**FILM JAKO NARZĘDZIE MYŚLENIA**

**ROZMOWA Z MIROSŁAWEM PRZYLIPIAKIEM**

<https://www.dwutygodnik.com/artykul/7212-filmy-na-recepte.html>

W polskim kinie najbardziej brakuje odwagi. W rezultacie w narracji czy formie filmowej jesteśmy po prostu anachroniczni. Nasi filmowcy wybierają bezpieczne rozwiązania – mówi autor książki „Kino stylu zerowego”

**MARCIN ADAMCZAK: Twoja klasyczna już książka „Kino stylu zerowego” dostąpiła rzadkiego pośród prac filmoznawczych zaszczytu, została wydana ponownie po 23 latach w nowej wersji rozszerzonej o obszerną część poświęconą współczesności. Co zmieniło się w kinie światowym w trakcie prawie ćwierci stulecia dzielącej oba wydania?
MIROSŁAW PRZYLIPIAK**: W zasadzie zmieniło się wszystko. Cyfryzacja przeorała kulturę filmową i przeobraziła ją we wszystkich wymiarach – mnożących się kanałów dystrybucji, funkcjonowania kabin projekcyjnych w kinach, sposobu wykonywania kopii, praktyk oglądania filmów, niespotykanej nigdy wcześniej na taką skalę dostępności niezliczonych utworów, działalności krytycznej – każdy może pisać o filmie w internecie albo prowadzić swój kanał i montować własne eseje. Cyfryzacja radykalnie przeobraziła także poszczególne etapy realizacji dzieła, od okresu przygotowawczego, przez zdjęcia i postprodukcję. Zmieniła się cała sfera otaczająca film. Natomiast wielkie pytanie, jedno z najważniejszych pytań myśli filmowej mniej więcej ostatnich 15 lat, brzmi: czy zmienił się także film fabularny jako produkt, wokół którego te wszystkie zjawiska i praktyki są oplecione?

Są tutaj dwie szkoły myślenia. Jedna z nich wprowadziła termin kina postklasycznego. Jej przedstawiciele twierdzą, że kino współczesne różni się w sposób zasadniczy od starych filmów, czyli produkowanych w okresie klasycznym, kończącym się według niektórych w roku 1960, ale w istocie taki ostateczny moment przejścia sytuuje się często dopiero w latach 90. Odmienność kina postklasycznego miałaby polegać na tym, że dzisiejsze filmy nie są już tak spójne i tak zorientowane na opowiadanie historii. Stanowią raczej zlepek autonomicznych epizodów i składają się z wielu niezależnych od siebie warstw. Inaczej konstruuje się dziś światy filmowe, są one zdecydowanie bardziej widowiskowe, rozbudowane scenograficznie i rozbuchane wizualnie. Zwolennicy tezy o wyłonieniu się kina postklasycznego twierdzą, że w kinie klasycznym najważniejsze było opowiadanie historii i wszystko było jej podporządkowane, a współcześnie największy nacisk kładzie się na poszczególne atrakcje, izolowane fragmenty. Przedstawiciele konkurencyjnej szkoły myślenia twierdzą jednak, że wbrew pozorom wcale nie tak dużo się zmieniło, że filmy w dalszym ciągu mają kształt mniej więcej dwugodzinnej opowieści, traktującej najczęściej o ludziach i ich perypetiach, a sposób łączenia wydarzeń na poziomie scenariusza nie odbiega aż tak bardzo od reguł wcześniejszego kina.

[**Mirosław Przylipiak, „Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później”**, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 368 stron, w księgarniach od marca 2017](https://www.dwutygodnik.com/public/media/image/59199e52.jpg)

**A jakie jest twoje stanowisko?**

Uważam, że odpowiedź zależy od tego, co uznamy za ważniejsze. Jeżeli priorytetowy jest dla nas aspekt dramaturgii i budowy samej opowieści, łączenia scen, to rzeczywiście nie ma tutaj radykalnej nowości. Jeśli jednak najważniejszy jest dla nas aspekt stylu filmowego, to różnica między kinem dawnym a współczesnym jest moim zdaniem fundamentalna. Poprzez styl filmowy rozumiem tutaj użycie środków wyrazu, wizualność i audialność utworu filmowego. Te sfery, które nie są ściśle narracyjne, są jednak dziś diametralnie odmienne niż wcześniej. Kadry z dzisiejszych filmów moim zdaniem niewiele mają wspólnego z wizualnym charakterem utworów z lat 40., 50., czy nawet 60.

**Kiedy i w jaki sposób nastąpiły te rewolucyjne przekształcenia?**

To oczywiście był proces. Podcinanie kina klasycznego odbywało się w trzech falach. Pierwsza to fala widowiskowości zapoczątkowana przez kino **Nowej Przygody**. Drugą falą jest **intertekstualność i postmodernistyczne kino początku lat 90**., mówimy tu głównie o kinie amerykańskim. A trzecia fala to tzw. ***puzzle films***, które kwestionują tożsamość bohaterów oraz jednoznaczność opowiadanych historii i ontologiczny status świata przedstawionego. Obecnie mamy do czynienia ze skumulowanym efektem oddziaływania tych trzech fal, w związku z czym zarówno na poziomie ściśle wizualnym, bogactwa świata przedstawionego, jak i na poziomie relacji opowiadanej historii do innych tekstów oraz statusu samej opowieści, doświadczamy czegoś zupełnie innego niż w dawnym kinie.

**Podcinanie kina klasycznego odbywało się w trzech falach. Pierwsza to fala widowiskowości zapoczątkowana przez kino Nowej Przygody. Druga – kino postmodernistyczne. A trzecia to tzw. *puzzle films*, kwestionujące jednoznaczność opowiadanych historii**

**W nowym wydaniu twojej książki znajduje się około 100 stron o minionym dwudziestoleciu. W części historycznej sięgasz po przykłady z kina Wiertowa, Godarda, Antonioniego czy Tarkowskiego. W części współczesnej najwięcej uwagi poświęcasz „Deadpoolowi” oraz „Big Short” i piszesz o nich z entuzjazmem. Czy to, co najciekawsze narracyjnie w kinie współczesnym, odnajdujemy nie w arthousie, ale właśnie w amerykańskim popularnym kinie gatunkowym?**

Tak bym nie powiedział, bo fascynują mnie też Béla Tarr, Bruno Dumont czy nowe kino tureckie. Nie uważam, że tylko kino popularne jest dziś ciekawe. „Deadpool” jednak niezwykle mnie zainteresował, bo jest to film, który posiada wszystkie cechy uznawane niegdyś za wyznaczniki kina wysokoartystycznego. Mam na myśli choćby intertekstualność, zwracanie się wprost do widza oraz zawiłą strukturę narracyjną. Wszystko to dostrzegamy w „Deadpoolu”*,*a przy tym jest to wciąż kino dla szerokiej widowni i dla rzesz fanów. To oczywisty znak, że to, co uchodziło niegdyś za wyznacznik filmowej kultury wysokiej, staje się elementem kina popularnego, a granica między, sięgnę po ten nielubiany przeze mnie termin, kulturą elitarną oraz popularną w bezprecedensowym stopniu ulega dziś zamazaniu. „Big Short”, film o mniejszej widowni, zachwycił mnie z podobnego powodu. Oglądamy opowieść o niezwykle trudnym zagadnieniu, którego nikt nie jest w stanie zrozumieć, czyli o kryzysie ekonomicznym. Według mnie „Big Short” jest zrealizowanym marzeniem Eisensteina o sfilmowaniu „Kapitału” Marksa. Dzięki montażowi, wizualnej dezynwolturze, skrótom, narracyjnej swobodzie i giętkości, zadanie takie jest dziś możliwe, a co więcej, jest powszechniezrozumiałe dla widowni i akceptowane w szerokiej dystrybucji. 

„Deadpool” i „Big Short”

**Pokusiłbyś się o jakieś przypuszczenia, jak będzie dalej wyglądał rozwój form narracyjnych?**
Nie wierzę w główne tendencje, jedyną główną tendencją jest i będzie różnorodność. Z drugiej strony mam w tej chwili poczucie, jakby następowało  spowolnienie tempa zmian. Okres rewolucyjnych przemian jest już za nami, bo te trzy fale – kino Nowej Przygody, czyli kino lat 80., później intertekstualność i lata 90., a następnie *puzzle films*, które najbardziej intensywnie były produkowane przez pierwszych pięć lat XXI wieku – ciągle się pojawiają, ale już nie w takiej ilości. Nie są też niczym nowym, te formy zostały już oswojone. I, prawdę powiedziawszy, nie widzę niczego nowego. „Deadpool” jest co prawda filmem nowym, ale nie wymyślono w nim niczego wcześniej niespotykanego. Jego niezwykłość polega na tym, że zaabsorbował narracyjne odkrycia i innowacje na poziomie kina popularnego. Myślę, że w tej chwili gorączka zmian przygasła i przez najbliższych parę lat będzie po prostu to, co jest teraz.

**Nie wierzę w główne tendencje, jedyną główną tendencją jest różnorodność. Z drugiej strony mam w tej chwili poczucie, jakby następowało spowolnienie tempa zmian. Okres rewolucyjnych przemian jest już za nami**

**Od wielu lat można spotkać cię na festiwalu w Gdyni, zakładam więc, że doskonale znasz także bieżącą polską produkcję. W odnoszącej się do współczesności części twojej książki tylko Kieślowski jest szerzej przywoływany w kontekście wpływu „Przypadku” i „Dekalogu” na późniejsze kino. Panuje dość powszechnie pogląd o progresie polskiego kina po 2005 roku, ale moim zdaniem poprawa dotyczy przede wszystkim dwóch aspektów, czyli stabilizacji finansowania oraz lepszego odnajdowania się polskiego środowiska pośród instytucjonalnych reguł międzynarodowych festiwali. A jak oceniasz ostatnie lata w polskim kinie w kontekście samej narracji filmowej?**

Generalnie rzecz biorąc kino polskie jest pod tym względem dość anachroniczne. Wspominam o Kieślowskim, był on był ostatnim wysokim C polskiego kina na arenie międzynarodowej. Potem nigdy już kino polskie nie stało się ośrodkiem jakiegoś ożywienia intelektualnego. Te fale, o których rozmawiamy – widowiskowości, intertekstualności oraz *puzzle films*, w zasadzie polskie kino ominęły. Pojawiały się jakieś nieliczne próby, ale nie zaistniały mocniej jako silny ośrodek inspiracji i fermentu intelektualnego. Polskiemu kinu najbardziej brakuje odwagi. Jest w nim dużo asekuracji i w rezultacie w aspekcie narracji czy formy filmowej jesteśmy po prostu anachroniczni. Nasi filmowcy wybierają bezpieczne rozwiązania, a w związku z tym nie przyciągają uwagi świata, bo przyciąga zawsze nowe spojrzenie, nowy sposób opowiadania. Odwaga polega tutaj na śmiałości sięgania po niesprawdzone rozwiązania, których nikt dotychczas nie stosował, po inny sposób myślenia. To oczywiście jest zawsze ryzykowne, bo prawdziwy eksperyment może się udać albo nie udać, a zawód filmowca jest okrutny i w drugim wypadku ktoś może po prostu nie zrobić już kolejnego filmu.

