

BYĆ KOBIETĄ !



LOGOS 2 (4) 2025

WAPLEWO

John Miller

poniedziałek	wtorek	środa	czwartek	piątek
	MATKA CZYLI HISTORIA MATKA KRÓLÓW	PRZEKROCZENIA WSZYSTKO O MOJEJ MATCE	CZAS NA PROJEKT II	prezentacja projektów
BYĆ KOBIETĄ WPROWADZENIE	SIOSTRA-SIOSTRZEŃSTWO THELMA I LUIZA	CZAS NA PROJEKT I	KONSEKWENCJE WYZWOLENIA TAR	
DRAMATYCZNE POCZĄTKI SUFRĄŻYSTKA	MATKA I CÓRKA LADY BIRTH	IŚĆ ZA KOBIETĄ LOKATOR	TAR ROZMOWA	

BYĆ KOBIETĄ!

Jak czytać *LOGOS* ?

Po raz drugi oddajemy w Twoje ręce materiały, które mają pomóc w pracy w Waplewie. Po raz pierwszy pojawiły się w formie Antologii związanej z sesją o Samotności. Tym razem tym materiałom patronuje **LOGOS**, którego redakcja przygotowała pod kierunkiem pana Krzysztofa Chlipalskiego ten waplewowski numer.

Materiały tutaj zebrane składają się z trzech części. Pierwsza z nich ma charakter wprowadzenia do tak zwanej *kwestii feministycznej* (historii ruchu kobiet). Wybraliśmy nie tyle nawet kilka tekstów, ile raczej szereg informacji takich jak: *Co to jest feminizm*, *Kim są sufrażystki*, *Co różni feministki od emancypantek*. Do tych często encyklopedycznych wiadomości dołączyliśmy kilkanaście dat i nazwisk oraz tytułów. Na szczególną uwagę zasługują może ważne – słynne feministyczne książki – mogą posłużyć Ci do poszerzenia wiedzy na temat sytuacji kobiety. Tu również znalazła się garstka (dosłownie) inspirujących naszym zdaniem tekstów przede wszystkim o Kopciuszkę, jako szczególnej (archetypowej) wizji kobiecości. Przy tej okazji oddaliśmy głos jednej z bardziej znanych polskich feministek – Kazimierze Szczuce, która w swoim tekście stara się zdekonstruować ten tradycyjny (baśniowy) wzorzec. Może okaże się, że odnalazłeś siebie w tej historii...

Większość z tekstów (nawet tych mających encyklopedyczny charakter) opatrzyliśmy pytaniami – tak jak opatrzone pytaniami są nasze szkolne podręczniki. Pytania starają się pomóc w rozumieniu tekstu – odpowiadając na pytania po lekturze możesz samemu sprawdzić, ile z tej lektury zostało w Twojej pamięci.

Nasz numer nie jest po prostu wyborem tekstów czy wiadomości, ale czymś na kształt *vademecum* – takiego przewodnika, który ma poprowadzić Cię przez sesję, przygotować do niej i pomóc Ci w rozumiejącym i przez to aktywnym uczestnictwie w zajęciach. Pamiętaj Waplewo to nie oglądanie filmów, ale o tych filmach rozmowa, którą podsumuje Twój projekt!

Kolejna część to materiały poświęcone filmom, które mamy oglądać w Waplewie. W tej części znaleźć możesz wprowadzenie dotyczące reżysera, filmu oraz szerzej problematyki z tym filmem związanej. Każdy film wiąże się z innym zagadnieniem, ale wszystkie łączy temat sesji – **Być kobietą!** Dlatego w każdej części znajdują się inne hasła. I tak przy filmie *Sufrażystka* jest to historia ruchy sufrażystek, przy filmie *Thelma i Louise* to hasło „kino drogi”, a w materiałach o filmie *Tar* można znaleźć informacje o kulturze unieważniania (*cancel culture*) i ruchu #MeToo. Tu również znajdziesz pytania, które służyć mają znalezieniu najważniejszych informacji i ich powtórzeniu.

