

Agnieszka ŻUK

VISCONTI I INNI PORTRETY TWÓRCÓW KINA EUROPEJSKIEGO

Piąty tom *Autorów kina europejskiego*¹ jest kolejnym z serii wydawanej przez wydawnictwo Rabid z Krakowa. Niejako pierwszą częścią obecnego cyklu poświęconego autorom kina europejskiego byli *Mistrzowie kina europejskiego* pod redakcją Kazimierza Sobotki². Piąty tom to piętnaście tekstów i piętnaście kolejnych nazwisk na firmamencie kinematografii Starego Kontynentu dopisanych do wiedzy o historii i obecnym stanie kina europejskiego. Doboru nazwisk w każdym tomie dokonano z europejską swobodą; nieskrępowany żadnym kluczem czy hierarchią zestaw sam w sobie odbija wielowymiarowość zjawiska, jakim jest europejskie kino. Pierwszy tom, *Mistrzowie*, jest już niedostępną pozycją, więc – jak zapowiada wydawca – w kolejnych publikowane będą in extenso eseje zawarte w tomie Sobotki, a na życzenie autorów także ich zmienione wersje. W obecnej części bohaterem takiego tekstu jest wielki Luchino Visconti. Każdorazowa prezentacja ponad dziesięciu artystów daje już w sumie kilkadziesiąt nazwisk twórców, których dzieło opisano jako dziedzictwo kultury dwudziestego i początku dwudziestego pierwszego wieku, twórców takich, jak: Derek Jarman, Mike Leigh, Giuseppe Tornatore, Wim Wenders,

Siergiej Paradzanow, Peter Greenaway, Istvan Szábo, Jean-Jacques Annaud, Ingmar Bergman, Robert Bresson, Luis Buñuel, Federico Fellini, Werner Herzog, Andriej Tarkowski, Kenneth Branagh, François Truffaut, Nikita Michalkow czy Andriej Michalkow-Konczalowski.

Każdy autor to jedyna w swoim rodzaju perspektywa spojrzenia na świat, osobna historia mocno wpisana w kulturę Europy przez manifestację intelektu, prowokację głębszej refleksji, symbolikę i myślową zabawę z widzem. Kino to osoba – szczególnie w pojęciu artystów wpisanych w historię filmu – która, jak powiedział Peter Greenaway, stanowi jedynie krótki, bo ponad stuletni okres w całej wielowiekowej historii sztuki. Kino europejskie to głównie kino autorskie, kino osobowości i indywidualizmu. Historia kina europejskiego to kolejni autorzy i ich filmy. Odtworzony w filmach mały świat to również mała Europa – i ogromne ambicje w dążeniu do wykreowania obrazu absolutnego w jakości i trafności przesłania. Wizja człowieka, mocowanie się z dziedzictwem Europy (jakkolwiek byłoby ono odczytywane – czy to w kontemplacji sztuki, czy w obserwacji życia codziennego) jest najczęściej twardą trampoliną dla fabuły, dla losów bohaterów, rozpoznawalną rzeczywistością obecną w świadomości widzów, aby stanowić oczywisty, łatwo odczytywany kod w dialogu pomiędzy widzem a twórcami. Rozważaniom

¹ *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, red. A. Helman, A. Pitrus, Rabid, Kraków 2009, ss. 317.

² STO Films, Łódź 1996.

poświęconym kreatywnemu potencjałowi ruchomych obrazów towarzyszy w esejach różnorodna i wielopoziomowa perspektywa postrzegania całego zagadnienia tworzona przez kolejnych autorów tekstów. Pomimo że sposoby interpretacji różnią się, to jednak w całości wydania powstaje jednorodny materiał, którego elementem porządkującym jest właśnie priorytet obrazów. Pozwala to nie tylko lepiej zrozumieć rodzaj aktywności, nad jaką pracował interpretator, ale także trafniej odczuć intencje twórców filmów. W każdym z tekstów łatwo odczytać inspirację sposobu pisania o filmie samym opisywanym materiałem. Konkretnie obrazy filmowe są w nich mocno obecne, co jest szczególnie ważne w przypadku autorów mało znanych polskiemu widzowi. Możliwość „literackiego obejrzenia” kolejno opisanych filmów, co wydaje się również bardzo europejskie, staje się dla czytelnika szansą na ponowne rozsmakowanie się w wielu zaprezentowanych w tej części cyklu dziełach.