**Mirosław Przylipiak** Profesor zwyczajny Uniwersytetu Gdańskiego, historyk i teoretyk filmu, tłumacz. Autor sześciu książek oraz blisko 150 artykułów naukowych dotyczących kina i kultury audiowizualnej, a także kilkuset recenzji filmowych. Stypendysta Fundacji Fulbrighta na Uniwersytecie Harvarda  oraz Fundacji Rockefellera. Jego klasyczna książka "Kino stylu zerowego" po 23 latach ponownie pojawiła się w księgarniach w rozszerzonej wersji.

 **Dostrzegasz w kinie polskim jakieś wyjątki?**

Cenię „Córki dancingu”, bo tam nie widzę żadnej asekuracji. Agnieszka Smoczyńska zrealizowała swoją wizję, nie bojąc się ewentualnej porażki. Takim filmem jest też „Hiszpanka” Łukasza Barczyka. Intrygujący jest już sam pomysł, żeby uświęconą sprawę odzyskania niepodległości Polski przedstawić w konwencji pojedynku dwóch mediów. Imponuje wyszukana forma tego filmu, mniej właśnie narracyjna, kładąca nacisk na bogactwo świata przedstawionego z całym szeregiem detali scenograficznych i inscenizacyjnych.

**Ktoś jeszcze ciekawie opowiada w kinie polskim?**

Wskazałbym jeszcze nieżyjącego Marcina Wronę, mniej może z uwagi na „Demona”, bardziej ze względu na jego poprzednie filmy „Moja krew” i „Chrzest”. Obiecujące wydały mi się „Zjednoczone Stany miłości” Tomasza Wasilewskiego. O „Demonie” Wrony mówił mi ostatnio Noël Carroll. Przeczytał niewielką wzmiankę w gazecie o projekcji w USA dwóch nowych polskich filmów – „Demona”oraz „Córek dancingu” i pojechał specjalnie do innego miasta, żeby je obejrzeć. Był pod wrażeniem obu tytułów, bardzo je chwalił.

**Od wielu lat pojawiają się głosy, że forma w polskim kinie jest nieciekawa i na ogół lekceważona. Proponuje się rozmaite remedia, ściślejszą współpracę z pisarzami lub artystami wizualnymi, były specjalne programy, była próba restartu zespołów filmowych, ukazały się książki Piotra Kletowskiego i Piotra Mareckiego poświęcone między innymi Grzegorzowi Królikiewiczowi czy Piotrowi Szulkinowi. Wszystko to miało spowodować ożywienie, renesans myślenia o formie, wyraźnego efektu wciąż jednak nie widać, trudno znaleźć tu realne i udane przełożenie na materię filmową. Kto mógłby odegrać rolę akuszera wywołującego poród długo oczekiwanej nad Wisłą nowej filmowej formy, która jakoś narodzić się nie może?**

Nic tutaj sztucznie nie da się zrobić. Musi narodzić się jakiś ferment myślowy, intelektualny czy artystyczny. Musiałoby pojawić się kilku ludzi, którzy by coś takiego w dużej mierze nieświadomie wyprodukowali, bo to przecież nie jest tak i być nie powinno, że ktoś wymyśla intelektualnie, na chłodno i według planu: o, a teraz zrobię ferment i rewolucję. Kieślowski też nie miał wcześniejszej świadomości, jasnych założeń, że zrealizuje akurat takie rzeczy, tylko starał się dopasować formę do swoich fabularnych pomysłów. Coś podobnego musiałoby stać się teraz, nie wierzę w żadną sztuczną akuszerkę.

**Nie widzisz szans na polskiego „Deadpoola” albo polski „Big Short”?**

Nie, bo to są przykłady filmów wyrastających z kompletnie innej kultury. W Polsce wciąż się utrzymuje ten nieszczęsny podział na kino wysublimowane i popularne. Nasz kraj pod względem kultury filmowej jest strasznie zacofany, a mówię to z przykrością, bo jestem wielkim miłośnikiem polskiego kina. Wszystkie ważne zjawiska kultury filmowej na świecie po prostu nas omijają szerokim łukiem i nie mają nad Wisłą swojego odpowiednika. Kino polskie jest wciąż kinem osobnym i dla niektórych to byłby pewnie powód do dumy. Sądzę jednak, że nie ma tu z czego być dumnym, bo po prostu nie nawiązujemy kontaktu ze światem pod względem myślowym i artystycznym. Dlatego też między innymi nie obserwujemy u nas tak wyraźnego dziś w kinie światowym miksowania kultury wysokiej z popularną. Polska produkcja w dużej mierze dzieli się na komedie romantyczne, bardzo proste i zdefiniowane od pierwszego kadru, od którego wiadomo, że chodzi tylko o to, żeby zarobić, a z drugiej strony biegun kina wyrafinowanego, o którym wiadomo z kolei, że do szerokiej widowni nie trafi i nikt się tym szczególnie nie przejmuje. Nie pojawiają się natomiast próby łączenia, mieszania tych sfer, układania w nowe ciekawe konfiguracje.

**W Polsce wciąż się utrzymuje ten nieszczęsny podział na kino wysublimowane i popularne. Nasz kraj pod względem kultury filmowej jest strasznie zacofany. Wszystkie ważne zjawiska kultury filmowej na świecie po prostu nas omijają szerokim łukiem**

**W twojej książce refleksja o narracji filmowej gładko przechodzi z poziomu poetyki, analizy budowy dzieła, tego jak coś zrobić sprawnie albo skutecznie, w sferę szerokiej humanistycznej refleksji. Pojawiają się wątki traktowania filmu jako narzędzia myślenia, zwłaszcza w przypadku *mind-game films*.**Kino odzwierciedla rzeczywistość, ale nie w prostym kodzie realistycznym – chwyta przede wszystkim puls rzeczywistości. W związku z tym daje doskonałą podstawę do rozmawiania o kwestiach filozoficznych, o kwestiach tożsamości, ontologii świata, o kwestiach reguł jego poznawania, o prawdzie i fikcji. Wątek kina jako narzędzia intelektualnego i w gruncie rzeczy formy filozofowania o świecie nie jest nowy. On jest obecny od dawna, ale niebywale zintensyfikował się w ostatnich latach. Oglądamy dziś często popularne gatunkowe filmy, które kreślą historie równoległe i alternatywy tego samego zdarzenia, snują rozważania na temat wpływu przeszłości na przyszłość, proponują namysł nad sprawczością człowieka czy opierają się na strukturze sieciowej uwydatniającej relacje między pozornie niezwiązanymi ze sobą wydarzeniami.

Zmienia się diametralnie rozumienie relacji przyczyny i skutku. Przekształca się nasze pojmowanie świata – nie jest już zakorzenione w porządku deterministycznym, w którym wszystko ma swój definitywny porządek i sens. Odchodzi w przeszłość myślenie o tych relacjach oraz ludzkiej sprawczości w kategoriach charakterystycznych dla epoki przemysłowej i prostego algorytmu obsługi maszyny: jak naciśniemy guzik, to wiemy, co się stanie. Tymczasem te nowe filmy mówią: nie, naciśniemy guzik i nie wiemy, co się stanie, ponieważ ilość możliwych rozwiązań przekracza naszą wyobraźnię i nawet jeśli się cofniemy do momentu naciśnięcia guzika, to w dalszym stopniu nie jesteśmy w stanie kontrolować wypadków. Jest to filozoficzne zagadnienie sięgające do podstawowych kategorii naszej orientacji w świcie. Można postawić tezę, że *mind-game films*są filmami filozoficznymi, często przywdzianymi w gatunkowy popularny kostium fabularny, ale w istocie są medytacjami nad kategoriami przyczyny i skutku, przypadku i nieoznaczoności.

Pasjonującą kwestią jest też płynny status indywidualnej tożsamości. Bohaterowie współczesnych filmów często mają jaźnie rozszczepione, podzielone bądź schizofreniczne, co koresponduje ze współczesnym pojmowaniem tożsamości nie jako czegoś danego raz na zawsze, ale będącego nieustannie w fazie stawania się. W książce cytuję Thomasa Elsaessera, który dowodzi, iż *mind-game films* są odpowiedzią na nową sytuację cywilizacyjną, w której nie wystarcza już porządkowanie rzeczywistości według tradycyjnego wzorca narracyjnego, lecz przydatne są inne modele porządkowania informacji, takie jak baza danych albo kłącze. Filmy przestają być jasne, bo rzeczywistość dookoła jest splątana i status wielu wydarzeń jest niejednoznaczny.

**Czy uważasz, że żyjemy w najlepszej epoce w historii kina? Mówisz z entuzjazmem o przemianach ostatnich lat, o różnorodności, pluralizmie, o tym, że tyle jest dziś alternatywnych estetyk. Ja wyrosłem w kulturze filmowej, w której akademiccy filmoznawcy raczej zwykli byli mawiać, że lata 60. to niedościgniona złota epoka i potem było już tylko gorzej.**Uwielbiam oczywiście lata 60. i kino autorów, ale uważam, że dzisiejsza epoka jest też bardzo interesująca. Równie fascynujący był początek lat 90. Nie różnicowałbym epok aż tak bardzo, w każdej odnajdujemy świetne filmy, ale bez wątpienia jest dzisiaj w kinie naprawdę ciekawie.

**MARCIN ADAMCZAK**

Filmoznawca, krytyk filmowy, publicysta. Wykłada w Instytucie Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu, w Szkole Filmowej w Łodzi oraz na Uniwersytecie Gdańskim. Dyrektor festiwalu filmowego Cinemaforum w Warszawie. Stypendysta Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej (2010 i 2011). Laureat konkursu im. Krzysztofa Mętraka dla młodych krytyków filmowych (2011). Autor książek „Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku” (2010) oraz „Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu” (2014).

<https://www.dwutygodnik.com/artykul/7248-film-jako-narzedzie-myslenia.html?fbclid=IwAR3iz-9PRT0M6L0txaak_R7BApS98Hx8HF2rDpfBwdTWTnqX4kO-feVa0Cw>

# SKRADAJĄCY SIĘ NEOMODERNIZM

**ROZMOWA Z RAFAŁEM SYSKĄ**

Jeśli Susan Sontag w słynnym eseju „Rozpad kina” pisała w latach 90., że kinofilia umarła, dziś widać wyraźnie, że odżyła w nowych formach. Możemy mówić o prawdziwym renesansie kina – mówi Rafał Syska, autor książki „Filmowy neomodernizm”

**ADAM KRUK: Kiedy 10 lat temu studiowałem filmoznawstwo, połowa powstających prac magisterskich traktowała o postmodernizmie. Choć nieco spóźniony, wciąż był to chwytliwy temat. W swojej najnowszej książce próbujesz wylansować nową intelektualną modę. Czym charakteryzuje się tytułowy „filmowy neomodernizm”?**

**RAFAŁ SYSKA:** To nowa faza współczesnego kina artystycznego. Nie chcę nazywać jej tendencją czy trendem, bardziej wspólnotą doświadczeń twórców, krytyków i oczywiście widzów. Pisząc tę książkę, chciałem, by wybrzmiał sam modernizm – pojęcie, które w polskim filmoznawstwie nigdy się nie przyjęło. Na gruncie literaturoznawstwa kojarzymy go z początkiem XX wieku, natomiast w kulturze anglosaskiej terminu tego używa się także do opisywania zjawisk audiowizualnych w latach 50., 60. i 70. Lubię definicję modernizmu jako instytucjonalizacji awangardowych chwytów w filmie mainstreamowym. Eksperymentu, który otwiera się na szerszą publiczność, w stylu Michelangela Antonioniego, Federica Felliniego, Roberta Bressona czy Ingmara Bergmana. Bardzo często modernizm wieńczy się postmodernizmem, który pojawił się pod koniec lat 70., wybrzmiewając w pełni w latach 80. i 90. Czuję zmierzch tego zjawiska.