Każdy film uzupełniliśmy ciekawymi tekstami. Są to najczęściej internetowe recenzje oraz rozmowy z reżyserami, które mają nie tylko być wprowadzeniem do

konkretnego filmu, ale też mają za zadanie szerzej przedstawić Ci sylwetkę reżysera. I tu także umieściliśmy dla Ciebie pytania do owych tekstów.

W naszym przekonaniu jednym z najbardziej istotnych miejsc są zagadnienia do rozmowy o filmie. Pomyśleliśmy, że duża część z nas potrzebuje takiego nakierowania naszej uwagi na to, co ma być solą spotkania w Waplewie – to znaczy naszych rozmów. Dlaczego tak często ani Ty, ani ja nie odzywamy się w czasie spotkań, na przykład Centrum Kultury? Odlóżmy inne ograniczenia i skupmy się na tym, co konstruktywne i realne. Część z nas to wzrokowcy, potrzebujemy nie tylko słyszeć, co jest powiedziane we wstępie do projekcji, ale zobaczyć to, o czym mamy mówić. W czasie rozmowy czy zagajenia potrafi to umknąć – zapisane, może służyć i Tobie, i mnie pomocą.

Dwa teksty znalazły się tutaj w oryginale, czyli prezentujemy je po angielsku. Zakładamy, że znasz ten język na tyle dobrze, że tak jak ja powinienesz sobie z artykułami poradzić. Z drugiej strony to również zachęta do lektury w obcym języku, ponieważ często to, co ważne nie zostało jeszcze przełożone. Mickiewicz w wolnych chwilach w szkole uczył się angielskiego czytając *Giaura* Byrona. Oczywiście można by przełożyć teksty lub poszukać przekładu (jeden z nich teoretycznie funkcjonuje w języku polskim, ale jest to jakiś quasi język polski, który utrudnia raczej lekturę niż w niej pomaga), zatem można by szukać, ale pomyśleliśmy, że skoro w **LOGOSIE** znajdują się na przykład wiersze pisane po francusku, dlaczego nie mogłyby się znaleźć artykuły napisane po angielsku.

LOGOS BYĆ KOBIETĄ! jest najobszerniejszym jak dotąd numerem, liczy prawie 140 stron! Uwierz nam, że poza burta numeru pozostało bardzo wiele tekstów, które po prostu się tutaj nie zmieściły, a były nie mniej ciekawe niż te, które publikujemy. Wybór – jak każdy wybór – jest subiektywny. Wartość swą pokaże w czasie zajęć w Waplewie. Jeśli rozmowy będą ciekawsze – coś się udało.

Staraliśmy się zadbać o wygląd numeru. Zaopatrzyliśmy go w fotosy, plakaty czy zdjęcia oraz kolory, które mają rozświecić szary świat. Daj znać, czy taki **LOGOS** się podoba i czy taki pomysł na materiały do Waplewa to dobry pomysł.

Oddajemy w Twoje ręce drugi numer w tym roku (a czwarty w tym roku szkolnym). Mamy nadzieję, że jego obecność w Twoich rękach pomoże nie tylko w pracy w Waplewie, ale i zaciekawi Cię samą pracą na rzecz Pisma. Tyle ile weźmiesz z tego numeru dla siebie poprzez lekturę na kolejne spotkania kolejnych tekstów, tyle społeczność SKiE będzie Ci zawdzięczać!

I już zupełnie na koniec – to nie jest sesja dla dziewczyn. Tak jak sesja zatytułowana **Męska rzecz** (która odbyła się tutaj trzy lata temu) nie była dla chłopaków. Chcemy być jedną społecznością. Waplewo temu służy tej integracji.

