

Festiwalowa mapa Polski właśnie wzbogaca się o kolejną imprezę: w Krakowie, w dniach 1-5 października 2008, odbędzie się I Międzynarodowy Festiwal Kina Niezależnego „Off Camera”.

Ta impreza nie ma zastępować innych, już w Polsce obecnych – często znakomitych. Ma natomiast ambicje do nich dołączyć. Kraków, idealne miejsce do oglądania filmów i dyskusowania o nich – o czym wiedzą bywalcy Krakowskiego Festiwalu Filmowego czy Etiudy – wciąż nie ma festiwalu poświęconego pełnometrażowym filmom fabularnym. Tę lukę powinna wypełnić „Off Camera”. Kino niezależne – czyli jakie? Odpowiadam: kino własne. Kino z podpisem i odciskami palców, które nie wyszło spod sztancy. Wysokość budżetu i logo przed czołówką (nawet jego brak) nie jest tak ważne, jak artystyczna jakość.

„Off Camera” wchodzi na mapę, ale także wymaga kartografa. Jako opiekun tegorocznego programu zdecydowałem się wyróżnić trzy główne terytoria: filmy nowe – w Konkursie pod hasłem „Wyznaczanie ścieżki” (Making Way) i „Odkrycia” („Breaking Ground”). Filmy z ostatnich 10 lat, które z różnych względów nie dotarły do polskiego widza, pokażemy w ramach „Nadrabiania zaległości” (Catching Up). Filmy starsze, stanowiące impuls dla młodych twórców, znajdą się w „Retrospektywach” (Glancing Back) i „Inspiracjach” – przy czym tę ostatnią sekcję zaprogramują jurorzy konkursu głównego (przewodząc im będzie Zbigniew Preisner).

Konkurs to przede wszystkim Krakowska Nagroda Filmowa w wysokości 100.000 Euro. Mamy nadzieję, że te pieniądze umożliwią zwycięzcy rozpoczęcie kolejnego projektu. Trzymamy kciuki, by ta nagroda jak najszybciej została zdobyta przez twórcę polskiego. W kolejnych edycjach chcemy sukcesywnie zwiększać udział polskiego kina w programie, a przede wszystkim już teraz zaprosić młodych twórców do Krakowa, by jak najwięcej oglądali i by porozmawiali z twórcami z całego świata, którzy przyjadą nad Wisłę.

Zapraszamy do Krakowa!
Michał Oleszczyk



PODPIS JEDEN WIERSZ



PODPIS JEDEN WIERSZ



PODPIS JEDEN WIERSZ



PODPIS JEDEN WIERSZ

INTELEKTUALNE KINO DANA SALLITTA

MICHAŁ OLESZCZYK

Nie tylko Francuzi zamieniają pióra na kamery, także w Stanach Zjednoczonych zmęczeni teorią krytycy flirtują z filmową praktyką, narażając się na porównania z Platonem, który w Syrakuzach miał wcielać w życie swoje idealne państwo. I tak James Agee jest autorem scenariusza „Nocy myśliwego”, Penelope Gilliatt z „New Yorkera” napisała „Tę przeklętą niedzielę”, a Roger Ebert z „Chicago Sun Times” współpracował przy erotycznych farsach Russa Meyera. Wielka Pauline Kael pojechała za namową Warrena Beatty’ego do Hollywood, by przez kilka miesięcy uzdrawiać wielką wytwórnę (co skończyło się powrotem do pisania i gorzkim tekstem „Dlaczego filmy są tak złe?”). Jak dotąd tylko Peterowi Bogdanowichowi udało się trwać awans na krzesło reżyserskie. Jest jednak jeszcze jeden twórca, znany wąskiej grupie entuzjastów, który nie rezygnując z uprawiania krytyki na wybitnym poziomie napisał i nakręcił dwa znakomite filmy fabularne. Przyjedzie do Krakowa zaprezentować je publiczności „Off Camery”.

ŚLADAMI ROHMER

Dan Sallitt (ur. 1955), autor bloga „Thanks for the Use of the Hall”, jest autorem z rozpoznawalnym charakterem pisma – za-

równy w sensie literackim, jak i filmowym. Pisarstwo Sallitta i jego filmy znamionuje niezwykła dyscyplina formalna i intelektualna, przywiązanie do konkretności i oszczędność, nie pozwalające na nadmiar efektów tam, gdzie odwracałyby one uwagę od tematu.

„Miesiąc miodowy” (1998) i „Wszystkie statki na morzu” (2004) poświęcone są w całości fenomenowi rozmowy. W tym sensie – i nie tylko w tym, bo podobieństwo ujawnia się także na poziomie wizualnym – jest Sallitt spadkobiercą Erika Rohmera, do fascynacji którym przyznaje się zresztą otwarcie. Bohaterowie jego filmów są podobni do bohaterów Francuza: wierzą w potencjał rozmowy jako skutecznego środka wyrażania siebie. Mówią z sensem, po zastanowieniu; ważą słowa, a nie rzucają je w gniewie – każdy jest przekonany (słusznie), że interlokutor słucha i jest żywo zainteresowany tym, co w danym momencie ma się do powiedzenia.