Postmodernizm jest już passé. Oczywiście wciąż powstają filmy czytane według tego klucza, ale bez wątpienia nastąpił zwrot w stronę przeżywania na nowo języka modernizmu oraz jego wyolbrzymiania, amplifikowania, reinterpretowania. Środki filmowe typowe dla wielkich modernistów są przez współczesnych twórców wykorzystywane już nie w ramach postmodernistycznej gry, ale na nowo przeżywane, rozwijane czy poszerzane o aktualne konteksty. Twórczość Tsai Ming-lianga dramaturgicznie odnosi się do Antonioniego, a Brunona Dumonta – do Bressona, ale – co ważne – nie bierze jej w nawias, nie ironizuje. Neomodernizm jest przekonany, że wciąż można tworzyć zaangażowane artystycznie i intelektualne kino autorskie – odwrotnie niż postmodernizm, który chciał nas przekonać, że pozostało nam wyłącznie bawić się filmowymi konwencjami.

**Mojemu pokoleniu modernizm wydawał się nieco przyciężkawy, wyzbyty poczucia humoru. Nie nadawał się do opisania doświadczeń generacji wchodzącej w dorosłość w pełnych bodźców, hurraoptymistycznych latach 90. Czy także neomodernizm jest z natury poważny i pesymistyczny?**W filmach, które nazywam neomodernistycznymi, wesoło na pewno nie jest. Oglądając dzieła Aleksandra Sokurowa, Béli Tarra, Carlosa Reygadasa czy Alberta Serry, nie zrobi nam się lżej na sercu. Tematy, które podejmują ci autorzy, wiążą się z doświadczeniem żałoby, melancholii, izolacji, różnych form samotności. Te stany są dla bohaterów ich filmów bardzo naturalne, tak jak naturalne jest doświadczenie zatrzaśnięcia w klaustrofobicznej przestrzeni czy we własnym ciele. Zgoda, że eksponowanie takiego doświadczenia ma wydźwięk raczej pesymistyczny. Humor czy ironia pojawiają się niekiedy u Tsaia, choć i on ostatnio jakby posmutniał. „Bezpańskie psy” to jego najpoważniejszy film.

**Inaczej niż choćby „Kapryśna chmura”.**

Tam faktycznie wzbił się na wyżyny dowcipu i ironii, co neomoderniści robią rzadko. Choć na przykład dla Alberta Serry delikatny humor i dystans są charakterystyczne. Nie widziałem jeszcze najnowszego filmu Dumonta, a jest podobno komedią. Także u Michelangela Frammartino pojawiają się lżejsze sceny, takie jak dziesięciominutowa sekwencja z kozami wychodzącymi z zagrody w „Le quattro volte” – ubaw po pachy! W przeważającej większości dzieł neomodernistycznych rzeczywiście jest jednak raczej ponuro. Może dlatego, że świat naokoło ciągle każe nam się uśmiechać.

[„Bezpańskie psy”, reż. Tsai Ming-liang](https://www.dwutygodnik.com/public/media/image/c8a21942.jpg)

**W STRONĘ EPIFANII**

**Sporo miejsca w książce poświęcasz „depozytariuszom modernizmu”, dzięki którym ten nigdy tak naprawdę się nie skończył.**

Modernizm, choć przestał być nurtem dominującym, cały czas był w jakiś sposób żywotny i aktywny. Niektórzy twierdzą nawet, że wciąż jest – Piotr Kletowski stwierdził, że wszystko się zgadza, tylko przedrostek „neo” jest niepotrzebny, bo modernizm nie miał nigdy żadnej fazy przejściowej. Myślę jednak, że był taki moment, kiedy zdawał się, jeśli nie skończony, to przynajmniej anachroniczny. Według mnie, węzłowym momentem był nieszczęsny 1982 rok, kiedy Bergman stworzył fantastyczną summę „Fanny i Alexander”, Antonioni nakręcił „Identyfikację kobiety”, która udała się niespecjalnie i nie wywołała żadnego rezonansu, a Bresson skończył swój ostatni film, „Pieniądz”. Z drugiej strony właśnie wtedy powstaje żerujący na „Powiększeniu” Antonioniego „Kontrakt rysownika” Petera Greenawaya oraz „Rambo” Teda Kotcheffa – niezwykle ważny obraz, otwierający nowe zjawisko w kinie amerykańskim i definitywnie zamykający kontestację. Wydawało się, że modernizm jest skończony i że tylko paru twórców stara się przechowywać go w swojej twórczości. Dobrym przykładem jest Chantal Akerman, jeszcze mocniejszym Theo Angelopulos, ale także Wenders – choć kojarzony często z postmodernizmem, nigdy tak naprawdę nie zerwał z modernizmem. Byli to twórcy, którzy działali wbrew wzorcom uznawanym wówczas za obowiązujące.

##### ****Rafał Syska****

Historyk filmu, dr habilitowany w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Redaktor naczelny dwumiesięcznika „EKRANy”, reaktor „Słownika filmu” oraz serii „Mistrzowie kina amerykańskiego” i „Historia kina”. Przed „Filmowym neomodernizmem” napisał monografie twórczości Theo Angelopoulosa i Roberta Altmana oraz zajmował się badaniem przemocy w filmie.

**„Kontrakt rysownika” może stanowić mit założycielski dla postmodernizmu, „Pancernik Potiomkin” – dla awangardy, „Do utraty tchu” – dla modernizmu. Jak to wygląda z neomodernizmem?**Neomodernizm trudno opisać jednym filmem, na który moglibyśmy się powołać jako ten najważniejszy. On się skradał – zapowiadały go w latach 90. wczesne filmy Tsaia, takie jak „Niech żyje miłość”, albo „Szatańskie tango” Tarra, będące obrazami mocno już neomodernistycznymi, choć mało jeszcze zauważonymi przez światową publiczność. Na przełom wieków przypada debiut Dumonta. Równolegle cały czas tworzy Sokurow – wyraźny spadkobierca Andrieja Tarkowskiego. Musiał jednak upłynąć pewien czas, by sposób, w jaki wspomniani twórcy odwołują się do swoich mistrzów, nie był uznawany za epigoństwo bądź tanie pochlebstwo. Czas, by osadzić te same elementy języka wypowiedzi i tematy w nowym kontekście.

Dobrze pokazuje to przykład Tsaia, który, rozgrywając swoje filmy w przestrzeni ekonomicznej i społecznej Tajwanu, każe swoim bohaterom przeżywać to samo, co przeżywały postaci Antonioniego w latach 50., u którego cud gospodarczy, bogacenie się społeczeństwa i tworzenie się nowej burżuazji, stały się pretekstem do studium alienacji. Jeśli pierwszy film Tsaia, „Buntownicy neonowego boga”, był jeszcze mocno zaangażowany społecznie, ukazując biedę niemal w sposób neorealistyczny, to „Niech żyje miłość” oraz kolejne jego filmy odsuwały już ten wątek na dalszy plan. Najważniejsze stało się antonioniowskie doświadczenie społecznej atomizacji i niemożliwości komunikacji.

**Co jeszcze może wpływać na rozkwit kina kontemplacji?**

Myślę, że bardzo ważne jest istnienie kontekstu religijnego, który objawia się w dwójnasób. Po pierwsze, neomoderniści bardzo często podejmują w swoich filmach temat ateizacji i sekularyzacji, niekiedy w bardzo paradoksalny sposób. Rewelacyjnym przykładem jest Bruno Dumont, u którego tęsknota za wiarą czy absolutem jest zawsze obecna. Odpowiedzią na nią bywa powiew wiatru, zimny oddech, dotyk przyrody. Dumont jest w tym bardzo konsekwentny: „Hadewijch” traktuje o fundamentalizmie religijnym, we „Flandrii” bohaterowie pragną lewitować, oderwać się od materii, w „Ludzkości” kościół staje się wręcz negatywnym punktem odniesienia. Religijność zderzona zostaje z materializmem również u Tarra w „Szatańskim tangu” i „Koniu turyńskim”. Tsai mocno ulokowany jest w buddyzmie, Frammartino w eklektycznych rytuałach, nie sposób pominąć tu też Sokurowa, którego filmy pomyślane są tak, by kontemplować je jak ikony. Język minimalizmu, stosowany przez twórców slow-cinema, odpowiada tego typu doświadczeniom. I nie jest to wcale odkrycie neomodernizmu. To samo robił Bresson, Dreyer czy Ozu. Paul Schrader w książce o filmowym stylu transcendentnym uczył, że jeśli zniwelujemy doświadczenia emocjonalne, zwiększymy dystans, zbudujemy surową przestrzeń, doświadczymy być może czegoś na kształt epifanii. Ale to tylko jedna z form religijności neomodernistów – drugą jest ucieczka od cywilizacji. Toteż reżyserzy często wybierają miejsca odseparowane, prymitywne kultury, prowincję – pozycje najczęściej niedostępne widzom ich filmów.

[„Aleksandra”, reż. Aleksander Sokurow](https://www.dwutygodnik.com/public/media/image/11db144b.jpg)

**Kim jest ten widz?**

Najczęściej są to twórcy i bywalcy festiwali filmowych. Bez nich nie byłoby – powiem podniośle – renesansu kina artystycznego, który dziś przeżywamy. W latach 90. powszechne było przekonanie, które zresztą podzielałem, że to, co najwspanialsze w kinie, już się skończyło, a śmierć Bergmana i Antonioniego tego samego dnia zdawała się to przekonanie puentować. Dziś już absolutnie nie mam takiego wrażenia. W ostatnich latach kino autorskie jest nieprawdopodobnie żywotne i różnorodne, eksperymentuje z narracją, podejmuje nowe tematy, odżywa charakterystyczne dla lat 60. i 70. zaangażowanie polityczne, co widać choćby w nowych filmach twórców takich jak Kornel Mundruczó, Georgi Pálfi czy Andriej Zwiagincew. Wszystko to niemożliwe byłoby bez nowej fali kinofilii. Jeśli Susan Sontag w słynnym eseju „Rozpad kina” pisała w latach 90., że kinofilia umarła, dziś widać wyraźnie, że odżyła w nowych formach. Prócz festiwali, przede wszystkim dzięki internetowi, który, stając się Biblioteką Aleksandryjską kina, wymusił na użytkownikach ostrą selekcję pośród nadmiaru propozycji oraz umożliwił komunikację między rozsianymi po całym świecie kinofilami, chcącymi głębiej przeżywać kino artystyczne.