I tak Fatih Akin, niemiecki reżyser tureckiego pochodzenia w swoich filmach portretujący „najczęściej outsiderów żyjących na styku dwóch kultur, balansujących na marginesie życia społecznego, a często znajdujących się także na krawędzi egzystencji”³, w roku 2004 obrazem *Głową w mur* jako pierwszy od osiemnastu lat niemiecki twórca wygrywa Berlinale.

Szwedzki artysta Roy Andersson – nagrodzony przez jury w Cannes za *Pieśni z drugiego piętra* (2000) ukazuje w filmie sceny z życia mieszkańców szwedzkiego miasta; „wszystkie obrazują ideę końca, upadku wartości: film [...] jest rodzajem eseju na koniec wieku”⁴ – pisze Andrzej Pitrus.

³ E. F i u k, *Fatih Akin. Bardzo osobiste kino*, w: *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, s. 23.

⁴ A. P i t r u s, *Roy Andersson. Usiądź, człowieku*, w: *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, s. 32.

Włoski twórca Marco Bellocchio, uznany za czołowego reprezentanta „włoskiego kina kontestacji” potwierdził swoją międzynarodową pozycję filmem *Chiny są blisko* z roku 1967 (uhonorowany w Wenecji Srebrnym Lwem i nagrodą FIPRESCI). W 2003 roku nie został nagrodzony za wysoko oceniony film *Witaj nocy*, okrzyknięty przez część krytyki za „zbyt włoski”. Jednocześnie artysta – otwarcie demonstrujący swój światopogląd i zainteresowania życiem społeczeństwa, a w szczególności drażliwymi pytaniami o nie – naraża się często na krytykę we własnym kraju. Autorka eseju Anna Miller relacjonuje: „*W imię ojca* (1971), odwołujący się tematyką do doświadczeń z lat szkolnych reżysera, wywołał wzburzenie Kościoła katolickiego i spotkał się w ostrą krytyką włoskiej chadecji. W międzyczasie [Bellocchio] zrealizował na zamówienie *Dajcie potwora na pierwszą stronę* (1972), a następnie zaangażował się w realizację dokumentu o psychicznie chorych z Paryżu; początkowo trzygodzinny utwór, skrócony następnie do 140 minut, trafił na ekrany kin pod tytułem *Wariaci do uwolnienia* (1975)”⁵. Esej kończą wnioski o możliwości wielowymiarowej interpretacji obrazów tego reżysera, co umożliwiają między innymi wspomniana fascynacja duchową tradycją i literaturą Włoch oraz jego zainteresowanie psychoanalizą.

Porównywany do Roberta Bressona francuski twórca Bruno Dumont, zainspirowany postawą twórczą Michelangela Antonioniego i Larsa von Triera, zrealizował w Stanach Zjednoczonych *Twentynine Palms* (2003). Dynamizm tego przedsięwzięcia ma źródło w ambicji „rozbicia od środka za pomocą autorskiej, dekonstruującej skostniałe konwencje formy filmowej” krytykowanego przez niego „kul-

⁵ A. M i l l e r, *Marco Bellocchio. Między buntem a ukojeniem*, w: *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, s. 41.

turowego imperializmu amerykańskiego kina”⁶. Specyficzne cechy jego twórczości to – zdaniem Rafała Syski – „brutalność, seksualna dosłowność, niekonwencjonalny model aktorstwa, niespieszny charakter narracji i dekompozycja klasycznych form gatunkowych”⁷. Za śmiałością w obrazowaniu ludzkiego ciała i w kreacji modelu obserwacji ludzkich zachowań idzie dążenie reżysera do podejmowania śmiałych rozwiązań technicznych filmu. Dumont postulował powrót do kina prymitywnego, bez dekoracji, dialogów, scenariusza. Sięgając do samej idei kina, twierdził, że musi ono „zredukować związek z pisaniem, musi wrócić do źródeł”⁸.