PÓŁ-GORZKIE GODY

Sallitt jest entuzjastą Hala Hartleya, a zwłaszcza filmów „Zaufanie” i „Przetwać pożądanie”. Kto pamięta ten drugi tytuł, z pewnością przypomni sobie powracającą postać kobiety oferu-





PODPIS JEDEN WIERSZ



PODPIS JEDEN WIERSZ

PODPIS JEDEN
WIERSZ

▶ jące coraz to nowym przechodniom małżeństwo. *Ożeń się ze mną!*, zamiast *Jak się masz?* – była w tym moralna prowokacja, sugerująca wtórność miłości wobec zobowiązania. Taki temat służy zazwyczaj za budulec komedii (jak w „Wyborze Hobsona” Leana czy „Wielkich planach” Rohmera), ale Sallitt stworzył wokół niego poważny dramat psychologiczny, bez hysterii zaglądający do tabu naszej kultury: upokorzenia związanego z nieudaną nocą poślubną.

W „Miesiącu miodowym” dwoje młodych – Mimi (Edith Meeks) i Michael (Dylan McCormick) – decyduje się na seks przed ślubem. *Czego tu się bać? Nie będziemy pierwsi. Czy nie o to w tym wszystkim oryginalnie chodziło?* – pyta Mimi. Decyzja ta nie ma motywacji religijnej, źródła wyboru są głęboko moralne: skoro czujemy do siebie miłość, nie musimy czekać z przysięgą małżeńską.

Katastrofa pierwszej wspólnej nocy i móżól przełamywania wzajemnych zahamowań w trakcie nocy kolejnych zaskakują odważą obyczajową. Nie idzie o same sceny erotyczne, bo nie ma w nich więcej nagości i seksu niż w przeciętnym filmie fabularnym. Sedno tkwi gdzie indziej: Sallitt nie boi się poddać intelektualnej wiwisekcji wstydlwego tematu seksualnego niedopasowania. To, co u innych owocuje zazwyczaj erupcją wulgaryzmów, u Sallitta bohaterowie przyjmują jeśli nie spokojnie, to z tą samą rozważą i troską, którymi kierują się w innych dziedzinach życia. Mimi i Michael ewoluują od seksu zablokowanego przez lęk do seksu udanego i radosnego – trudno przywołać inny film sprzed roku 1998 (bo „Oczy szeroko zamknięte” powstały w 1999), w którym słowa: *let's fuck!* byłyby świadectwem erotycznej dojrzałości partnerów.

SIERPIEŃ BEZ WIELORYBÓW

W późniejszych o pięć lat „Wszystkich statkach na morzu” Sallit wziął na warsztat temat Bergmanowski, ale unikając popadania w egzystencjalną rozpacz. Od pierwszej sceny filmu jesteśmy blisko terytorium Bergmana. Katechetka Evelyn (Strawn Bovee) skarży się na kryzys wiary, ale jednocześnie przyznaje, że ten odczuwany od dawna stan stał się częścią jej intelektualnego komfortu.

Komfort zostaje wszakże zakłócony spotkaniem z siostrą, Virginią (ponownie Edith Meeks), oddaloną z new age'owej sekty i przeżywającą depresyjne otępienie. Evelyn opowiada księdzu (w pewnym sensie jest to rodzaj spowiedzi) o wspólnym weekendzie w domu nad jeziorem, który miał posłużyć odbudowie relacji między siostrami.

„Spowiedź” jest przeplatana retrospekcjami, które ukazują konfrontację siostr. Właśnie konfrontację, nie spotkanie, bo mimo braku podniesionych głosów, każda z kobiet stara się wywalczyć aprobatę drugiej dla własnych przekonań. Virginia prowokuje Evelyn podchwytliwymi pytaniami o jej katolicyzm; Evelyn stara

się zrekonstruować credo porzuconej przez siostrę sekty. Weekend upływa w takt tych rozmów i dopiero pod koniec okazuje się, że mimo porozumienia, zbliżenia poglądów osiągnąć się nie da.

„Wszystkie statki...” są filmem jeszcze bardziej statycznym niż „Miesiąc miodowy”: kamera jest nieruchoma, postacie tylko siedzą i rozmawiają. Kto chce jednak otworzyć się na kino Sallitta, powinien rozpoznać własną sytuację widza kinowego: także usadowionego, równie nieruchomego i zwróconego twarzą do ludzi na ekranie. Kino jest idealnym medium medytacji nad rozmową, co rozpoznał Rohmer, ale i Louis Malle w „Mojej kolacji z Andre” (kolejna inspiracja reżysera). By dostrzec się do Sallittowej wrażliwości i przeżyć jego filmy tak, jak na nie zasługują, widz musi wykazać się zdolnościami dobrego rozmówcy: cierpliwym słuchaniem i patrzeniem na drugiego człowieka.

WPISANI W KWADRATY

Wszystkie kreacje aktorskie u Sallitta poprowadzone zostały bezbłędnie: nawet pozornie chłodna Strawn Bovee jako Evelyn we „Wszystkich statkach...” panuje nad każdym środkiem od pierwszej do ostatniej sceny. Wystarczy prześledzić, w jakim rytmie opuszcza i podnosi wzrok – jest to zawsze znaczące w kontekście wypowiedzianych słów, dlatego kiedy krytykuje księdza za jego oschłość, podnosząc oczy tylko na ułamek sekundy (dokładnie ten, w którym wypowiada nazwę krytykowanej wady), efekt jest bardzo dotkliwy.