**OD HARDOCORE’U DO AMBIENTU**

**Zastanawiam się, czy kino arthouse’owe nie zaczęło znów poszukiwać również dlatego, że postmodernizm najlepszą formę wyrazu i widownię znalazł w serialach – szczególnie tych jakościowych?**Interesująca obserwacja. Dramatem współczesnego kina jest to, że umarło kino środka. Zwłaszcza w Ameryce, gdzie z jednej strony wciąż powstaje sporo blockbusterów, z drugiej – świetnie rozwija się kino niskobudżetowe, natomiast nie ma średniobudżetowego kina, które nadawałoby ton produkcjom hollywoodzkim, tak jak miało to miejsce w latach 60. i 70. We Francji i w kilku innych krajach jest go trochę więcej, ale i tam w dużym stopniu przeniosło się ono do telewizji. Być może produkowane przez HBO i inne stacje seriale telewizyjne, korzystające ze strategii postmodernistycznych, są właśnie odpowiedzią na ten brak. To byłaby logiczna ścieżka ukrycia się postmodernizmu, który w oczywisty sposób jest na pewno dla widza atrakcyjniejszy niż modernizm czy neomodernizm.

**W serialach liczy się „dzianie się”, podczas gdy – jak piszesz – neomodernistów bardziej interesuje „trwanie”.  Dlaczego kontemplacja czasu jest tak ważna?**Może dlatego, że żyjemy w krainie nadmiaru, multiplikacji bodźców, wielu czasów równoległych? Żyjąc z nieustającą świadomością, że coś może nam umknąć, musimy podejmować nieskończoną ilość – często trzeciorzędnych w gruncie rzeczy – decyzji. Zastanawiam się, czy człowiek ze swoją konstrukcją ciała i umysłu w ogóle przygotowany jest do życia, które prowadzimy. Być może to „trwanie” jest odpowiedzią na otwarte sytuacje, w jakich się znajdujemy. Być może szukamy od nich wytchnienia w doświadczeniu czasu, który nie upływa, a zatrzymał się i nie chce ruszyć dalej. Mamy więc zwolnienie tempa akcji, wydłużone ujęcia, niespieszny montaż i częste pokazywanie pustej przestrzeni jako naturalny kanał wniknięcia w stany psychomotoryczne bohaterów. Trwanie, które w miejsce zmienności proponują neomoderniści, nie jest jednak enklawą spokoju, bo wiąże się ona z izolacją, często też żałobą.

[„Japón”, reż. Carlos Reygadas](https://www.dwutygodnik.com/public/media/image/52018649.jpg)

**To jest zupełnie inna propozycja dla widza. Zamiast zaangażowania, raczej go wyłącza. Czy to rodzaj medytacji, wyciszenia, jogi?**

Niewątpliwie jest to jakaś forma eskapizmu. Długie, trwające niekiedy wiele godzin filmy, takie jak „Szatańskie tango” czy „Florentina Hubaldo” Lavy Diaza, na początku nużą, ale jeśli człowiek podda się ich rytmowi, to dość szybko – tak po dwóch godzinach projekcji – zostaje wynagrodzony rodzajem mantry. Slow-cinema wciąga, nie gwarantując przy tym poprawy samopoczucia. Doświadczenia, na które decydują się widzowie, nie zawsze są budujące. Ale nie można dać się zwariować i oglądać tylko tych filmów – to byłoby nieznośne.

**Prócz doświadczania czasu i poszukiwania sacrum, ważna w neomodernizmie jest jeszcze kwestia ciała. Jego kontemplacja to już novum w stosunku do tego, do czego przyzwyczaił nas modernizm – pod względem formalnym jest dużo odważniejsza.**Zdecydowanie. Czasy, w których żyjemy, pozwalają na intensywniejszą penetrację problematyki cielesności, aspekt fizjologiczny jest więc ukazany w sposób dawniej uważany za pornograficzny. Ale to również wiąże się z samotnością, brakiem komunikacji – cielesność staje się jej jedynym kanałem, najczęściej zresztą z sobą samym. Pokazała to już w latach 70. Chantal Akerman w „Ja, ty, on, ona” i coś podobnego mówią dziś reżyserki feministyczne, takie jak Urszula Antoniak czy Catherine Breillat, ale przecież także Dumont czy Tsai. Samotność wiąże się z intymnością, bo przed samymi sobą jej nie ukrywamy, dlatego też częściej niż erotyczne, filmy neomodernistyczne są autoerotyczne

**W dodatku obcujemy z ciałem obcym, nieoswojonym, którego nie widzieliśmy na milionach okładek pism.**

Oczywiście – neomodernizm używa zazwyczaj ciał naturszczyków. Nawet jeśli mamy do czynienia z aktorem zawodowym, prowadzony jest on jak naturszczyk. Ciało bywa brzydkie, czasami eksponowane w sposób nieelegancki, ale zazwyczaj jeszcze nieskonwencjonalizowany. Próbując wyrwać się z konwencji filmów mainstreamowych, a nawet pornograficznych, wkraczamy w intymność ciała, jego fizjologiczność, ukazaną mniej lub bardziej estetycznie. Ciekawe, że ten hardcore rozplenia się w sposób nieprawdopodobny, poszerzając także granice głównego nurtu, w którym coraz częściej pojawiają się sceny pełne pornograficznej dosłowności.

**Czy neomodernizm zostanie wchłonięty przez mainstream?**

To chyba naturalna droga. Nowe zjawiska w końcu się konwencjonalizują. Slow-cinema z czasem stanie się zapewne oportunistycznym rodzajem kina skrojonego pod festiwale filmowe. Widać to już dziś w postaci tak zwanego kina ambientowego, które w nieco bardziej emocjonalnej i sensualnej formie popularyzuje neomodernizm. Pojawiają się jego parodie, opozycje, a twórcy kina kontemplacji szukają swoich własnych, odrębnych ścieżek. Fantastycznie rozwija się choćby subiektywizacja – szarpana kamera, dziwne punkty widzenia, eksperymenty z akustyką (tak ważną na przykład u Bressona), która jest wręcz wymyślana na nowo. Dzisiejsza technika pozwala twórcom poszaleć. Więc szaleją.

**Czyli nie wszystko już było? Język kina dalej się rozwija.**

Tak, możemy mówić o prawdziwym renesansie kina.

<https://www.dwutygodnik.com/artykul/5396-skradajacy-sie-neomodernizm.html>

**OSTATNIA DEKADA: ZWROT ANTYREALISTYCZNY**

**JAKUB MAJMUREK**

Czy zwrot antyrealistyczny, charakterystyczny dla reżyserów urodzonych w latach 80., utrzyma się, czy padnie pod naporem publiczności domagającej się innego portretu niż ten wzięty z sundance'owych schematów?

Coś zmienia się w polskim kinie. W poprzedniej dekadzie wyjściową konwencją dla większości powstających nad Wisłą produkcji pozostawał „mały realizm”. Choć nigdy nie stworzył spójnej i świadomie określającej własny program filmowej formacji, z łatwością możemy wyliczyć jego cechy. Przeźroczysta, podporządkowana narracji forma. Świat mało wymyślony, niespecjalnie wykreowany, nawet wtedy, gdy film osadzony jest w historycznym kostiumie. „Zwyczajni bohaterowie”, przeżywający swoje codzienne, małe dramaty. Realizm psychologiczny, choć w małym stopniu społeczny, a już na pewno nie upolityczniony. Uniwersalne historie o człowieku.

Ktoś złośliwy mógłby powiedzieć, że „mały realizm” stanowił połączenie kina moralnego niepokoju z telenowelą, czy tematyką filmów „z życia wziętych”, emitowanych przez telewizję w środku tygodnia. Wiele obrazów na taką złośliwość w pełni zasługiwało. W ostatnich latach niepodzielne rządy tej tendencji zaczynają się jednak kruszyć. Coraz mocniej zaznacza swoją obecność inne kino. Nastawione na formę, obraz, gatunkowość, styl, zafascynowane porządkiem fantazji.

Kino pastiszu…

Przełomowy pod tym względem wydaje się być sezon 2009–2010. Wtedy premiery mają dwa filmy nadające ton następnym produkcjom – „Rewers” Borysa Lankosza i „Wszystko, co kocham” Jacka Borcucha.

„Rewers” otwiera polskie kino na gatunkowość, a ściślej rzecz ujmując – na estetykę gatunkowego pastiszu. Film opowiada historię z czasów stalinizmu w konwencji nawiązującej z jednej strony do różnych gatunków klasycznego Hollywood, z drugiej do kina polskiego z okresu szkoły polskiej. Czarno-białe zdjęcia Marcina Koszałki – z ekspresyjnymi kontrastami czerni i bieli, długimi cieniami rzucanymi przez postaci – wyglądały jak odrestaurowana kopia starego filmu z końca lat 40., czy początku 50. Spokojnie moglibyśmy sobie wyobrazić je w którymś z dzieł Orsona Wellesa. Marcin Dorociński stylizowany był na Bogarta, czy inną hollywoodzką gwiazdę tego okresu. Lankosz sięgał w swoim debiucie po kino *noir*, klasyczny melodramat, czarną komedię w typie „Arszeniku i starych koronek”. Do tego nie można zapominać o panującym w świecie przedstawionym filmu socrealizmie, z którego estetyką „Rewers” także prowadził grę.

Film Lankosza do wszystkich tych gatunków zachowywał równy dystans. Reżyser nie tyle kręci kino gatunkowe, co przymierza maski różnych gatunków, instrumentalizuje je dla potrzeb filmowego widowiska i autorskiej polityki. Amerykańskie gatunki odrywają się od swojego pierwotnego kontekstu, służą opowiedzeniu bardzo polskiej historii, w takiej formie, w jakiej kino polskie z oczywistych przyczyn w latach 50. nie mogło jej opowiedzieć.

Frederic Jameson pisał z pesymizmem o estetyce pastiszu, iż jest ona wyłącznie „parodią, która utraciła poczucie humoru”, „zakładaniem martwych masek”, tworzącym nostalgicznie uczepiony przeszłości podmiot. W „Rewersie” pastisz, zabawa w gatunek, ogrywanie stylu i elementów ikonicznych filmowych konwencji ma radosny wymiar, przynosi także widzom ulgę po latach hegemonii „małego realizmu”. Odbijając się od filmowej przeszłości, „Rewers” nie łączy się z nią w nostalgicznym łańcuchu, nie tylko na poziomie fabuły otwiera się na przyszłość.