Stephen Frears, niechętny kategoryzowaniu swoich dokonań i któremu bliskie jest kino gatunku, w 2006 roku podjął się niecodziennego zadania: realizacji skoncentrowanej wokół wydarzeń po tragicznej śmierci księżnej Diany latem 1997 roku. *Królowa* to – pisze Bartosz Kazana – „pierwszy w historii kina film, który tak szczegółowo przygląda się życiu brytyjskiej rodziny królewskiej”⁹.

Jak podkreśla autor kolejnego tekstu Michał Oleszczyk: „nie ulega wątpliwości, że Loachowski dorobek jest jednym z najbardziej jednorodnych w całym kinie europejskim”¹⁰. Loach „kojarzony jest – słusznie – z lewicowością. Wszystkie jego filmy posiadają wyraźną wymowę społeczno-polityczną i nigdy nie jest to wymowa pochwalająca ustrój kapitalistyczny”¹¹.

⁶ R. Syska, *Bruno Dumont. Wpatrzenie*, w: *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, s. 70.

⁷ Tamże, s. 59.

⁸ Tamże, s. 74.

⁹ B. Kazana, *Stephen Frears. Moje piękne kino*, w: *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, s. 90.

¹⁰ M. Oleszczyk, *Ken Loach. Wiedz, co popierasz*, w: *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, s. 104.

¹¹ Tamże.

François Ozon – pisze Emilia Olechnowicz – „salonowy enfant terrible francuskiego kina, przyzwyczał nas do niespodzianek. Każdy jego nowy film jest tak różny od poprzedniego, że na pierwszy rzut oka nic – poza nazwiskiem reżysera – ich ze sobą nie łączy”¹². Twórca takich filmów, jak *Osiem kobiet* (2002) czy *5x2* (2004) w swoich najlepszych dziełach stawia pytania o granice rzeczywistości: „Gdzie przebiega granica między rzeczywistością a fikcją w ludzkim życiu? Czy rzeczywistość jest fikcją? Czym jest prawda, skoro nieustannie gramy, marzymy, śnimy, zmyślamy i kłamiemy? Dlaczego tak trudno uwolnić się od poczucia, że prawdziwe życie jest zawsze gdzie indziej?”¹³. Filozoficzny namysł nad egzystencją ludzką z perspektywy europejskiego życia – czy to w literaturze, czy w kinie – jest zawsze głosem mocno zaangażowanym w tradycję myśli ludzkiej.

Gleb Panfilow pod koniec lat pięćdziesiątych pracował jako chemik w fabryce w Swierdłowsku, został tam szefem oddziału agitacji i propagandy i zorganizował amatorską sekcję filmową. Jego inspiracją stał się obraz *Lecą żurawie* z roku 1957. Uczy się między innymi na Wyższych Reżyserskich Kursach u Grigorija Kozincewa. Autor filmu *Trzeba przejść przez ogień* (1967) w latach siedemdziesiątych zyskał międzynarodowy rozgłos, a w roku 2000 po dziesięcioletniej przerwie powrócił obrazem *Romanowie: rodzina monarsza* o ostatnich miesiącach życia rodziny cara Rosji; „ujawnia przy tym ów sentymentalny monarchistyczny ton”¹⁴ – pisze Joanna Wojnicka.

¹² E. Olechnowicz, *François Ozon. Między realnym a wyobrażonym*, w: *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, s. 123.

¹³ Tamże, s. 124.

¹⁴ J. Wojnicka, *Gleb Panfilow. Między prawdą a ideologią*, w: *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, s. 166.