„Wszystkie statki...” są dedykowane Maurice'owi Pialatowi, co nie dziwi wważywszy, z jaką pieczołowitością (i prostotą zarazem) buduje Sallitt swoje kadry: dyskretna mise-en-scene jest jego żywiołem. Detale stroju, rekwizyty, umiłowanie symetrycznych i prostokątnych kształtów (postaci wpisujące się zazwyczaj w ramy drzwi, framug, okien, etc.) – wszystko to jest tyleż nie narzucające się, co konsekwentne.

Tematem Sallitta jest tak naprawdę język; ludzka komunikacja. W obydwu filmach uderza respekt, jaki żywi ich twórca dla tego fenomenu, i nadzieje, jakie w nim pokłada. Ten respekt jest obecny także w samych bohaterach – a zapewne też stanie się udziałem widza. I chociaż finały obydwu filmów każą poddać w wątpliwość nadzieję na jakiegokolwiek stuprocentowe porozumienie między ludźmi, to ani przez moment nie wątpimy, że wszystko, co było do zrobienia bądź uratowania, zostało zrobione i uratowane. Nikt z nas nie ponosi odpowiedzialności za to, że pole semantyczne wszystkich języków świata jest mniejsze niż pole jednostkowe ludzkiego doświadczenia.

MICHAŁ OLESZCZYK

MAMINSYNEK

MICHAŁ OLESZCZYK

Momma's Man
REŻYSERIA I SCENARIUSZ: AZAZEL JACOBS.
USA 2008

Oryginalny tytuł tego filmu jest przewrotny, bo właściwy odpowiednik *maminsynka to momma's boy*, nie *momma's man*. A zatem nie tyle *synek*, co *maminfacet* – dorosły mężczyzna niezdolny do wyrwania się spod matczynej opieki.

Tytuł również przewrotny, co zwodniczy, bo nie jest to kolejna opowieść edypalna. Szybko orientujemy się, że ani matka nie jest w tym filmie zaborczą, ani syn chronicznie niesamodzielny. Mikey, trzydziestolatek z żoną i dzieckiem mieszkający na Zachodnim Wybrzeżu, odwiedza swoich rodziców w Nowym Jorku. Film otwiera scena pożegnania: wkrótce odlot z JFK. Ale nagle okazuje się, że coś jest nie tak z planowanym rejssem; Mikey musi zostać jeden dzień dłużej. A potem jeszcze jeden. I kolejny. Powoli orientujemy się – razem z rodzicami – że syn kłamie, celowo opóźniając powrót do domu.

Nie ma żadnego powodu, dla którego należałoby się obawiać powrotu do Kalifornii. A jednak bohater zasklepia się coraz bardziej w mieszkaniu rodziców; zakopuje się pod pierzyną w swoim dawnym pokoiku na antresoli. Gdy gasi światło, na ścianach połyskują fluorescencyjne gwiazdki przyklepione przez małego Mikey'ego. Gdy otwiera szuflady, znajduje w nich wygnie-

ciony, pełen gniewu list od szkolnej sympatii. A także – *last but not least* – ozdobioną błyskawicą pelerynę superbohatera, obecnie sięgającą mu tylko do łędźwi.

Mikey przymierza tę pelerynę, tak jak przymierza całą dawno utraconą tożsamość. I peleryna, i tożsamość nie pasują – kim innym był chłopiec, kim innym mężczyzna. Gdy bohater odnajduje autorkę listu sprzed lat i przeprosza ją za swoje dawne zachowanie, ona patrzy na niego zamglonymi oczami: *Za co ty mnie przeproszasz...?* Mikey odkrywa starą, choć nieodmiennie szokującą prawdę, że pomiędzy dzieciństwem a dojrzałością w którymś momencie następuje drastyczne zerwanie ciągłości, którego nikt z nas nie jest w stanie w porę dostrzec. I nikt nie może wrócić do tego, co było. Dorastanie jest uśmierceniem jednego ja i zastąpieniem go przez ja inne, bardziej wykalkulowane i przez to bardziej nieznosne.

Czy nie przeciwko temu właśnie buntował się mały Oskar Matzerath w „Błaszanym bębnie”? Odmowa rośnięcia była ucieczką od tegoż rozdwojenia własnej historii, które post factum tak doskwiera Mikeyowi. Trzykrotnie staje on w „Maminsynku” u wylotu stromych schodów i patrzy w dół: wygląda jak Oskar, który za późno wpadł na pomysł skoku i teraz nie może sobie tego wybaczyć. Kiedy

w końcu – za czwartym razem – decyduje się zanurkować, robi to w bezpiecznej otulinie puchowej kurtki. Nie dość, że na sam gest jest za późno, to jeszcze odwagi nie starcza, by wykonać go jak należy.

Mikeya gra Matt Boren, młody aktor z nalaną, nieco napuchłą twarzą, zastygłą w grymasie zblazowania. Przez większość filmu Mikey wygląda jak nadąsane niemowlę, co daje niezwykle efekt w zestawieniu z odważną fizycznością tej roli – odważną nie w nagości, bo tej nie ma tu wcale, ale w jawnej niezdarności obciążonego nadwagą ciała – sennego i rozlazłego – stanowiącego faktyczny balast, a nie oparcie.