**„Rewers” otwiera polskie kino na gatunkowość, a ściślej rzecz ujmując – na estetykę gatunkowego pastiszu**

I faktycznie, „Rewers” wyznaczył ścieżkę, jaką w następnych latach podążać będzie kino, chętnie sięgające po instrumentalną pastiszowość nie tylko w odniesieniu do filmowych gatunków, ale także polityk autorskich wielkich nazwisk z historii kina. Ta estetyka  daje w kinie różne efekty, faktycznie wydaje się czasami wyłącznie ćwiczeniem z martwego stylu. W tę pułapkę – przytłoczony odniesieniami do Viscontiego, Polańskiego, Liliany Cavani – wpada chociażby w swoim skądinąd błyskotliwym debiucie, „Nocy Walpurgi”, Marcin Bortkiewicz.

Ale w niektórych przypadkach pastisz okazuje się strategią tworzącą doskonałe kino. Widać to zwłaszcza w wypadku „Ciała” Małgorzaty Szumowskiej i „Czerwonego pająka” Marcina Koszałki. Ten pierwszy film bierze na warsztat estetykę Kieślowskiego z czasów „Dekalogu” i jej pozostałości w kinie po roku ’89. Trochę składa jej hołd, trochę robi sobie z niej żarty, ogrywa ją z dużym poczuciem dystansu i świadomością rządzących nią reguł. Szumowska i jej ekipa wykorzystują dziedzictwo Kieślowskiego, by pokazać kilka celnych obserwacji na temat współczesnej Polski, by w centrum narracji umieścić kobiecą perspektywę związaną z ciałem, relacjami międzyludzkimi itd., jaka w kinie Kieślowskiego i jego epigonów dotąd jeśli w ogóle funkcjonowała, to na marginesie.

Koszałka w swoim fabularnym debiucie sięga po konwencję thrillera o seryjnym zabójcy. Rozkłada jej elementy na czynniki pierwsze i składa ponownie. Złożony mechanizm bez wątpienia filmowo działa, choć w dziwny sposób, eksponując przed widzem bebechy, jakie konwencja na ogół skrywa. Zachowując jej podstawowe elementy fabularne i ikoniczne, celebrując je w toku starannie skonstruowanej narracji, Koszałka jest zainteresowany tym, co w thrillerze typu „Siedem” jest gdzieś w tle – problemem pragnienia, które prowadzi poza zasadę przyjemności i rzeczywistości, mechanizmami kreowania z seryjnych zbrodniarzy bohaterów popkultury, banalnością fascynacji złem w kulturze masowej.

[„Córki dancingu”, reż. Agnieszka Smoczyńska](https://www.dwutygodnik.com/public/media/image/447f9d4c.jpg)

…i fetyszu

„Czerwony pająk” osadzony jest w Krakowie czasów Gomułki. Historyczny kostium staje się w debiucie Koszałki autonomiczną częścią filmowego dzieła. Dopracowana w każdym calu kreacja świata przedstawionego ma na celu nie tyle realistyczne odtworzenia tego, „jak kiedyś wyglądał Kraków”, co budowę wyrazistej filmowej formy, jasno estetycznie określonego świata przedstawionego. Tak wykreowany świat na ekranie ma za zadanie pomóc widzowi zanurzyć się w filmie. Daje się kontemplować, podziwiać, nawet wtedy, gdy przestaje nas interesować to, co dzieje się w fabule.

Takie fetyszystyczne ogrywanie świata przedstawianego – kostiumu, gadżetu, rekwizytu, architektury, wnętrz, dizajnu – jest czymś bardzo charakterystycznym dla kina ostatnich lat. Pojawia się ono w drugim szczególnie ważnym filmie z sezonu 2009–2010 – debiucie Jacka Borcucha, „Wszystko, co kocham”. Film rozgrywa się na początku lat 80., w świecie przedstawionym nie aż tak bardzo odległym estetycznie od tego współczesnego widzom w 2010. Borcuch z lubością celebruje jednak wszystko to, co ten świat estetycznie odróżnia od naszego. Postrzeganą wtedy jako zgrzebną rzeczywistość fotografuje razem ze swoim operatorem jak modową albo podróżniczą sesję.

**Fetyszystyczne ogrywanie świata przedstawianego – kostiumu, gadżetu, rekwizytu, architektury, wnętrz, dizajnu – jest czymś bardzo charakterystycznym dla kina ostatnich lat**

Znów, tak ja za „Rewersem”, za „Wszystko, co kocham” idzie cała plejada filmów. Ich twórcy osadzają swoje historie w światach nie bardzo odległych od współczesności, a jednocześnie odróżniających się od niej przez jakąś estetyczną dominantę. W „Córkach dancingu” jest to Warszawa lat 80. – komunistyczne miasto podejrzanych lokali; obskurnych dancingów sprzedających mieszkańcom marzenia o glamourze; zabytków motoryzacji na ulicach; zagraconych mieszkań z meblościanką. Twórcy filmu w tę zgrzebną rzeczywistość wpuszczają bajkowo-demoniczne syreny, ale nawet bez obecności elementu fantastycznego, za sprawą fantazyjnej i precyzyjnej zarazem stylizacji Warszawa zyskuje na ekranie niesamowity, nierzeczywisty, fantasmagoryczny wymiar.

W „Ostatniej rodzinie” takim fetyszyzowanym światem przedstawionym jest mokotowskie blokowisko z duchologicznej dekady z przełomu lat 80. i 90, okresu, o którym trudno powiedzieć, czy jeszcze jest PRL, czy już „wolną Polską”. Sceneria ciężkich, masywnych bloków wyrastających z błota pośrodku niczego, okna wzajemnie się obserwujących mieszkań ojca i syna, niewygodne tapczany, zaciemniające przestrzeń boazerie, kolekcje kaset magnetofonowych i winyli, ciasna kuchnia bez miejsca na duży stół, a na dokładkę fantastyczne, balansujące na granicy kiczu obrazy Zdzisława Beksińskiego – wszystko to tworzy atmosferę niesamowitości i dziwnego fatalizmu, udzielających się nam, zanim jeszcze poznamy pierwsze tragedie z dziejów rodu Beksińskich.

W globalnym art-housie

„Wszystko, co kocham” przyniosło też do polskiego kina „estetykę sundance'ową”, rodem z amerykańskiego kina niezależnego: luźna narracyjna struktura, grupa młodych ludzi w przełomowym momencie ich życia, codzienne problemy zwykłych bohaterów, fetyszystyczne ogrywanie młodości i marginesów rzeczywistości, po której ta się porusza.

Okres po 2010 roku można też uznać za czas nadrabiania festiwalowych zaległości. Polskie kino przyswaja sobie estetykę globalnego kina festiwalowego, nie tylko z amerykańskiego kurortu. Najbardziej artystycznie radykalną próbą takiego przyswojenia pozostaje do tej pory „Z daleka widok jest piękny” – debiut fabularny Anki i Wilhema Sasnali. Film miał premierę na festiwalu Nowe Horyzonty w 2011 roku i stanowił pierwszą udaną polską odpowiedź na kino, jakie od dawna pokazywał tam Roman Gutek.

Krytyka w dużej mierze nie była wtedy przygotowana na przyjęcie tego filmu. Zarzucano mu zbyt pretekstową fabułę, statyczność, brak wyraźnie poprowadzonej narracji, kadry bardziej ukrywające, niż ujawniające informacje o świecie przedstawionym. Taki kształt filmu nie wynikał jednak ani z błędów debiutujących amatorów, ani z tego, że za film – medium narracyjne – zabrał się malarz, twórca statycznych obrazów wolnych od konieczności opowiadania interesujących historii. Wziął się z przyswojenia kina, jakie w obiegu festiwalowym funkcjonuje w takich miejscach jak Rotterdam, czy Cannes (choć raczej w *Un Cartain Regard* niż głównym konkursie). Dedramatyzacja, brak dialogu, obraz niepodporządkowany fabule, naturalistyczna obserwacja, praca na silnie afektywnych obrazach eksponujących swoją materialność i taktylność – wszystko to stanowi abecadło współczesnego kino festiwalowego. Sasnalom z jego elementów udało się stworzyć własną kreację, zupełnie nową w Polsce, dotykającą problemu – uwłaszczenia Polaków na pożydowskim mieniu – który wcześniej kino zupełnie przemilczało (dopiero po dziele Sasnali pojawiła się cała seria filmów podejmujących ten temat).

**Okres po 2010 roku można też uznać za czas nadrabiania festiwalowych zaległości. Polskie kino przyswaja sobie estetykę globalnego kina festiwalowego, nie tylko z amerykańskiego kurortu**

Dialog z globalnym art-house'em widać nie tylko u twórczej pary z Krakowa. Także „Plac zabaw” Bartosza M. Kowalskiego nosi ślady filmowej lektury Michaela Hanekego, czy minimalizmu z Ameryki Łacińskiej. Tomek Wasilewski w swoich filmach ciągle przerabia wizualne motywy znane z kina Seidla (symetria, skupienie na ciele, chłodne, zdystansowane spojrzenie kamery, statyczne kadry) – choć jego kino jest w swoim spojrzeniu znacznie bardziej empatyczne niż to Austriaka. Ostatni film Wasilewskiego, „Zjednoczone stany miłości”, powstał we współpracy z rumuńskim operatorem Olegiem Mutu, współtwórcą największych sukcesów rumuńskiej nowej fali, łącznie z nagrodzonym Złotą Palmą filmem „Cztery miesiące, trzy tygodnie i dwa dni”. Mutu zdynamizował kino Wasilewskiego, zamiast płaskich kadrów i ujęć ze statywu dostajemy kamerę podążającą za bohaterami, dłuższe ujęcia niepoprzecinane przez montażowe nożyczki.

[„Zjednoczone stany miłości”, reż. Tomasz Wasilewski](https://www.dwutygodnik.com/public/media/image/2c3258a8.jpg)

Współpraca Wasilewskiego z Mutu jest nie tylko przykładem tego, jak polskie kino przyswaja festiwalowe estetyki, ale także tego, jak samo wchodzi w globalny, art-house'owy obieg. Pod koniec lat 90. w dużej mierze wypadło ono z festiwalowego obiegu – w ciągu ostatnich pięciu, sześciu lat wyraźnie do niego wraca. Zwłaszcza Berlin i Sundance wydają się być tymi miejscami, gdzie polskie kino zdobyło sobie przyczółek i jest praktycznie ciągle obecnie. Za tym idzie podpięcie niektórych twórców pod dużych agentów sprzedaży, mających silny wpływ na festiwalowe selekcje i sprzedaże obrazów na lokalne, europejskie rynki. Reżyserki i reżyserzy są też wciągani w system europejskich nagród, festiwalowych komisji jurorskich, koprodukcji. Najbardziej taka droga międzynarodowej kariery widoczna jest w wypadku Małgorzaty Szumowskiej, ale ta ścieżka otwiera się dziś także przed rocznikami 80. – przykładem nagroda za scenariusz dla „Zjednoczonych stanów miłości” w Berlinie.

**Kino dizajnerów?**

Jeden z krytyków, z którym rozmawiałem kiedyś o kinie Wasilewskiego, złośliwie stwierdził, że jego talenty są bardziej dizajnerskie niż reżyserskie. Choć nie mogę się z tym zgodzić, to myślę, że opinia ta dotyka rzeczywistego problemu polskiego kina po zwrocie antyrealistycznym.