Sally Potter, zafascynowana tańcem, teatrem i operą, mająca na swoim koncie multimedialne spektakle i przedstawienia dla Limited Dance Company, „ze swobodą przemieszcza się po obszarach sztuki i mediów”¹⁵. „Cechuje ją przy tym – zdaniem Małgorzaty Radkiewicz – bezkompromisowość i przypisywana postmodernizmowi dynamika”¹⁶. W 1992 roku postawiła śmiały znak na gęstej siatce mapy europejskiej kultury – *Orlando*. Losy Orlandy-Orlanda rozgrywają się w ciągu czterystu lat: zaczyna je w filmowej adaptacji rozdział „Śmierć”, a kończą „Narodziny”. Pokonywanie czasowych, przestrzennych czy kulturowych granic to jednocześnie znak firmowy artystki.

Tony Richardson, „znany w branży filmowej kawalarz”¹⁷, twórca *Samotności długodystansowca* (1962) czy słynnej komedii *Przygody Toma Jonesa* z Albertem Finney’em w roli tytułowej, należy do grona najwybitniejszych światowych reżyserów. Artur Majer wskazuje na dwa fundamenty jego twórczości: współtworzenie z Lindsayem Andersonem i Karem Reiszem brytyjskiego dokumentalnego nurtu Free Cinema w połowie lat pięćdziesiątych oraz praktykę w teatrze. Priorytetem w jego aktywności twórczej jest praca w plenerze, tworzenie żywych zdjęć. Pracował także w Stanach Zjednoczonych. Swoje bogate wspomnienia (wydane po śmierci artysty przez jego córki) spisywane po tym jak dowiedział się, że jest nosicielem wirusa HIV, zatytułował *Długodystansowiec*.

Guy Ritchie, twórca barwnego hitu kinowego z komiksowym zacięciem *Sherlocka Holmesa* (2009), a wcześniej *Pora-*

chunków (1998) czy *Przekrętu* (2000), były mąż Madonny, zaczynał swoją przygodę z obrazem od teledysków i reklam. Produkcją o bohaterze opowieści kryminalnych sir Artura Conan Doyle’a z pewnością pokazał – co zresztą przewidział w swoich rozważaniach o tym artyście Artur Piskorz – że „nie chce się dobrowolnie zamknąć w getcie gangsterskich historyjek z pieprzykiem, bądź pseudointelektualnych i wydumanych metafor filmowych”¹⁸.

Twórca prawdziwego reżyserskiego majstersztyku – *Balu* z roku 1983 – Ettore Scola, choć w *Odrażających, brudnych, złych* bezlitośnie obnaża pustkę i niemoc bohaterów wobec rozgrywających się wydarzeń, jednocześnie w swojej filmowej opowieści nie ma nawet zamiaru ubarwiać kreowanego widowiska atmosferą jakiegokolwiek niesamowitości. Reżyser „nie pozostawia złudzeń, nie ukrywa prawdy o zwierzęcej, bo podporządkowanej popędowi, naturze swoich protagonistów, nie jest też skory do współczucia”¹⁹. W każdym z tych trzech filmów: *Odrażający, brudni, źli* (1976), *Taras* (1980) i *Noc w Varennes* (1982) – wybranych i poddanych analizie przez Kamilę Żyto – Scola próbuje sięgnąć do źródeł i ukazać prawdziwe oblicze przedstawicieli kolejno: lumpenproletariatu, inteligencji i arystokracji.

Bohater eseju Piotra Zwierzchowskiego Karen Szachnazarow to twórca filmów, które są odzwierciedleniem przemian w radzieckiej i rosyjskiej historii oraz w sposobie myślenia Rosjan. W *Amerykańskiej córce* „Rosja jest tym miejscem na ziemi, gdzie najłatwiej znaleźć szczęście; Rosja zapamiętana z przeszłości, wy-

¹⁵ M. Radkiewicz, *Sally Potter. Choreografka z kamerą*, w: *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, s. 169.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ A. Majer, *Tony Richardson. Psotnik kina*, w: *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, s. 211.

¹⁸ A. Piskorz, *Guy Ritchie. Cockney z recyklingu*, w: *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, s. 238.

