciąż trwa (dowodem na to przyznana niedawno Europejska Nagroda Filmowa w kategorii „odkrycie roku”). Sprzedany do dystrybucji w ponad 30 krajach, pełnometrażowy debiut 40-letniego kijowianina Myrosława Słaboszyckiego stał się jednym z najważniejszych, najobficiej komentowanych filmowych wydarzeń 2014 roku, co potwierdzają też najwyższe lokaty na listach najlepszych filmów roku – „Sight & Sound”, Jonathana Romneya z „Film Comment” i innych.

Ale i przed triumfalną wizytą na Lazurowym Wybrzeżu Słaboszycki nie był twórcą nieznanym: jego dwie etiudy: *Diagnoza* (2009) i *Głuchota* (2010) startowały w konkursach Berlinale, a dwudziestokilkuminutowe *Odpady nuklearne* (2012) zdobyły Srebrnego Lamparta na festiwalu w Locarno w 2012 roku i nominację do Europejskiej Nagrody Filmowej. To epizody z wyjąłowego z uczuć i emocji, zrutyinizowanego i nieledwie zmechanizowanego życia pracowników zakładu utylizacji tytułowych odpadów. Co ważne, opowiedziane bez słów, długimi ujęciami i szerokimi, często symetrycznie komponowanymi kadrami. Autor poszedł za ciosem. Filmowane w tej samej estetyce *Plemię* otwiera jednak plansza z napisem: „Film w języku migowym. Bez tłumaczenia, bez napisów, bez lektora”.

Do szkoły przybywa nastoletni bohater – jego imię możemy poznać tylko z napisów końcowych lub materiałów promocyjnych filmu. Zamiast dzwonka kończącego lekcję nad klasową tablicą miga lampa. Oto spora placówka z internatem dla głuchoniemych, a w niej – wymuszenia, ustawki i rozboje, prostytutka i stręczycielstwo, niewybredne żarty oraz rozwiązłość i nieostrożność, skutkujące wypadkami i wpadkami, a także hierarchiczność i na dokładkę diaboliczny opiekun. Prawda, subtelności tu niewiele, za to pod dostatkiem prymitywnych instynktów i zachowań iście plemiennych. Postępowanie bohaterów *Lekcji harmonii* (2013, E. Baigazin) jawić się teraz może jako dziecięce igraszki.

Bohater *Plemienia* zaskakująco szybko odnajduje się w nowym środowisku. To zatem opowieść inicjacyjna, studium wpływania na innych i ich wpływu, integracji i adaptacji. I wszystko będzie w adekwatnym do otoczenia porządku, dopóki zachowaniem chłopaka nie zacznie kierować coś na kształt uczucia i nie wkradnie się w nie cień nielojalności wobec

grupy. W takim miejscu takie „słabości” skutkują kłopotami i niechybnie wiodą ku katastrofie. Słaboszpyckij nie oszczędza widzom okrucieństw i bezwzględności, jakie stają się udziałem bohaterów. Nie tylko z uwagi na długie korytarzowe spacery kamery przypomina się *Słoń* (2003, G. Van Sant), w którym obserwowaliśmy rodzącą się nieuzasadnioną agresję amerykańskich rówieśników bohaterów *Plemienia*.

We wszystkie role w filmie wcielili się głuchoniemi naturszczycy. Porozumiewają się za pomocą języka migowego, więc słów nie usłyszymy, ale z ich mowy ciała bez kłopotu odczytamy nie tylko emocje. Nierzadkie awantury, imprezy, kibicowanie, choć bezgłośnie, wywołują nieodpartą wrażenie hałaśliwych. Ot, magia sztuki i ekranowa iluzja. Przypominają się słowa Marlee Matlin, niesłyszącej gwiazdy *Dzieci gorszego Boga* (1986, R. Haines): „Cisza to ostatnia rzecz, jaką świat kiedykolwiek ode mnie usłyszy”. Słaboszpyckij jako bodaj pierwszy w dziejach X muzy filmową opowieść oddał w wyłączne władanie niemych. Z zyskiem dla realizmu, precyzji i siły przekazu.