Jego skupienie na obrazie sprawia, że forma traktowana bywa w nim w dość powierzchniowy sposób. Stylizacji obrazu i świata przedstawionego nie zawsze towarzyszą próby głębszego wejścia w język filmowy, w celu wstrząśnięcia jego gramatyką. Eksperymenty z narracją pojawiają się co prawda w „Matce Teresie od kotów” Pawła Sali (historia opowiedziana jest od końca), czy filmach Kuby Czekaja, ale są to wszystko raczej wyjątki.

Skupienie się twórców na obrazie rzadko też prowadzi do próby krytycznej refleksji nad współczesną kulturą wizualną, nad porządkami widzialności, w ramach których funkcjonuje dziś kino, takimi jak nowe media, obrazy z przemysłowych maszyn widzenia, obrazy zbierane przez aparaty represji i kontroli, środowisko VR, dostępna na kliknięcie nadpodaż wszelkich możliwych obrazów, w tym tych seksu, przemocy, śmierci.

**Skupienie się twórców na obrazie rzadko też prowadzi do próby krytycznej refleksji nad współczesną kulturą wizualną**

Próbę przepracowania tej tematyki widzę w „Placu zabaw”. Historia dzieci torturujących i mordujących inne dzieci sięga po obrazy z kamer przemysłowych, kamer ochrony itd. Reżyser pracuje na banalnym, płaskim, (post)telewizyjnym obrazie, w jakim zewsząd docierają do nas obrazy śmierci i cierpienia, pogrążając widzów w coraz większym stuporze i obojętności. Kowalski używa tej estetyki, by uleczyć widzów z audiowizualnego przejedzenia, wyrwać ich ze zobojętniałej blagi, przeczołgać i wstrząsnąć nimi. Czy nie wpada przy tym sam w pułapkę banału i fałszu jest kwestią do dyskusji, ale z pewnością jest to jeden z debiutów najgłębiej wchodzących w język filmowy i współczesną kulturę wizualną.

Próbę krytycznego jej przemyślenia podejmuje też „Ostatnia rodzina”. Film można czytać jako swoistą prehistorię porządku widzialności wyznaczanego przez współczesną kulturę narcyzmu zapośredniczonego przez sieci społecznościowe. Wielkie wizualne i dźwiękowe archiwum Zdzisława Beksińskiego, na którym opierali się twórcy i którego wideo-estetykę w wielu scenach film symuluje, można czytać jako przedpotopowego, analogowego, mocno ekshibicjonistycznego facebooka. „Ostatnia rodzina” z bolesnym chłodem pokazuje rozpad i klęskę projektu archiwizacji własnego życia na żywo – do którego w zupełnie innych mediach, niż te, jakimi dysponowali Beksińscy wzywa nas współczesna kultura.

**Prawda w fantazji**

Trudno znaleźć w najnowszym kinie polskim społeczne problemy dotykające pokolenie ich widzów: praca poniżej aspiracji, niskie płace, prekarność, kłopoty ze znalezieniem mieszkania, wymuszona migracja, życie ponad siły i poniżej aspiracji. Wyjątkiem są filmy Leszka Dawida, zwłaszcza debiutanckie „Ki”, oraz „Dzień kobiet” Marysi Sadowskiej – klasyczne kino społeczne, oparte na artykułach prasowych na temat wyzysku kobiet w pewnej sieci dyskontów.

Czy wobec tego kinu temu można postawić zarzut eskapizmu? To prawda, często sięga ono po fantazję. Po fantastyczną deformację świata, fantastyczne elementy, postaci, światy przedstawione. Ale jednocześnie porządek fantazji, jaki bada to kino nie ma eskapistycznego wymiaru. Wręcz przeciwnie – to w porządku fantazji filmowcy szukają prawdy o współczesnej Polsce i jej najnowszej historii.

**Nowe kino często sięga po fantastyczną deformację świata, fantastyczne elementy, postaci. Ale jednocześnie porządek fantazji, jaki bada to kino nie ma eskapistycznego wymiaru**

W „Demonie” Marcina Wrony wzięta z filmu grozy sytuacja fabularna pozwala wejść w dyskusję z tezami znanymi z książek Jana Tomasza Grossa czy „Prześnionej rewolucji” Andrzeja Ledera. Horror okazuje się lustrem, w którym wspólnota może przyjrzeć się problemowi własnego uwłaszczenia na pożydowskim mieniu. Poczucie winy z powodu majątku, którego nie miało się prawa przywłaszczyć, zbrodni, której było się niemym świadkiem, własnej bezsilności, wraca w filmie Wrony pod postacią demona, nawiedzającego współczesnych, dybuka.

**OSTATNIA DEKADA**

Jakie były najważniejsze miejsca, nurty, postaci i tematy ostatniego dziesięciolecia? Zjawiska, które promieniowały i wykształcały nasz gust, poczucie humoru, stwarzały nowe języki, którymi wciąż się posługujemy. Czym charakteryzowało się pokolenie, które wtedy rozpoczynało karierę? Czy spoglądając na ostatnią dekadę, możemy wytropić źródła dzisiejszych lęków i radykalizmów? Czy można mówić o specyficzności, wyjątkowości tego okresu? Poprosiliśmy naszych autorów o subiektywny obraz ostatniej dekady – jej początku i końca, tego co się w niej wydarzyło lub wciąż wydarza

Niesłusznie niedocenione „Disco polo” Bochniaka przez fantazję patrzy na lata 90. Zaczyna się od sceny przywołującej na myśl stare westerny emitowane wtedy w telewizji (czyta nawet odpowiedni lektor), ale także „Aż poleje się krew” P.T. Andersona – historię bezwzględnego self-made mana robiącego wielkie pieniądze na ropie naftowej w Kalifornii początku ubiegłego wieku. Lata 90. miały być czasem takiego eldorado dla wszystkich, serialem „Dynastia” ziszczonym na ziemi, tej ziemi. Bochniak, opowiadając historię odnoszącego sukcesy zespołu disco polo, inscenizuje wszystkie fantazje o bogactwie, sławie, nowoczesności, Zachodzie, jakie przez docierającą nad Wisłę często śmieciową amerykańską popkulturę śniła wtedy cała Polska. Pozwala nam raz jeszcze przeżyć transformację, tym razem jako spełniony dla wszystkich sen. Tak przy tym cukierkowo go wyostrza, że nie możemy się nie zapytać, czy na pewno ten właśnie sen powinniśmy śnić, wchodząc w nowy porządek po przełomie, i czy nie pora zacząć śnić inny.

Wokół transformacyjnych fantazji krąży także debiut Smoczyńskiej. Syreny, dancing, tworzący się za sprawą magii muzyki cudowny świat rozwiewający się wraz ze świtem i wyjściem ostatniego gościa – wszystko to jest zapowiedzią marzeń o innym niż zgrzebna komuna świecie, o ucieczce w baśń, jaką za żelazną kurtyną była zachodnia popkultura. Jednocześnie dla jednej z syren, Srebrnej, próba realizacji jej własnej baśni kończy się tragicznie – warszawska mała syrenka nie zazna happy endu w ramionach księcia z dancingu, a widz zamiast „żyli długo i szczęśliwie” dostanie feministyczną rewizję disneyowskiego motywu.

Fantazja jest też kluczem do zrozumienia „Miasta '44”. Jan Komasa podchodzi do tematu Powstania od strony fantazji produkowanych na jego temat przez współczesne przemysły kultury: filmy, wideoklipy, gry, komiksy. Wszystkimi tymi przywoływanymi w filmie mediami budującymi w Polsce postpamięć Powstania rządzi zasada nadmiaru, przesady. Komasa nie ustawia się jednak na pozycji zimnego, oświeconego krytyka takich przedstawień. Nie chce ustawić widza wobec nich w pozycji dystansu. Stawką „Miasta” jest raczej pokazanie, że wobec takiego wydarzenia jak zagłada miasta, tylko przesada, nadmiar, posttraumatyczna fantazja są w stanie oddać prawdę tego, co wtedy się stało, i pamięci wspólnoty, która tego doświadczyła.

Tym, czym dla Komasy jest wojna, tym dla Kuby Czekaja jest okres dojrzewania – dramatycznym, kryzysowym momentem, o którym nie da się opowiedzieć, nie przechodząc z realizmu w fantastyczny nadrealizm. Widać to szczególnie w „Baby bump”, filmie wyglądającym jak ekranizacja lękowych snów nastolatka przerażonego zmianami, w jakie wchodzi jego ciało, przekarmionego przez współczesne przekazy audiowizualne. „Baby bump” zaprasza nas na podróż przez labirynt paradoksalnych obrazów, w których bohater seksualizuje matkę i sam zmienia się w kobietę, wstydzi, boi się swojego ciała i odkrywa autoerotyzm, przeżywa erotyczne fantazje i kastracyjne lęki.

[„Czerwony pająk”, reż. Marcin Koszałka](https://www.dwutygodnik.com/public/media/image/0b06df1d.jpg)

**Śmielej tą drogą!**

Co dalej czeka kino po zwrocie antyrealistycznym? Czy padnie pod naporem problemów rzeczywistości zewnętrznej, publiczności domagającej się innego na ekranie obrazu swoich problemów?

Zobaczymy. Wszystko zależeć będzie od taktyk poszczególnych twórców, działających przecież bardzo osobno. Z pewnością w ciągu ostatnich pięciu lat udało się im otworzyć i przewietrzyć polskie kino, i nawiązać kontakt ze światowym obiegiem. Jako towarzyszący temu kinu krytyk mógłbym powiedzieć filmowcom: idźcie dalej tą drogą, tylko jeszcze śmielej i głębiej niż dotychczas! Głębiej w eksperyment z formą, poza dizajnerski poziom; w pracę nad filmowym językiem; refleksję nad reżimami wizualności; a przede wszystkim w fantazję jako miejsce, gdzie odkrywa się prawda „bardziej prawdziwa” niż empiryczna rzeczywistość. Jeśli wasze kino ma być snem, to niech będzie to sen aż do dna!

<https://www.dwutygodnik.com/artykul/6790-ostatnia-dekada-zwrot-antyrealistyczny.html>

# FILMY NA RECEPTĘ

**ROZMOWA Z MAŁGORZATĄ KOZUBEK**

Każda rozsądna filmoterapia zaczynać się powinna nie od filmu, a od widza – jego doświadczeń, inteligencji i wrażliwości, a także osobistych preferencji filmowych. Nie można przepisywać filmów niczym leków na receptę

**ADAM KRUK: Na okładce książki „Filmoterapia” umieściłaś kadr z „Mechanicznej pomarańczy”, na którym grany przez Malcolma McDowella bohater poddawany jest brutalnej terapii afektywnej. Przewrotnie?
MAŁGORZATA KOZUBEK:** Terapia powszechnie kojarzy się z czymś bezpiecznym i kojącym, osobistą podróżą, dlatego umieszczenie na okładce Alexa podpiętego do tej przeraźliwej aparatury było z mojej strony nieco ironiczne. Chciałam, żeby wyrażała ona moje podejście do tematu: ostrożne, sceptyczne. Filmoterapia cieszy się ostatnio ogromnym zainteresowaniem, nie tylko akademików – coraz częściej jest wykorzystywana w przestrzeniach psychoedukacyjnych i podczas zwyczajnych spotkań kinowych – ja jednak stawiam przy tej metodzie duży znak zapytania. Choć oczywiście filmoterapia nie przybrała nigdy tak groteskowej postaci, jak w „Mechanicznej pomarańczy”, gdzie oznaczała po prostu pranie mózgu, wciąż uważam, że nie jest czymś niewinnym. Może być niebezpieczna.