Filmowi rodzice Borena to prawdziwi rodzice reżysera „Maminsynka”, Azazela Jacobsa, Ken i Flo. Zagracone mieszkanie nie jest dekoracją – tak rzeczywiście mieszkają Jacobsowie. Ken Jacobs, jeden z ważniejszych reżyserów awangardowych i wykładowca uniwersytecki, jest jednocześnie oryginalnym rzeźbiarzem; na ekranie oglądamy wiele jego autentycznych instalacji. I choć w pierwszym momencie może się wydawać, że są one tylko dodatkiem do opowiadanej historii, w istocie jednak pozwalają dotrzeć do jej sedna. Oś „Maminsynka” kryje się bowiem w porównaniu dwóch mieszkań: nowojorskiego i kalifornijskiego.

Pierwsze obecne jest na ekranie przez większość czasu; drugie przez jakąś minutę. A jednak kontrast jest oczywisty: pierwsze jest intymną przestrzenią ukształtowaną przez osobistą wrażliwość i pomysłowość, drugie to standardowe wnętrza z katalogu firmy meblarskiej. Mikey wychował się w pierwszym, po czym uciekł i zbudował drugie: diametralnie inne i umieszczone na drugim krańcu gigantycznego kraju. Nagle okazuje się, że nie może żyć dalej, jeśli choć na chwilę nie wróci do przestrzeni, która go ukształtowała i o której chyba zapomniał.

Najlepszym podsumowaniem nadziei, jaką mimo wszystkich kłamstw bohatera jest jednak podszyty film Jacobsa, jest ekranowa obecność matki reżysera. Niezwykła, rozświetlona błękitnymi oczami twarz Flo Jacobs wygląda, jakby była anatomicznie nieprzystosowana do wyrażania czegokolwiek poza zatraskaniem i czułością – jej ciepło kruszy w końcu kłamstwa Mikeya. Moment ten jest zestawiony z archiwalnym materiałem ukazującym małego chłopca śpiącego z twarzą na stole. Tym chłopcem jest Azazel Jacobs, który tym wybitnym filmem dokonał własnego – i chyba bezprecedensowego w kinie fabularnym – powrotu do swego rodzinnego domu. ■

PARKING

SEBASTIAN JAGIELSKI



PODPIS JEDEN WIERSZ

Ting che

TAJWAN, 2008. SCENARIUSZ, REŻYSERIA I ZDJĘCIA: CHUNG MONG-HONG. MUZYKA: DONG AN. OBSADA: CHEN CHANG, KWAI LUN-MEI, LEON DAI, CHAPMAN TO, JACK KAO. WYTWÓRNIA: CREAM FILM PRODUCTION.



PODPIS DWA WIERSZE

Otwierając film Chung Mong-Honga sceny nie zapowiadają niczego niezwykłego. Główny bohater, Chen Mo, wychodzi z pracy o świcie. Jest zbyt zmęczony, by wracać do domu, więc nakrywając głowę gazetą, zasypia w samochodzie. Kilka godzin później budzi go telefon. Żona przypomina mu o kolacji, którą mają wspólnie zjeść (są w separacji). Prosi też, by po drodze kupił jej ulubione ciasta. Chen Mo zatrzymuje się więc opodal cukierni, robi zakupy i wraca do samochodu, który został zablokowany przez inny wóz. Mężczyzna nie może wyjechać. Jest uwięziony. Na nic czekanie, na nic wzywianie klaksonem właściciela samochodu. Chen Mo nie pozostaje nic innego, jak tylko rozpocząć poszukiwania...

Ten – jak się zdaje – banalny i zwykle krótkotrwały drogowy konflikt przybiera tu formę zgoła absurdalną. Już drobne acz znaczące detale, które reżyser tu i ówdzie rozrzuca, zapowiadają kłopoty: w pobliżu feralnego, zdezelowanego (rozbita maska, szyba usiana otworami po kulach) samochodu, Chen Mo znajduje czerwone damskie majtki. Być może ich właścicielką jest Lee Wei, która w pobliskim apartamencie zaspokaja perwersyjne zachcianki swego klienta. To ona właśnie zmartwień: brak zainteresowania dla jej wdzięków sprowadza gangsterów, którzy szybko – i krwawo – się z nim rozprawia. Prostyutki i gangsterzy będą zresztą wiernymi kompanami całonocnej przygody bohatera. Nie tylko oni. Film wypełnia istna galeria osobliwości: jednoręki fryzjer, który gotuje zupę z rybiego łba (tego samego, który wcześniej nieopatrznie wpadnie Chen Mo do klozetu, jednak dbający o higienę bohater

starannie go oczyści... cudzą szczoteczką do zębów); jego nawiedzony klient, który po wykonaniu usługi sięga po szklankę z pływającą w niej protezą i przed założeniem ubrania wypijający z niej wodę; krawiec, który z powierzonych mu materiałów szyje ubrania dla siebie, wywołując dezaprobatę skosternowanych klientów; para starszych ludzi, w Chen Mo rozpoznających swego jedyne, nieżyjącego już syna, którego córkę teraz wychowują.