Alicja Majewska
Włodzimierz Korcz

Być Kobietą

Być kobietą, być kobietą - marzę ciągle będąc dzieckiem,
Być kobietą, bo kobiety są występne i zdradzieckie
Być kobietą, być kobietą - oszukiwać, dręczyć, zdradzać
Nawet, gdyby komuś miało to przeszkadzać.

Mieć z pół kilo biżuterii, kapelusze takie duże
I od stałych wielbicieli wciąż dostawać listy, róże.
Na bankietach, wernisażach pokazywać się codziennie
Być kobietą - ta tęsknota się niekiedy budzi we mnie.

Ekscentryczną być kobietą - przyjaciółki niech nie milkną,
Czas niech płynie w rytmie walca, dzień niech jedną będzie chwilką.
Jakaś rola w głównym filmie, jakiś romans niebanalny...
Być kobietą w dobrym stylu, Boże, daj mi...

Gdzieś wyjeżdżać niespodzianie, coś porzucać bezpowrotnie,
Łamać serca twardym panom, pewną siebie być okropnie
Może muzą dla poetów, adresatką wielkich wzruszeń?
Być kobietą w każdym calu kiedyś przecież zostać muszę!

Być kobietą, być kobietą - marzę ciągle będąc dzieckiem,
Być kobietą, bo kobiety są występne i zdradzieckie
Być kobietą, być kobietą - oszukiwać, dręczyć, zdradzać
Nawet, gdyby komuś miało to przeszkadzać.

Ach, kobietą być nareszcie, a najczęściej o tym marzę,
Kiedy piorę ci koszule albo... naleśniki smażę...

Szaga kara karira czaga, kara kara karira
szaga kara karira czaga, kara kara karira
szaga kara karira czaga, kara, kara karira
szaga kara karirarira czaga ah!

Jerzy PROKOPIUK

Na początku była Bogini Matka

Niemal od dwóch tysięcy lat żyjemy w Europie (i w jej licznych kolonialnych i postkolonialnych wypustkach) w kręgu kultury - i religii - patriarchalnej. Jahwe - Bóg Ojciec, „Starodawny” ze *Starego Testamentu*, w Trójcy Świętej Jedyny w chrześcijaństwie i zdecydowanie „męski” Allach w islamie - jest głównym i (teoretycznie, bo w praktyce ma wielu pomniejszych konkurentów) wyłącznym Bóstwem naszej kultury. [...] Ale, z drugiej strony, był przecież taki czas, kiedy Jahwe, Autor trzech natchnionych ksiąg: *Starego Testamentu*, *Nowego Testamentu*, *Koranu* - jeszcze się nie był objawił Abramowi z Ur, Mojżeszowi (być może) Egipcjaninowi, Jezusowi z Nazaretu czy Muhammadowi z Mekki. Cóż to był za czas poprzedzający objawienie się Boga?

Był to czas Bogini, Bogini Wielkiej Matki.

„Na początku była Bogini Matka” - tak mogłaby zaczynać się jej Ewangelia.

Wielką Boginię znają - lub znały, a jedynie o niej zapomniały - wszystkie ludy Ziemi. Jej objawienia i początki ludzkiej wiedzy o niej giną w mgłach prehistorii: może była jeszcze Bóstwem Atlantydy lub przynajmniej ocalałych z niej rozbitków. Cześć dla niej i wiedza o niej dotarły w najlepszym stanie na starożytny Bliski Wschód i do basenu Śródziemnomorza, ale nieobce też były ludom indoeuropejskim. Ludy tych obszarów znały ją pod wieloma

imionami: Insanna, Ishtar, Asztarte, Hebat, Kybele, Anahita, Izyda, Potnia, Gaia, Rea i Demeter - to personifikacje Bogini Matki u Sumerów, Akadów, Kanaanczyków, Hetytów, Frygijczyków, Persów, Egipcjan, Kreteńczyków i Greków.