**Dlaczego?**Najprościej rzecz ujmując, ten sam film może mieć wpływ tak dobroczynny, jak negatywny, wszystko zależy od widza: jego osobowości, kompetencji odbiorczych, przeżyć, doświadczeń. Trudno zgodzić mi się z tezą, że film nigdy nie może zaszkodzić, że co najwyżej nie pomoże.

**Czy każdy film wykorzystywany w  filmoterapii musi trochę zaboleć?**Niekoniecznie, to zależy od problemu, z jakim konfrontuje się widz, klient, pacjent. Jeśli mówimy o filmoterapii jako elemencie tylko wspomagającym terapię, czy nawet doraźnie poprawiającym samopoczucie, np. poprzez oglądanie filmów komediowych z optymistycznym zakończeniem, to absolutnie nic tutaj nie musi boleć. Natomiast jeśli widz chce zmierzyć się z nieprzepracowanym problemem, dokonać trwałej korekty swojej osobowości, dobierany jest dla niego film, który per analogiam odwołuje się do tych właśnie przeżyć. Wtedy zetknięcie z przeformułowanym odbiciem własnej sytuacji może być rzeczywiście trudne, ale też wartościowe. Wielu psychologów wskazuje na to, że moment bolesnego samouświadomienia, unaocznienia własnego problemu w bezpiecznej formie filmowej, może być punktem zwrotnym w terapii.

**Mam chandrę, idę do kina, czuję się lepiej – czy to jest filmoterapia?**Nie. Definiowanie filmoterapii to problem złożony o tyle, że inaczej zrobi to psycholog i psychiatra, co innego powie kulturoznawca i artoterapeuta, a co innego jeszcze nauczyciel, który stosuje film w procesie edukacyjnym. Te poszczególne formuły rzadko wchodzą ze sobą w kontakt. Staram się w książce znaleźć dla tych rozważań wspólny mianownik i wydaje mi się, że mogłaby nim być kultura terapeutyczna. Jej ekspansję od kilkunastu lat obserwujemy też w Polsce, choćby w „modzie na terapię”: zawierzaniu swoich problemów nie, jak było wcześniej, przewodnikom duchowym czy przyjaciołom, ale szukaniem odpowiedzi na codzienne problemy w systemie eksperckim. Choć ekspertów jest coraz więcej, a filmoterapia przybiera na popularności, wciąż trudno znaleźć jej autorskie definicje. Filmoterapeuci, a nawet psychologowie często ograniczają się do poetyckich określeń: „uzdrawiająca podróż filmowa”, „filmowa alchemia”, „lek na zbolałą duszę”. Czasami są to po prostu krótkie techniczne definicje, często niezamierzenie dowcipne, szczególnie gdy ktoś pisze, że filmoterapia pochodzi od słów „film”, czyli film i „terapia”, czyli leczyć.

**Choć ekspertów jest coraz więcej, a filmoterapia przybiera na popularności, wciąż trudno znaleźć jej autorskie definicje. Filmoterapeuci, a nawet psychologowie często ograniczają się do poetyckich określeń, że jest to „uzdrawiająca podróż filmowa”**

**Zaproponowałaś więc własną definicję.**Tak, starałam się wypełnić tę lukę teoretyczną. Przeglądając opracowania na temat filmoterapii czy tytuły poradników, które zaczynają się u nas pojawiać – dokładnie tak, jak kilkanaście lat temu w Stanach – można zauważyć, że wielu autorów ucieka od słowa filmoterapia, dodając podtytuły czy zaznaczając, że chodzi o psychoedukację czy profilaktykę. Trochę się asekurują, tak jakby bali się opisać filmoterapię jako samodzielną, sprawdzoną metodę. Postanowiłam zmierzyć się z tym pojęciem – zwłaszcza że weszłam przecież na pole, na którym używa się go od dawna – starając się stworzyć podstawy teoretyczne. Filmoterapię rozumiem więc przede wszystkim jako proces dynamicznej interakcji między osobowością pacjenta a specjalnie dobranym dla niego filmem, który to proces, z pomocą terapeuty, staje się przestrzenią umożliwiającą pacjentowi badanie swoich problemów, zwiększenie umiejętności samorozumienia i rozwijanie refleksyjności. Pojęcie refleksyjności – kluczowe w tej definicji – rozumiem w podobnym sensie, w jakim używa go Anthony Giddens. Być refleksyjnym, znaczy zdawać sobie sprawę z parametrów określających egzystencję, dokonywać wyborów, wyciągać wnioski i udoskonalać strategie postępowania, a także być zdolnym do tkania spójnej narracji o sobie, a więc konstruowania i rekonstruowania swojej tożsamości.

##### Małgorzata Kozubek

Filmoznawca, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego oraz wykładowca PWSFTViT w Łodzi. Zajmuje się między innymi psychologią odbioru filmu, społecznym wpływem kina, kulturą terapeutyczną i filmoterapią. Jest opiekunem naukowym Akademii Kina Światowego i Akademii Polskiego Filmu we Wrocławiu, współpracuje również jako wykładowca w ramach Nowych Horyzontów Edukacji Filmowej. Publikowała m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Kinie” i „Dyskursie” oraz w tomach zbiorowych, jest autorką książki „Filmoterapia. Teoria i praktyka” (Gdańsk 2016) oraz współredaktorką tomów „Polski film dokumentalny w XXI wieku” (Łódź 2016) i „Polski film animowany w XXI wieku” (w przygotowaniu).

 **Kpisz w książce z poradników, które mają nas momentalnie wyleczyć.**Nie chciałam ironizować – po prostu literalnie cytowałam wypowiedzi, pomysły, spostrzeżenia filmoterapeutów, zwłaszcza amerykańskich. Trzeba przyznać, że mimo iż w Polsce filmoterapia także funkcjonuje przede wszystkim w dyskursie popularnonaukowym i biznesie psychologicznym, to osoby zajmujące się tą dziedziną poszukują jednak wsparcia merytorycznego u doświadczonych psychoterapeutów, którzy pracują z metaforą w ramach szkół terapeutycznych. W Stanach natomiast mamy naprawdę mnóstwo poradników do autoterapii z wypunktowanymi filmami od A do Z, z krótkim, powierzchownym komentarzem. Czołowy filmoterapeuta amerykański, Gary Solomon, proponuje na przykład obejrzenie „Pretty Woman”, wskazując najpierw na „terapeutyczne motywy”: „Marzenia się spełniają. Ludzi można spotkać w najbardziej nieoczekiwanym miejscu i czasie. Nic nie może stanąć na drodze prawdziwej miłości. Uczenie się, jak być dobrym partnerem w związku”, po czym przedstawia swój „filmoterapeutyczny komentarz”: „Najważniejsza lekcja, jaką uzyskujemy z filmu, jest taka, że miłość może nam się przydarzyć zawsze i wszędzie. Trzeba mieć tylko otwarte oczy i serce. Wielu ludzi poddało się i nie szuka nikogo wyjątkowego. Daj sobie szansę na poznanie kogoś, od kogo w normalnych okolicznościach odwróciłbyś się plecami. Szukaj ludzi życzliwych, łagodnych, uczciwych, godnych zaufania, moralnych itd. To są cechy, które pozwolą zbudować trwały związek”.

**Filmoterapię rozumiem jako proces dynamicznej interakcji między osobowością pacjenta a specjalnie dobranym dla niego filmem**

**A na rozwód zawsze „Sprawa Kramerów”. Jak strata bliskiej osoby – „Stalowe magnolie”…**Może faktycznie naśmiewam się trochę z tych filmoporad, ale tylko po to, by ostrzec przed powierzchownością tego rodzaju literatury. Jej autorzy bywają zupełnie bezradni w obliczu odmiennego odczytania treści filmu przez różnych widzów; stwierdzają wtedy, że jeśli konkretny film nie przypadnie do gustu, to jest przecież w leksykonie jeszcze sto innych, z których można skorzystać w razie depresji, problemów w relacjach czy z uzależnieniami. Do wyboru, do koloru. Sam punkt wyjścia jest dla mnie nie do przyjęcia, bo każda rozsądna filmoterapia zaczynać się powinna nie od filmu, a od widza – jego doświadczeń, inteligencji i wrażliwości, a także osobistych preferencji filmowych. Nie można przepisywać filmów niczym leków na receptę.

**Kwestii doboru filmów do terapii poświęcasz sporo miejsca. Piszesz, że znacznie lepiej sprawdza się film popularny niż artystyczny – „film ekstraklasy”, jak chciał Bettelheim. Z czego to wynika?**Wnioski te wysnułam z badań na konkretnej grupie odbiorczej, którą w moim przypadku była młodzież społecznie nieprzystosowana, która wcześniej opowiadała o swoich ulubionych rodzajach i gatunkach filmowych. W doborze tytułów trzeba brać pod uwagę kompetencje odbiorcze i potrzeby widza, a w tej grupie podstawową potrzebą było rozjaśnienie kilku tematów: tożsamość, poszukiwanie miejsca w świecie, hobby, problem macierzyństwa. By udzielić w sposób naturalny i nienarzucający wskazówek, film nie może być zbyt trudny w odbiorze, nie może otwierać się na zbyt wiele możliwości interpretacyjnych, bo młodzi ludzie, z którymi pracowałam, i tak przeżywają świat w sposób bardzo chaotyczny, często mają problem z pogodzeniem sprzeczności. Z jednej strony przez społeczeństwo postrzegani są jako „ci źli”, z drugiej są bardzo wrażliwi, spragnieni innego scenariusza, lepszego życia. Dlatego zdecydowaliśmy się na filmy z zamkniętym zakończeniem, z dopowiedzianą historią, z którą mogliby się identyfikować i doszukiwać się ewentualnych wzorców zachowań. Ale nie jednego wzorca, dlatego zawsze pokazywaliśmy kilka filmów o podobnej tematyce z różnymi wariantami wyborów bohaterów. Dopiero w tych zestawach uruchomiła się prawdziwa dyskusja, nienarzucająca z góry jednego słusznego rozwiązania. W filmoterapii film jest tylko asumptem. Najważniejsze jest to, co dzieje się podczas rozmowy: negocjowanie znaczeń, zastanawianie się, jak inaczej mogłaby potoczyć się historia, jakie byłoby wymarzone zakończenie. Inaczej niż w klasycznej resocjalizacji, punkt ciężkości przeniesiony jest z powinności na wartości. Nazywam to pokazywaniem tego, co namacalnie dobre, z czego mogę skorzystać. Ale nie muszę.