Debiutancki film Chunga odsyła do osiągnięć tajwańskiej nowej fali, a zwłaszcza do „Dziury” (1998) Tsaia Ming-Lianga – najwybitniejszego przedstawiciela nurtu. Zbieżny jest już sam schemat fabularny: w filmie Chunga akcję napędza feralnie zaparkowany samochód, natomiast w filmie Tsaia funkcję tę spełnia – równie absurdalna – dziura w suficie. Swoją drogą, dziury w suficie nie zabraknie też w filmie Chunga w scenie, w której Lee Wei zostaje zwolniona z pracy, choć tu – inaczej niż w słynnym filmie Tsaia – nie ona jest najważniejsza. Korespondencja między filmami nie sprowadza

się jednak tylko do rozwiązań fabularnych i scenograficznych czy czarnego humoru, który obu filmom nadaje szczególną aurę. Powinowactwa sięgają znacznie głębiej, do konstrukcji bohaterów. Tak Chung jak i Tsai porównują ich do... insektów. W „Dziurze” Tajpej nawiedzają ulewne deszcze: przeciekają sufity, rozprzestrzeniają się robaki i odklejają się tapety. W wyludnionym bloku, w którym nie ma już czystej wody, pozostało tylko dwoje samotnych i wyalienowanych bohaterów: Kobieta i Mężczyzna. Wegetują, przypominając dogorywające owady. Jednak nadzieja na poprawę losu przyjdzie wraz z tytułową dziurą. Przez nią właśnie Mężczyzna podaje chorej Kobięcie szklankę czystej wody, także dziurą wciągają ją do swego mieszkania (czyż nie przez rozmaite dziury i szczeliny przemieszczają się insekty?). W filmie Chunga inaczej: metafora człowieka jako robaka wyrażona zostaje explicite, ale jej wydźwięk jest zdecydowanie bardziej optymistyczny. Bohater opowiada małej Mo o sobie: na łożu śmierci jej matka widziała go pełzającego po suficie. ■

Wciąż musisz iść do przodu, nie możesz się zatrzymać – kończy swą opowieść odblokowany bohater i wraz z krawcem i małą Mo wyrusza przed siebie. By wszystko rozpocząć od nowa, przygodność i zmienność czynią sensem swego życia.

Tak Chung, jak i Tsai zamykają swe filmy happy endem. Ale szczęśliwe zakończenie „Dziury” – inaczej niż „Parking” – podsztyte jest rozpaczą. Spełnienie bohaterki jest tak idealne i nierealne, jak idealne i nierealne są ukochane przez nią musicale. W filmie Chunga mamy natomiast nieco pretensjonalne odautorskie przesłanie, by nikt nie miał wątpliwości, jak ową surrealistyczną eskapadę bohatera należy odczytywać. Oczywiście ci, którzy nie szukają w kinie wielkich słów, też znajdą tu kilka cennych rad, choćby taką, by nie parkować w miejscach, gdzie jest zbyt wiele wolnej przestrzeni, bo ktoś zawsze może nas zablokować. A gdy wreszcie uda nam się uwolnić, nieuchronnie zapragniemy zrewidować i odmienić swe dotychczasowe życie. Podróż aż po kres będzie czymś koniecznym i nieuniknionym. ■



PODPIS JEDEN WIERSZ

TOKIO!

MAGDALENA PODSIADŁO

Skrzyżowanie twórczych obsesji trzech filmowych reżyserów na tle ulic Tokio zaowocowało uniwersalną opowieścią o życiu w czasach rewolucji technicznej. Biednemu Tokio – któremu poświęcony został trytyk – dostało się zatem za wszelkie cywilizacyjne lęki.

Każda z nowel przemawia osobnym, charakterystycznym dla poszczególnych reżyserów głosem. Przyjęta przez Michela Gondry'ego („Jak we śnie”) oraz koreańskiego reżysera Bong Joon-ho („The Host: Potwór”) perspektywa obserwowania japońskiej prywatności wyraźnie oddziela się od środkowej, najbardziej kłopotliwej części filmu: politycznej noweli milczącego od niemal 10 lat Leosa Caraxa. Twórca „Kochanków z Pont-Neuf” przywołuje na ekranie bliską mu rekwizytornię: paryski most, postać bezdomnego, motyw uszkodzonego wzroku. Główną rolę powierzył Denisowi Lavie – więcej niż ulubionemu aktorowi, raczej swemu porte-parole, odtwórcy roli Alexa (tak brzmi prawdziwe imię reżysera). Caraxowi po raz pierwszy zdarza się tak znacznie oddalić swoim filmem od Paryża, aby na tokijskich ulicach śledzić dziwnego przybysza – bezdomnego mieszkańca miejskich kanałów, Stwo-

ra ze Ścieków (jak nazywają go media) – który posługuje się dziwnym językiem rozumianym jedynie przez trzy osoby na świecie. Po akcie terroru, jakiego dokonuje Mr Merde (Merde – z francuskiego *gówno* – to także tytuł noweli Caraxa), zostaje on pojmany i oddany pod sąd. Rolę tłumacza i obrońcy osadzonego przyjmuje francuski prawnik, Mr. Volland – który nie tylko włada językiem oskarżonego, ale także łudząco go przypomina.