Wielka Bogini, przez Rzymian nazywana *Magna Mater*, jest Matką bogów i ludzi. [...] „Wielka Matka», wszystko obejmujący, nieubłagany «świat», w niebieskiej szacie utkanej z gwiazd, ocieniona złotymi owocami i łagodnie oświetlona sierpem Księżycą, patrzy ze współczuciem na biedne stworzenie, które wszak sama obejmuje twardymi rękami tak mocno, że krwawi ono z głębokich ran. Cierpienie spowodowane tym rozdarciem przez dwa przeciwieństwa, wyższą i niższą sferę naszego bytu, oraz wynikające stąd napięcie wskazują, że życie jest wprawdzie męczarnią, ale zarazem obietnicą na odrodzenie się w dziecku jako symbolu «jaźni» oraz na promienie Słońca docierające aż do głębi bezdenne go tona światów”. (W tak podniosłych słowach przedstawia Boginię Jolande Jacobi w swej *Psychologii C. G. Junga* 1968, s. 158).

Pradziejowa Bogini Matka nie jawi się człowiekowi sama. Zawsze, a przynajmniej z reguły, towarzyszy jej Młody Bóg: jej syn i małżonek zarazem, związany z rocznym cyklem przyrody, ginący na jesieni i zmartwychwstający na wiosnę, zawsze związany z Boginią jako Naturą i Ziemią. U Sumerów był nim Dumuzi, u Babilończyków - Tammuz, w Syrii - Adonis, we Frygii - Attis, w Egipcie - Ozyrys.

Bogini Wielka Matka pojawiła się człowiekowi i ludom - jak można sądzić - w czasach prehistorycznych (neolit). Wszakże czytający te słowa żyją na przełomie XX i XXI wieku ery chrześcijańskiej i tylko nieliczni byliby w stanie odkryć na najniższych piętrach swej *psyche* zdolność takiego doświadczenia i przeżycia Bogini, jakie było dostępne ludziom tamtych czasów. Jak zatem my, ludzie współcześni, możemy odpowiedzieć sobie na pytanie: „Czym była religia Wielkiej Matki w życiu człowieka i ludów przed wieloma tysiącami lat?”

Co to jest feminizm?

Feminizm to ruch społeczny, polityczny i filozoficzny, którego celem jest walka o równe prawa i szanse dla kobiet oraz eliminacja dyskryminacji ze względu na płeć. Dąży do stworzenia społeczeństwa, w którym kobiety i mężczyźni mają takie same możliwości w edukacji, pracy, polityce i życiu prywatnym.

Wbrew powszechnym stereotypom, feminizm nie oznacza wyższości kobiet nad mężczyznami ani ich przeciwstawiania sobie. Jego głównym założeniem jest **równość**, czyli zapewnienie takich samych praw i szans dla wszystkich, niezależnie od płci. Dzięki działaniom feministycznym kobiety zdobyły wiele praw, m.in. prawo do edukacji, głosowania, pracy czy decydowania o własnym ciele.

Współczesny feminizm zwraca uwagę na różne formy dyskryminacji, takie jak nierówność płac, przemoc wobec kobiet, ograniczony dostęp do stanowisk kierowniczych czy stereotypy dotyczące ról płciowych. Jednocześnie dąży do poprawy sytuacji także mężczyzn, na przykład poprzez walkę ze społecznymi oczekiwaniami, które zmuszają ich do ukrywania emocji czy podejmowania niebezpiecznych zawodów.

Dzięki mediom społecznościowym temat równości płci stał się bardziej widoczny, a ruch feministyczny angażuje ludzi na całym świecie. Celem nie jest walka płci, lecz budowanie sprawiedliwego społeczeństwa, w którym każdy ma równe prawa i możliwości, niezależnie od tego, kim jest.