**Mówisz, że lepiej w tej grupie sprawdzają się filmy, które nie są wieloznaczne, opisujesz jednak przykład dziewczyny, która nadała zupełnie nowy sens „Wyśnionemu życiu aniołów” – dwie bohaterki zinterpretowała jako jedną postać.**Odbiór filmu jest zawsze bardzo indywidualny, czasem twórczy i zaskakujący, w tym wypadku doskonale ukazujący podstawowy problem młodzieży, z którą pracowaliśmy – wewnętrzną walkę sprzeczności, strony jasnej i ciemnej, która czasami jest narzucana, ale jednak przez tych młodych ludzi przyswajana. Odczytanie, że dwie bohaterki tego filmu – destrukcyjna Marie oraz witalna, empatyczna Isa – to jedna postać, oznaczało odrzucenie ciemnej strony własnej osobowości. Bo Marie w finale umiera, co zostało potraktowane niedosłownie i było fantastyczną, dojrzałą, inteligentną interpretacją. Utwierdziło mnie to w przekonaniu, że ta młodzież pragnie zmiany, ale jest to proces szalenie trudny, pracochłonny i często niestety, jak pokazują wyniki resocjalizacji, nieskuteczny. Wydaje mi się, że film może nie tyle być środkiem przezwyciężenia problemów, ile stanowić inspirację, motywację. W strumieniu potoczności trudno jest spojrzeć na swoje życie z dystansu, stworzyć jego metaanalizę z ogólniejszymi wnioskami, łatwiej zrobić to w zderzeniu ze skończonością filmowej fabuły. Tak widzę sens filmoterapii – jako punkt wyjścia do spojrzenia na nowo na własne możliwości, motor dalszej pracy nad sobą.

[**Małgorzata Kozubek, „Filmoterapia”,**
Słowo/ obraz terytoria, 344 strony,
w księgarniach od 2016 roku](https://www.dwutygodnik.com/public/media/image/97ed1cfc.jpg) **Mówimy o gatunkach narracyjnych. Czy również kino abstrakcyjne, eksperymentalne, ma właściwości terapeutyczne?**Filmoterapia zaczęła się od filmów abstrakcyjnych. Pierwsze opisy badań odnoszą się właśnie do wykorzystania dzieł nienarracyjnych, w których najważniejsze były elementy takie, jak rytm, kolor, muzyka. Wprowadzały one w rozluźnienie, stan hipnotyczny – zresztą niektóre projekcje uzupełniane były o hipnozę. Co ciekawe – bo dziś się z tym nie spotykamy – wykorzystywano wtedy filmy robione specjalnie na potrzeby terapii konkretnej grupy odbiorczej złożonej z żołnierzy zmagających się z traumą II wojny światowej. Filmoterapia nie rozwinęła się w tym kierunku, ale ze środków pozanarracyjnych korzysta wciąż choćby muzykoterapia, której metody weszły na stałe do zdobyczy medycyny. Filmoterapia skorzystała raczej z doświadczeń dziedziny pokrewnej, czyli biblioterapii, i w jej dzisiejszych formułach najważniejsza jest historia – strona formalna jest o tyle ważna, że ją uwiarygadnia. Podczas badań często pytano mnie o odbiór „Powrotu” Zwiagincewa, bo forma pełni tam bardzo istotną funkcję: zdjęcia, metaforyka, nawiązania do dzieł sztuki... Okazuje się, że nawet jeśli widz nie potrafi sczytać intertekstualnych odniesień, nie przeszkadza to w emocjonalnym przeżyciu filmu i wyciągnięciu wniosków. Kluczową rolę odgrywa historia, do której można się odnieść, identyfikacja z bohaterem.

**Czołowy filmoterapeuta amerykański, Gary Solomon, proponuje obejrzenie „Pretty Woman”, wskazując na terapeutyczne motywy: Marzenia się spełniają. Nic nie może stanąć na drodze prawdziwej miłości**

**Tu filmoterapii pomocne bywają z jednej strony badania nad baśnią z obietnicą happy endu, z drugiej nad mitem, który może przynieść katharsis. Film narracyjny rozpięty jest między tymi biegunami.**Katharsis pozostaje wciąż nierozwiązaną zagadką, tajemnicą. Bywa słowem nadużywanym. Całkowite oczyszczenie zdarza się w życiu bardzo rzadko, mamy szczęście, jeśli w ogóle nam się przydarzy. Ale takie małe katharsis – odreagowanie codziennych spraw – jest w kinie możliwe, co zawsze mnie fascynowało. Zanim jeszcze modne stało się pojęcie filmoterapii, baśń i mit chętnie wykorzystywano w badaniu natury medium filmowego, a psychoanalityczna teoria filmu lansowała efektowne porównania fotela kinowego do kozetki u psychoterapeuty. Skojarzenia z terapią i hipnozą narzucały się od początku istnienia kinematografii. Chciałam je uporządkować. Duża część mojej książki jest tak naprawdę relacją z tego, jak filmoterapia była ujmowana w dyskursie naukowym i popularnonaukowym, badaniem jej związków z kognitywną czy psychoanalityczną teorią filmu. Zebrałam te teorie w jednym miejscu, a robiąc to, zaczęłam proponować własne tezy i pomysły. W końcu zapragnęłam, by sprawdzić, jak zafunkcjonują one na gruncie praktycznych badań z młodzieżą, która przecież i tak chętnie spędza wolny czas, oglądając filmy.

 **Czy są jakieś gatunki, z którymi odradzałabyś im kontakt? Za nieterapeutyczny zwykło się uważać na przykład horror – ty pokazujesz, że niekoniecznie musi to być prawdą.**Do rehabilitacji horroru zainspirował mnie artykuł Marka Haltofa „Kinoterapia – przeżyjmy katastrofę” – pierwszy tekst o filmoterapii na polskim gruncie, opublikowany już w 1985 roku, który wyprzedza „pionierskie” prace amerykańskich filmoterapeutów. Autor posługuje się tam terminem „kinoterapia”, bo chodzi mu o odbiór zbiorowy seansu kinowego, który rządzi się innymi prawami niż ten indywidualny, w domu. Wychodząc od filmu katastroficznego i horroru z jednej strony, wypunktowuje ich możliwości kompensacyjne, z drugiej – inspirująco pisze o oznaczaniu przez nie lęku. Wszyscy się boimy. Największym lękiem, na co dzień nieuświadamianym, jest lęk przed śmiercią. Bohaterowie filmów grozy są czymś, co można wskazać jako konkretny obiekt strachu, coś namacalnego, dzięki czemu przez dwie godziny nie tylko wiemy, czego się boimy (potwora, złoczyńcy), ale strach ten możemy mieć pod kontrolą w bezpiecznych warunkach sali kinowej. Zwłaszcza w klasycznie sformułowanym horrorze – bo w podgatunkach takich jak gore sprawa jest bardziej skomplikowana – zło na koniec zostaje unicestwione, gwarantując poczucie pewnego rodzaju ulgi. Trzeba przy tym zaznaczyć, że jest wielu przeciwników terapeutyczności tego rodzaju filmów, pedagodzy wskazywać będą przykłady zbrodni naśladowczych. Sama podczas badań, będących jeszcze częścią mojej pracy magisterskiej, natrafiłam na chłopaka, który pod wpływem narkotyków i inspiracji filmem „Blow” z Johnnym Deppem, skończył tragicznie, bo w więzieniu. Drugi negatywny wpływ wynikał z nieadekwatnego wieku w zetknięciu z filmem, kiedy moja rozmówczyni jako dziecko obejrzała – zdawałoby się niegroźnych i zabawnych – „Nieustraszonych pogromców wampirów” Romana Polańskiego. Uruchomiło to w niej wzmożony lęk, skutkujący zakładaniem kołnierza ortopedycznego na noc w obawie przed wampirami. Więcej jest mimo wszystko historii pokazujących dobroczynny wpływ filmu.

**W filmoterapii film jest tylko asumptem. Najważniejsze jest to, co dzieje się podczas rozmowy. Inaczej niż w klasycznej resocjalizacji, punkt ciężkości przeniesiony jest z powinności na wartości**

**A jakie korzyści może dawać pornografia?**Rzadko podkreślane są walory terapeutyczne filmów pornograficznych, ja wskazałabym trzy możliwości ich wykorzystania. W pewnym zakresie pełnią funkcję edukacyjną: mimo nierealistycznego obrazu seksualności, z moich doświadczeń z pracy z młodzieżą jasno wynika, że ta i tak do tych produkcji sięga, szukając wiedzy na temat ciała, intymnych relacji. Pornografia może też być wykorzystywana w przezwyciężeniu zahamowań seksualnych. Ponadto, psychologowie kliniczni zwracają uwagę na jej funkcję zastępczą, zwłaszcza w ośrodkach zamkniętych, poprawczakach, zakładach psychiatrycznych. Nie jest to rozwiązaniem idealnym, ale dla osób, które, czy to przez chorobę, czy fakt umieszczenia w ośrodku, nie mogą doświadczać tej sfery życia, napięcie i stres powodowany sytuacją zamknięcia może być rozładowany przez oglądanie filmów pornograficznych. Choć rozszerzyłabym to w ogóle na gatunki cielesne.

**Czyli jakie?**Stymulujące do reakcji fizycznych – w ankietach badających upodobania gatunkowe młodzieży z ośrodków poprawczych odpowiednikiem pornografii wskazanej na pierwszym miejscu przez chłopców, dla dziewczyn były filmy muzyczne i komediowe. Filmy z gatunków cielesnych są realizowane właśnie po to, żeby wzbudzić konkretną reakcję ciała, przynosić ulgę – czy będzie to rozładowanie seksualne, katarktyczny płacz czy spontaniczny wybuch śmiechu. Nawet ja, sceptyczka, czasami tym mechanizmom ulegam. Oglądałam niedawno na dużym ekranie „Deszczową piosenkę” i podczas wykonywania przez Donalda O’Connora numeru „Let Them Laugh” zauważyłam, że wraz całą salą śmieję się w głos. Zapominam o problemach, stresach, obowiązkach i mówię do osoby na sąsiednim fotelu: patrz, jednak filmoterapia działa! Poczułam się, jak bohater filmu „Hanna i jej siostry” Woody’ego Allena, który po nieudanej próbie samobójczej, ogarnięty mrocznymi myślami, przekonany o bezsensie egzystencji, wchodzi do kina na „Kaczą zupę” braci Marx, a jego głos z offu mówi: „Oglądam tych ludzi na ekranie i zacząłem się wciągać w akcję. I nagle poczułem – jak można nawet myśleć o samobójstwie? Nie chcesz być częścią tego doświadczenia? A niech to wszyscy diabli, w końcu nie jest tak źle. Kto wie, co będzie potem. Może coś jest, nikt tego nie wie. Wiem, że «może» to słaba nadzieja, ale innej nie mamy. Potem zanurzyłem się w fotelu i zacząłem cieszyć się życiem”.