Carax z reguły utożsamiał się z postaciami społecznie wykluczonych, lecz nie jako rzecznik klasy uciśnionej ale poszukiwacz doświadczeń granicznych, chaosu prowadzącego ku prawdzie. Realizacja filmów o bezdomnych była dla niego egzorcyzmowaniem własnych lęków przed – jak sam twierdził – chaosem, anarchią, kalectwem lub śmiercią. Atak filmowego Pana Merde na Tokio – podobnie jak niedysyjszy marsz Godzilli – odsłania lęki i kompleksy, o których społeczeństwo próbuje zapomnieć. Nie chodzi jedynie o zagrożenie zewnętrzne, ale to co zepchnięte i wydalone; o to, co budzi strach i o czym lepiej nie pamiętać (w jednej ze scen bohater zakłada płaszcz żołnierski z czasów II wojny światowej). Pojmanie Stwora ze Ścieków wy-

wołuje lawinę niepokojących zdarzeń: nacjonalistyczne demonstracje, agresję i ksenofobię, głosy potępienia i aprobaty, ożywienie ruchów sekciarskich oraz zaostrezenie prawa imigracyjnego. Na jego postać dokonuje się projekcji wszelkich współczesnych plag – terroryzmu, ubóstwa, pedofilii, przemocy, fanatyzmu religijnego i działalności zbrodniczej sekty Auma.

Bliźniaczy reprezentant Pana Merde nosi diabelskie imię Volland. Obydwaj przypominają zresztą Bułhakowską szatańską świętą za sprawą rudych włosów i takiej brody skręconej w róg, szponów w ręk, bielma na oku (powieściowy Volland miał jedno oko czarne i puste) oraz urwanego kociego łebka w dłoni diabolicznego prawnika. Mr. Merde, będąc agresorem, jest równocześnie ofiarą, a nawet postacią stylizowaną na Chrystusa. Bohater jest zatem albo wypłutą przez społeczeństwo pogardzaną resztką, albo – w wersji bardziej trywialnej – realizuje szatański plan, w którym jego męczeństwo posłuży uwzniośleniu terroru. Mimo tej ambiwalencji daleko jednak Caraxowi do finezji i mądrości wieloznaczności Bułhakowa. Męcząco wykoncypowana nowela stopniowo zmienia się w makabryczny spektakl, udowadnia-

Tôkyô!

REYSERIA MICHEL GONDRY, LEOS CARAX, BONG JOON-HO (2008)

jąc, że reżyser najswobodniej czuje się jednak w temacie trudnej do spełnienia miłości.

Na tym tle najlepiej wypada część pierwsza filmu – „Interior design” – udana i bezpretensjonalna opowieść Michela Gondry'ego, specjalisty od snów oraz filmowych rozstań i powrotów. Nowelę otwierają strugi deszczu, uliczny korek i apokaliptyczna opowieść o tym, jak ludzie pod wpływem zmian atmosferycznych mutowali w anfibie, dostosowując się do nowych warunków. Dwójka młodych bohaterów, którzy tymczasowo mieszkują u szkolnej przyjaciółki, szuka w Tokio szansy na zrealizowanie własnych aspiracji. Akira, niezależny reżyser katastroficznej futureski, marzy o karierze filmowca, tymczasowo pracując jako pakowacz prezentów. Towarzysząca mu Hiroko dopiero poszukuje własnej drogi. Obydwoje mają jednak skłonność do fantazji i czynności bezinteresownych, co utrudnia im dopasowanie się do sfunkcjonalizowanego świata metropolii. Cierpliwość przyjaciółki okaże się wprost proporcjonalna do zajmowanego przez trójkę bohaterów metrażu, stąd tych dwoje musi znaleźć dla siebie nowe miejsce (ściśle mówiąc, troje – jest jeszcze samochód – także bez prawa do postoju) zarówno na planie miasta, jak i w planie życiowym. Poszukiwanie własnego gniazdka (właściwie w sensie dosłownym, skoro rozmiar i wygląd dostępnych mieszkań przypomina dziuple) odbywa się w rytmie pakowania przez Akirę coraz mniejszych i mniejszych pudełek... Ostatecznie świat bohaterów kurczy się do kręgu światła, jakie rzuca otwarta lodówka, przy którym jedzą posiłek, by nie obudzić właścicielki mieszkania. Gondry filmuje swoich bohaterów ciasno wtłoczonych w kadr, sprawiając wrażenie, że gniotą się w jego ramach. Miniaturyzacji przestrzeni towarzyszy tymczasem miniaturyzacja pragnień Hiroko. Skoro rząca bytu potwierdza wydajność i użyteczność (a coraz trudniej wskoczyć do pędzącego pociągu współczesnej metropolii), dziewczynę dręczący zaczyna potrzeba sensu choćby na bardzo skrom-

na skale. Brak własnego miejsca i grzech niefunkcjonalności dotyka bowiem nawet opuszczony przez właścicieli samochód, który zostaje odholowany na wielkie automobilowe cmentarzysko, gdzie oczekuje na śmierć przez sprasowanie.

Przyzwyczajeni jednak do światów Gondry'ego czekamy na sen, absurd, odmienny stan świadomości. Ironiczną pointę zapowiada początkowa opowieść o ewolucji i coraz cieńsza granica oddzielająca ludzi i przedmioty. Sprzęt filmowy uwięziony w odholowanym samochodzie rzuca bohaterce splecione spojrzenie (dosłownie!), ona zaś idąc przez miasto przypomina plastikową wersję Tetso – Człowieka z żelaza. Zapowiedziana przemiana (właśnie w sensie kafkowskim) nie prowadzi jednak ku formie superinteligencji czy zaawansowanej technologii, lecz ku postaci zupełnie podstawowej, do której przyjdzie bohaterce ograniczyć własną egzystencję.