Podobno wszystko już było, lecz ukraiński twórca odnalazł rejony dotąd nieeksplorowane. Swój pierwszym filmem nie tylko oddał hołd niememu kinu w znacznie oryginalniejszy sposób niż choćby *Artysta* (2011, M. Hazanavicius), ale i stworzył jego nową, współczesną definicję.

I tylko zastanawia fakt, dlaczego Ukraina nie zgłosiła tego filmu do oscarowej rywalizacji. Ale czy język migowy (tu w wydaniu ukraińskim) podpada pod kategorię „foreign language” i czy regulamin Akademii przewiduje taki przypadek? Kto wie, może za rok...

Plemię

Pliemja

Ukraina, Holandia 2014, 130'

reż. i scen. Myrosław Słaboszpycki, zdj. Walentyn Wasjanowycz, prod. Harmata Film Prodakshn, Ukraińska Państwowa Agencja Filmowa, Fundacja Huberta Balsa, Fundacja Rinada Achmetowa „Rozwój Ukrainy”, wyst.: Hryhorij Fesenko, Jana Nowikowa, Roza Babij, Ołeksandr Osadczyj, Jarosław Bileckij, Iwan Tizko

Cisza końca świata

Leżące na południowym skraju Sahary Timbaktu przez stulecia uchodziło za synonim końca świata. Ten odległy, egzotyczny, trudno dostępny dla podróżników obszar w równym stopniu intryguje, co budzi przerażenie. Dziś naznaczony jest szczególnym tragizmem, bo na tle malowniczego, bezkresnego pejzażu pustyni rozgrywają się najstraszniejsze ludzkie dramaty. Mieszkańcy Timbaktu żyją jak w więzieniu o zaostrzonym rygorze, obserwowani przez islamskich fundamentalistów, którzy okupują miasto. Codziennej egzystencji towarzyszy lęk, bo w gorącym, stęchłym od kurzu powietrzu unosi się groźba natychmiastowego rozstrzelania każdego, kto ośmieli się złamać narzucone przez okupanta zasady.

Mury i druty kolczaste nie są jednak w Timbaktu potrzebne, by totalnie zniewolić jednostkę. Wystarczy, że wszystko, co ludzkie staje się zakazane i obce. Śpiewanie, granie w piłkę i czytanie tworzą drogę prowadzącą prosto na szafot. Surowo zabronione jest także palenie papierosów. Bezlitosny okupant tępi wszelkie przejawy ludzkiej wolności, obszary, w których mieszkańcy realizują swe pragnienia i czerpią przyjemności. Książki – atrybuty oświecenia i humanistycznego ducha – są bezlitośnie palone jak w dystopijnym dziele *Fahrenheit 451* (1966, F. Truffaut). O ile jednak zasady rządzące światem przedstawionym w dziele francuskiego mistrza opierały się na literackiej wyobraźni Raya Bradbury'ego, w obrazie Abderrahmane Sissako stają się koszmarną rzeczywistością. Uzmysławiają widzom, że tragedia rozgrywa się tu i teraz. Na naszych oczach.

Oś fabularnych zdarzeń w *Timbaktu* Sissako koncentruje się wokół losów rodziny Kidane, jego żony Satimy i ich dwójki dzieci – córki Toi i syna Issana, który opiekuje się ośmioma krowami. Bohaterowie wiodą spokojne życie pustynnych nomadów. Rozkoszują się przynależną im – naturalną – wolnością. Śpią pod gwiazdami, z dala od okupowanej części Timbaktu, gdzie mieszka się w kamiennych domach i żyje z nożem przystawionym do gardła. Z cywilizacją łączą ich jedynie telefony komórkowe. Harmonia ich egzystencji nie trwa jednak długo. Nieupilnowanie jednej z krow (o znaczącym imieniu GPS) wywołuje bowiem lawinę tragicznych zdarzeń, które gwałtownie wpływają na zmianę losu całej rodziny.