¹⁹ K. Żyto, *Ettore Scola. Śmiech, gorycz i nostalgia satyryka*, w: *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, s. 245.

marzona ze snu”²⁰. W obrazie *Stworzył nas jazz* (1983) reżyser błyskotliwie „podejmuje problem wieloznaczności kultury radzieckiej, możliwości różnorodnej wypowiedzi oraz niejednoznaczność interpretacji”²¹.

I ponownie Włochy i Luchino Visconti – wielki klasyk europejskiego kina. Historie spisane przez niego obrazem mocno zapadają w pamięć, ale też okazują się istnieć w niej od zawsze jako odradzające się wiecznie motywy. Każdy z filmów tego twórcy „to nieomal znalezisko archeologiczne, w którym pod warstwą zewnętrzną można odkryć inne, głęboko ukryte”. Co więcej: „Możemy też posłużyć się wobec dzieł Viscontiego jeszcze jedną nazwą – są nie tylko filmami, lecz tekstami kultury, w których zapisaniu uległo wszystko, co składa się na świat doznań, przeżyć i zauroczeń artysty będącego miłośnikiem muzyki i literatury, człowiekiem oczarowanym teatrem i operą, obdarzonym niezwykle wrażliwością plastyczną i zmysłem architektonicznym”²². Są to mocno inspirujące kombinacje, które „budują bardzo skomplikowane sieci odniesień, choć jedne z nich są prostsze, inne szczególnie bogate i złożone”. Dzieła Viscontiego „na podobieństwo luster odbijają układy, w których ślady znanych kompozycji malarskich, zapamiętane struktury literackie, tematy muzyczne, tworzą – za pomocą środków filmowych – wypowiedzi o takiej głębi i sile wyrazu, jakie niezmiernie rzadko spotykamy w kinie”²³. Czy to *Bellissima* (1951), *Rocco i jego bracia* (1960), *Lampart* (1962), *Zmierzch bogów* (1968), *Ludwig* (1972) czy *Portret rodzinny we wnętrzu* (1974) – Visconti

²⁰ P. Z w i e r z c h o w s k i, *Karen Szachnazarow. Rosyjskie sny Karena*, w: *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, s. 270.

²¹ Tamże, s. 263.

²² A. H e l m a n, *Luchino Visconti. Palimpsesty*, w: *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, s. 277.

²³ Tamże.

cały czas pisze o człowieku i jego naturze za pomocą dookreślonej w najmniejszych szczegółach wyobraźni, którą porusza widza, tworząc niezwykłą przestrzeń oddziaływania swojej myśli. Reżyser reprezentuje szczególne wartości w kinie europejskim: rozmach i śmiałość, odważną postawę w myśleniu, czasem prowokację, ale przede wszystkim koncentrację na tym, co zajmuje umysły ludzkie od wieków, poszukiwanie odpowiedzi na to, co wydaje się istotne, podstawowe. Potrzebę takiej wypowiedzi przenoszą w ogóle twórcy do swoich filmowych obrazów, wykorzystując rozwiązania wizualne do prezentacji filozoficznej natury problemów i losów bohaterów. Wymiar poznawczy tej artystycznej aktywności ma przecież duże znaczenie w dobie kultury obrazkowej. Pasja twórców przekłada się na szersze spojrzenie widza.

Warto tu odnotować polski akcent na okładce omawianej książki – kadr z filmu Luchina Viscontiego *Śmierć w Wenecji*, a na nim Tadzio, polski chłopiec, który stał się przyczyną zgubnej fascynacji starzejącego się kompozytora. Alicja Helman, autorka tekstu o Viscontim, a także, wspólnie z Andrzejem Pitrussem, redaktor piątego tomu *Autorów kina europejskiego*, pisze o Tadzio jako o „rzucającym kompozytorowi zuchwałe i wyzywające spojrzenie spod długich rzęs”²⁴ efebie. Dekadencja, filozofia, kontemplacja piękna, głęboki namysł wpisany we współczesną refleksję, ale też nierzadko możliwość zatopienia się w wielkiej tradycji, kulturze i dziedzictwie burzliwych losów Europy – to charakterystyczne rysy filmów Viscontiego. Utwór artystyczny jest w tym jednym podobny do realnego życia, że to właśnie w warunkach wzmożonej niepewności zostaje uaktywniona otwartość odbiorcy i koncentracja na treści. Przykładem istniejącym w rzeczywistym świecie może