Ostatnia nowela, „Shaking Tokyo” Bong Joon-ho, opowiada o hikikomori – chorobie cywilizacyjnej, której efektem jest zaostrozona, japońska wersja Miau czyńskiego. Depresja spowodowana zbyt wysokimi wymaganiami stawianymi jednostce przez społeczeństwo prowadzi do izolacji, niesamodzielności (bohater żyje na koszt rodziców), nerwicy natręctw, agorafobii, nadwrażliwości na słońce, zapach własny i innych ludzi, a nawet kontakt wzrokowy. Cierpiący na hikikomori umarłby niechybnie, gdyby odciąć go od telefonu i znajdujących się na dru-

gim końcu telefonicznego kabla dostawców. Opakowania cotygodniowej pizzy wyznaczają dziesięcioletni okres jego dobrowolnego uwięzienia. Podczas jednej z dostaw bohater bezbłędnie rozpoznaje drugiego hikikomori płci przeciwnej, którego zdradzają natręctwa i zauważalna na pierwszy rzut oka asteniczność. Jakkolwiek miłość między hikikomori z przyczyn technicznych wydaje się z góry skazana na niespełnienie, tym razem okazuje się to zrzędzeniem szczęśliwym, gdyż do spotkania dochodzi za sprawą małego kataklizmu. Być może jednak to potęga miłości jest powodem, dla którego zatrzęsa się ziemia – co, jak wiadomo, towarzyszy każdemu poważnemu uczuciu od pierwszego wejrzenia. Wywołana w ten sposób panika przywróciła na chwilę mieszkańców wymarłym ulicom i przerwała udrukę izolacji.

To co łączy trzy tokijskie opowieści, to przede wszystkim wspólna zasmucająca wizja idealnego, zdyscyplinowanego społeczeństwa, z fasadowym uśmiechem, który ukrywa tych, co nie mogą sprostać jego wysrubowanym wymaganiom. W przeciwieństwie jednak do wcześniejszych pokoleń reakcją nie jest bunt, lecz rezygnacja lub sfrustrowanie. Twórcy filmowi przyglądając się mieszkańcom Tokio, odsłaniają samotność, izolację, poszukiwanie sensu i miłości w wielkim mieście. Że znane i banalne, i nie odkrywa Ameryki, a tym bardziej Japonii...? I cóż z tego, skoro bliskie każdemu, kto zagubił się w miejskiej dżungli. ■

DZIKI CZŁOWIEK ZNAD RZEKI NAVIDAD

JULIUSZ LUBELSKI



PODPIS JEDEN WIERSZ

Modna jest ostatnio w kinie grozy konwencja hommage: „Swoim filmem chciałem złożyć hołd...” i tu padają tytuły zapomnianych klasyków gatunku z lat 70. i 80. ubiegłego stulecia. Doszło do pokoleniowej zmiany warty, a anonimowych studyjnych wyrobników, dominujących w kinie grozy poprzedniej dekady, zaczęły zastępować młodzi – zdeklarowani wielbiciele horroru. W rezultacie przez amerykańskie ekrany przetoczyła się lawina filmów, których twórcy postanowili podzielić się publicznością swoją pasją do *scary movies* sprzed lat. Większość autorów

starła się zachować ton pierwotnych wzorów, ale równocześnie użyć języka akceptowanego przez multipleksową widownię (czego najbardziej jaskrawym przykładem remake „Halloween” Roba Zombiego, nakręcony z wykorzystaniem estetyki ery MTV).

Ale, jak dowodzi choćby „Grindhouse” Quentina Tarantino i Roberta Rodrigueza, niektórzy postępują odwrotnie, zachowując jak najdalej idącą wierność wobec oryginałów sprzed paru dekad.

Przykładem może być również „Dziki człowiek znad rzeki Navidad”, nakręcony przez duet debutantów z Teksasu, Du-

ane’a Gravesa i Justina Meeksa, przy wsparciu Kima Henkela, producenta i scenarzysty słynnej „Teksasńskiej masakry piłą mechaniczną” (1974). Ta współpraca zapewniła filmowi marketingowy rozgłos dzieła Tobe Hoopera.

„Dziki człowiek...” owszem – za pośrednictwem paru ujęć i chwytów inscenizacyjnych – przywołuje arcydzieło Tobe Hoopera, ale udaje mu się zachować dystans wobec wzorca. Już w scenie otwierającej film młodzi teksańscy twórcy dokonują zrzecznej trawestacji ponurego *shockera* z lat 70.: surowy głos narratora z południowym akcentem informuje widzów zza kadru, że film, który za chwilę obejrzą – oparty na rzekomo autentycznych dziennikach ranczera

plującego motorówką po łagodnych wodach rzeki Navidad, co przywołuje raczej swojski klimat *country & western* niż radykalne kino *gore*.

Dzieło Gravesa i Meeksa utrzymane jest bardziej w duchu paradokumentów z początku lat 70., jak „The Legend of Boggy Creek” (1972) czy „The Town That Dreaded Sundown” (1976). Filmy te, odwołując się do lokalnych podań, rekonstruowały i odsłaniały kulisy dramatycznych zdarzeń. Unikały jednak przy tym epatowania grozą, a gęstniejącą atmosferę rozrzędały folkowymi songami czy niewybrednymi żartami. Fabuła „Dzikiego człowieka znad rzeki Navidad” także opiera się na legendzie, która nie została wymyślona przez scenarzystów, choć na potrzeby filmu uległa daleko idącej modyfikacji (prawdziwy Dale Rogers żył w XIX wieku,

ane’a Gravesa okazują się zaskakująco fotogeniczne, a ujęcia wysuszonych słońcem drzew, rozległych preri i widmowych uliczek sprzyjają budowaniu atmosfery i wzmagają poczucie autentyzmu.