Sissako przygląda się swoim bohaterom z dystansu, tworząc za ich pośrednictwem pozbawiony sentymentalnego i ckliwego nastroju obraz rodzinnych relacji, opartych na fundamencie zaufania, wzajemnego wsparcia, bliskości i miłości – wartości uniwersalnych, szczerych i autentycznych, które w Timbaktu nie mają racji bytu. Dlatego siła tych uczuć nigdy nie zatriumfuje. Bohaterowie wolą poświęcić własne życie w imię litery obowiązującego moralno-

etycznego kodeksu, niż podjąć walkę o przynależne i niezbywalne prawo do szczęścia. Przypominają pod tym względem protagonistów antycznych tragedii. Gubi ich jednak nie tyle *hybris*, czyli pycha, ile duma, która przesłania im prawdziwy obraz rzeczywistości. Zamyka usta i wiąże ręce. Wpycha w permanentny stan bezwyjściowości, zduszając ich osobowość, tworząc mentalne granice nie do przekroczenia.

Dramat mieszkańców Timbaktu rozgrywa się zawsze w ciszy, która w filmie staje się nie tylko wyrazem pokory bohaterów wobec religii i obowiązującego prawa, ale także akcentuje poddaństwo jednostek i ich bezsilność wobec absurdów codziennego życia. Głębokie poruszenie wywołuje scena, w której młodzi chłopcy z przejęciem i zaangażowaniem grają w piłkę nożną... bez piłki. Pełni euforii wznoszą do góry ręce, ciesząc się ze strzelonego gola do niewidzialnej bramki. Z ich gardeł nie wydobywa się jednak żaden dźwięk, nie słychać okrzyków radości zwycięzców i żalu porażki przegranych. Zastępuje je szeroki wachlarz performatywnych gestów, które, jak zdaje się „szeptać” Sissako, tworzą iluzję, namiastkę i teatr życia.

Estetyka ciszy, którą posługuje się reżyser, przeradza się jednak w jego filmie w donośny krzyk – skierowany do całego świata apel o pomoc dla Timbaktu. Miasta zagubionego, pozostawianego w rękach bezwzględnych fundamentalistów, którzy depczą humanistyczne wartości, zamieniając ludzi w bezwolne marionetki totalitarnego systemu, odizolowane od reszty świata.

Timbaktu

Francja, Mauretania 2014, 97'

reż. Abderrahmane Sissako, scen. Kessen Tall, Aderrahmane Sissako, zdj. Sofian El Fani, muz. Amin Bouhafa, prod. Les Film du Worso, wyst.: Ibrahim Ahmed, Toulou Kiki, Abel Jafri, Mehdi A.G. Mohamed, Layla Walet Mohamed

Konrad Gruca

Paryż mojego umysłu

Zazdrość jest spięta klamrą narracyjną. W pierwszej scenie Louis (Louis Garrel) porzuca zrozpaczoną żonę (Rebecca Convent) i domowe ognisko, wybierając nową, ekscytującą miłość uosabianą przez Claudię (Anna Moulalis). Niedługo potem sam doświadczy bólu rozstania. Cykl trwa nieprzerwanie; bohaterowie pozostają bezradni wobec kolei rzeczy. Jedna historia kończy się, podczas gdy następna dopiero kiełkuje.

Philippe Garrel rozwija w *Zazdrości* swe ulubione wątki. Znany głównie dzięki dorobkowi ostatnich lat oraz nagrodzonemu w Wenecji *Nie słyszę już gitary* (1991), karierę filmowca zaczynał dobre pół wieku temu. O kinie Garrela mówi się najczęściej w kategoriach ekranowej autobiografii. W jego obrazach pobrzmiewają silne echa dziesięcioletniego związku z Nico, wokalistką kultowego The Velvet Underground, którą regularnie obsadzał w głównych rolach. Trudne relacje damsko-męskie zapisały się również w życiorysie zmarłego trzy lata temu ojca Garrela – Maurice’a. Ów popularny francuski aktor wystąpił w ponad stu filmach – w tym kilku zrealizowanych przez syna. Scenariusz *Zazdrości* został oparty na losach ojcowskiego romansu, któremu Philippe miał sposobność przyglądać się, będąc dzieckiem.