²⁴ Tamże, s. 282.

być właśnie wybrana przez reżysera Wenecja, miasto Gozziego i Goldoniego, której egzystencja zawieszona pomiędzy dwoma żywiołami sprzyja intensywnemu przeżywaniu pobytu w mieście wiecznego karnawału. Wszechobecne tu – a w czasie zwanym acqua alta (wysokiej wody) zupełnie dosłowne – „chodzenie po wodzie” i związana z tym niecodzienna sytuacja pozbawiająca tradycyjnego pojęcia o wyglądzie miejsca zamieszkania, sprzyja poruszeniu wyobraźni i artystycznej kreatywności człowieka. Jest to chyba jedyne miasto na świecie, gdzie sztuczne złoto prezentuje się o wiele okazalej niż prawdziwe. W ten sposób widz uświadamia sobie eteryczność świata, który coraz bardziej przenika główny motyw historii. Podobnym wrażeniom dziwności i przewartościowania poddani zostają widzowie Viscontiego – prawdziwie europejskiego twórcy. Wysuwający się na pierwszy plan dynamizm jego postawy i ogromny wysiłek intelektualny wnosi przejrzystość jego intencji, czytelną demonstrację stanowiska twórcy. Kompozytor „Nie wyjeżdża z ogarniętej zarazą Wenecji i umiera na plaży zapatrzony w postać oddalającego się efeba”.

W brytyjskiej twórczości Michaela Winterbottoma powraca wielokrotnie podejmowany w kinie temat smutku i rozpaczy życia, ale w jego filmach „wszystko jest bardziej intensywne, ekstremalne, bolesne, a metafizyczne okrucieństwo ludzkiej egzystencji walczy o lepsze ze społecznym determinizmem”. Píše Patrycja Włodek: „Seryjna zabójczyni-lesbijka, wojenna sierota, kalifornijscy pionierzy, żona walcząca o życie porwanego męża, więźniowie z Guantanamo, legendy sceny rockowej – te i wiele innych postaci zasiedla «winterbottomland» stworzony

pomiędzy rokiem 1995 (*Butterfly Kiss*) a 2008 (*Genua. Włoskie lato*) w piętnastu filmach kinowych”²⁵. Winterbottom zamyka listę piętnastu twórców prezentowanych w piątej części *Autorów kina europejskiego*, podanych w kolejności alfabetycznej (i jest to jedyne, równie proste jak w *Wyliczance* Petera Greenaway’a, porządek prezentacji).

Kino europejskie pozostaje wielkim ciśnieniem ludzkiej kondycji, ręką stale przyciśniętą do pulsu. Każdorazowe naświetlenie w tekstach wieloaspektowej natury zjawiska kinematografii w ogóle przyczynia się do świadomego czytania obrazów filmowych. Praca, która próbuje zmierzyć się z wynikami aktywności twórczej wielkich europejskich obserwatorów bytu ludzkiego i płynącą z ich dzieł inspiracją, staje się też kolejną w łańcuchu powiązań inspiracją potencjalnych czytelników, chcących uczestniczyć w tym – jak by powiedział Greenaway – ogólnoludzkim dialogu, jakim jest sztuka. Za pomocą wielu różnorodnych opisów dokumentujących wydarzenia filmowe i twórczość kolejnych artystów, z wykorzystaniem różnych pomysłów na interpretację filmowych opowieści – zakreślone zostało w sposób konkretny i wyraźny miejsce myśli filmowej w kontekście duchowości Europy, w centrum której zawsze był człowiek i prawda o nim. *Autorzy kina europejskiego* to książka o posługujących się kamerą filozofach dwudziestego i początku dwudziestego pierwszego wieku. Wydawca zapowiada kontynuację cyklu.

²⁵ P. Włodek, *Michael Winterbottom. W pułapce życia*, w: *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, s. 297.