Dale Rogers – autor dziennika, dzięki któremu widz poznaje



PODPIS JEDEN WIERSZ



PODPIS JEDEN WIERSZ

Dale’a Rogersa – z całą *graficzną dostownością* i z „*makabrycznymi detalami* odwzoruje wydarzenia, które miały miejsce blisko trzydzieści lat temu w Teksasie, kiedy to hrabstwem Lavaca wstrząsnęła seria zbrodni dokonanych przez *człowieka-bestię*. Prologowi towarzyszy zgrzytliwa i pełna dysonansów ścieżka dźwiękowa, potęgująca uczucie narastającego zagrożenia, podobnie jak to było w „Teksasńskiej masakrze...”. Jednak w przeciwieństwie do utworu z 1974 roku, który ilustrował słowa narratora obrazami rozkładających się zwłok, w „Dzikim człowieku...” kamera śledzi mężczyznę

a *człowiek-bestia* był czarnoskórym niewolnikiem, bynajmniej nie mordercą).

Twórcy nie ograniczają się do konwencji inscenizowanego dokumentu, ale dodatkowo stylizują swój film na kino klasy B-movie sprzed 30 lat. Zdłużenie byłoby doskonałe, gdyby nie wymuszone niskim budżetem wykorzystanie kamery cyfrowej. Autorzy rezygnują z szybkiego tempa akcji, często stosują zbliżenia, uważane już za anachronizm i długie ujęcia z precyzyjną kompozycją kadru. Zdjęcia są zresztą jedną z głównych zalet filmu – pustynno-równinne pejzaże Teksasu w obiektywie Du-

obiecane *makabryczne detale* opowieści o niepokojącym dziwkusie – to równocześnie właściściel rancza zajmującego blisko 600 akrów powierzchni. Rozległa posiadłość jest jednak od paru lat zamknięta, co wzbudza irytację okolicznych mieszkańców, odciętych od terenów łowieckich. Nie zdają sobie jednak sprawy, że pola otaczające popadające w ruinę dom Rogersa zamieszkuje groźna kreatura, a płot z napisem „Wstęp wzbroniony” oddziela ich od śmiertelnego zagrożenia. Pewnego dnia Dale traci jednak pracę i pozbawiony źródeł dochodu musi otworzyć bramy posiadłości.

Wkrótce na terytorium Rogersa zaczynają się zjeżdżać spragnieni krwi myśliwi, nie przezuwając, że zwierzyzna, na którą polują, zapoleje wkrótce na nich.

Tajemniczym mieszkańcem posiadłości Rogersa jest oczywiście tytułowy Wild Man, stwór ubrany w zwierzęce skóry, noszący jelenie rogi i wydający z siebie od czasu do czasu rżące pomruki. Powyższy opis wyjaśnia, dlaczego każde jego pojawienie się w kadrze wzbudza wesołość. Podobnie sceny konfrontacji z potworem, które zazwyczaj stanowią kluczowe momenty filmu, tu rozczarowują swoją nieporadnością. Czy widok Wild Mana nerwowo potrząsającego amboną, na której ukrył się nieszczęsny myśliwy, jest w stanie wywołać inną reakcję niż rozbawienie? Można, rzecz jasna, ripostować, że „Dziki człowiek znad rzeki Navidad” jest świadomie komiczny, wręcz autoironiczny, i bardzo dobrze – zbyt dużo ostatnio dotarło do nas horrorów pozbawionych nawet szczypty humoru.

Interesująco wypada daleki od rutyny portret rodziny Rogersów. Dale (w tej roli Justin Meeks, współreżyser filmu) to wiecznie nieobecny małowówny introwertyk. Jego niepełnosprawna żona Jean (Stacy Meeks, kuzynka Justina) wskutek tajemniczego wypadku doznała udaru mózgu. Uwięziona na inwalidzkim wózku musi znosić w milczeniu molestującego ją Meksykanina Mario, który pomaga Dale’owi w prowadzeniu gospodarstwa. Szkoda, że obraz dysfunkcyjnej rodziny, odizolowanej od reszty świata, stanowi tylko żartobliwe odwołanie do pamiętnej rodziny zwyrodniałców z „Teksasńskiej masakry...”.

„Dziki człowiek znad rzeki Navidad” przekracza ogół oczekiwań, jakie stawia się tego rodzaju realizacjom. To przecież niezależny projekt, nakręcony w ciągu kilku weekendów w gronie krewnych i znajomych ekipy filmowej. Naturszczycy wnoszą do filmu walor paradokumentalny, potwierdzony autentyczmem dialogów i gestów, a kamerze udaje się tym samym zarejestrować żywy obraz małej teksaskiej zbiorowości. Pozostaje tylko kibicować dalszej karierze Gravesa i Meeksa. A nie da się ukryć, że swój główny cel – *opowiedzenie ciekawej historii* – wypełnili z pewnością. ■



PODPIS JEDEN WIERSZ