Miejsce, w którym osadzono akcję, choć skonkretyzowane, istnieje poza czasem, jak żywe wspomnienie. Filmowany w czerni i bieli Paryż roku 2013 przypomina bardziej mityczne miasto sprzed dekad. Garrel wywołuje ducha minionej epoki. Wprowadza do opowieści śródtytuły nawiązujące do refrenów rzewnych piosenek, przywołujące pamięć o literackim kanonie nouveau roman. Odziewa bohaterów w znoszoną garderobę – kurtki wojskowe, wyciągnięte swetry, filcowe płaszcze. Pokazuje Paryż kawalerek na poddaszu, w których gnieździ się studencka cyganeria. Mieszkańskich kamienic w XVI dzielnicy, o ścianach wyłożonych makatkami i regałach uginających się od książek; zamieszkanymi przez sędziwych filozofów, trwających w pogotowiu, by użyczyć wiedzy zagubionym i głosić sentencje, które znaczą wszystko i nic. To Paryż romansujący, ten z powieści *Miłość na lewym brzegu* (1956) Eda van der Elskena, gdzie najważniejsze decyzje zapadają przy stolikach w bistro. Mekka intelektualistów, a nie upartych hedonistów; tych cierpiących w imię idei, kochających dla idei cierpienia.

Analogicznie postać Claudii, pomimo całej złożoności i skonfliktowania charakteru, nosi cechy kobiecego archetypu. Bohaterka działa kompulsywnie, kieruje nią nagła potrzeba ustanawiająca doraźny kodeks moralny. Miewa ataki paniki. Przeraza ją samotność. Usiłuje dominować. W rzeczywistości jest patologicznie niepewna siebie. Posiada niezaprzeczalny urok, a jednocześnie w jej ruchach i twarzy czai się coś bezwzględno. Potrzebuje opieki. Nie przeszkadza jej pozycja utrzymanki. Stwarza własną legendę, opierając się na czytelnych tropach. Pielgrzymuje na grób Majakowskiego, ceremonialnie obmywa stopy starszego mentora, włóczy się po podrzędnych barach. Symboliczne akty potwierdzają niespełnione – czy raczej niezdefiniowane – ambicje. Claudia ma wiele pasji i talentów, żaden z nich nie zablęśnie jednak nigdy w pełni. Doskwiera jej permanentne niezaspokojenie. I jak przystało każdej niestabilnie emocjonalnie kobiecie, wciąż czuje chłód.

Louis również zdolny jest do niezobowiązujących flirtów i teatralnych gestów – włącznie ze strzałem w serce. Oboje są przecież aktorami, także na płaszczyźnie zawodowej, choć niezupełnie przygotowanymi do odegrania powierzonych im ról. *Zazdrość* nie jest historią Claudii, ani nawet jej związku, lecz właśnie Louisa. Mężczyzny otoczonego przez kobiety: kochankę o destrukcyjnych skłonnościach, była partnerkę, siostrę (Esther Garrel), nadzwyczaj rezolutną córkę (Olga Milshstein), koleżanki ze sceny oraz ponętne nieznajome. Louis odkrywa różne wymiary uczucia: miłość do kobiety, miłość do córki, miłość do siostry, pustkę. Kolidują one z sobą, współzawodniczą, ale wzajemnie się nie wykluczają. Kiedy w końcowej scenie bohater siedzi na ławce w parku, a obok niego siostra i córka toczą błahą rozmowę, można ulec wrażeniu, iż oto w końcu osiągnął on układ idealny.

Louis Garrel pełni niełatwą funkcję ojcowskiego *porte-parole* już od czasów *Zwyczajnych kochanków* (2005). W *Zazdrości* linia pokrewieństwa sięga dalej, wyznaczając rodowód męskiego kompleksu. Biorąc pod uwagę, że mamy do czynienia z późnym dziełem dojrzałego reżysera, *Zazdrość* zaskakuje kameralnym wdziękiem i bezpretensjonalnością. Zamiast spodziewanego, gorzkiego rozliczenia opowieść Garrela zmierza w kierunku romantycznej rezygnacji i ostatecznego zaakceptowania błędów cudzych oraz własnych.

Zazdrość

La jalousie

Francja 2013, 77'

reż. Philippe Garrel, scen. Marc Cholodenko, Caroline Deruas-Garrel, Philippe Garrel, Arlette Langmann, zdj. Willy Kurant, muz. Jean-Louis Aubert, prod. SBS Productions, wyst.: Louis Garrel, Anna Mouglalis, Olga Milshtein, Rebecca Conventant