Oto najważniejsze daty związane z narodzinami i rozwojem feminizmu:

I fala feminizmu (XVIII – początek XX wieku) – walka o prawa wyborcze i równość wobec prawa

- **1792** – Mary Wollstonecraft publikuje *"Wołanie o prawa kobiety"*, jedno z pierwszych feministycznych dzieł filozoficznych.
- **1848** – Konferencja w Seneca Falls (USA) – pierwsza konwencja poświęcona prawom kobiet, gdzie uchwalono *Deklarację Sentencji i Uchwał*.
- **1869** – Powstaje Narodowe Stowarzyszenie na rzecz Praw Wyborczych Kobiet (National Woman Suffrage Association) w USA, założone przez Susan B. Anthony i Elizabeth Cady Stanton.
- **1893** – Nowa Zelandia jako pierwszy kraj na świecie przyznaje kobietom prawo głosu.
- **1903** – Emmeline Pankhurst zakłada *Women's Social and Political Union (WSPU)* w Wielkiej Brytanii – radykalną organizację sufrażystek.
- **1913** – Sufrażystka Emily Davison ginie podczas wyścigów konnych w Epsom, rzucając się pod konia króla Jerzego V.
- **1918** – Kobiety w Wielkiej Brytanii uzyskują częściowe prawo wyborcze (dla kobiet powyżej 30. roku życia).
- **1920** – 19. poprawka do Konstytucji USA – przyznanie prawa głosu kobietom w Stanach Zjednoczonych.
- **1928** – Wielka Brytania przyznaje pełne prawa wyborcze kobietom na równi z mężczyznami.

II fala feminizmu (lata 60.–80. XX wieku) – prawa społeczne i reprodukcyjne

- **1949** – Simone de Beauvoir publikuje *"Druga płeć"*, analizując rolę kobiet w społeczeństwie.
- **1960** – Wprowadzenie pigułki antykoncepcyjnej w USA – symbol rewolucji seksualnej i większej kontroli kobiet nad swoim ciałem.
- **1963** – Betty Friedan wydaje *"Mistyka kobiecości"*, książkę krytykującą ograniczenia społeczne wobec kobiet.
- **1964** – Civil Rights Act w USA zakazuje dyskryminacji ze względu na płeć w miejscu pracy.
- **1971** – We Francji publikowany jest *Manifest 343* – list otwarty podpisany przez 343 kobiety przyznające się do aborcji w protestie przeciwko restrykcyjnym przepisom.
- **1973** – Sprawa *Roe v. Wade* – Sąd Najwyższy USA legalizuje aborcję.
- **1980** – ONZ organizuje drugą Światową Konferencję Kobiet w Kopenhadze, podkreślającą problem nierówności ekonomicznej.

III fala feminizmu (lata 90. – początek XXI wieku) – różnorodność i prawa mniejszości.

- **1991** – Anita Hill oskarża sędziego Clarence'a Thomasa o molestowanie seksualne, co zapoczątkowuje debatę o seksizmie w polityce i pracy.
- **1995** – Przemówienie Hillary Clinton na Światowej Konferencji Kobiet w Pekinie („Prawa kobiet to prawa człowieka”).
- **2000** – Początek feminizmu intersekcyjnego, podkreślającego różne formy dyskryminacji (np. rasową, klasową, LGBTQ+).

IV fala feminizmu (od ok. 2010) – feminizm cyfrowy i walka z przemocą

- **2012** – Ruch *SlutWalk* protestuje przeciwko obwinianiu kobiet za gwałty.
- **2017** – Powstaje ruch #MeToo przeciwko molestowaniu i przemocy seksualnej.
- **2022** – Protesty kobiet w Iranie po śmierci Mahsy Amini, walka o prawa kobiet w reżimach autorytarnych.

Wybitne polskie feministki, które miały znaczący wpływ na walkę o prawa kobiet w Polsce:

1. **Narcyza Źmichowska (1819–1876)** – pisarka, pedagog, twórczyni pierwszego polskiego ruchu feministycznego **Entuzjastek**, propagująca ideę edukacji kobiet.
2. **Paulina Kuczalska-Reinschmit (1859–1921)** – liderka polskiego ruchu sufrażystek, działaczka na rzecz praw wyborczych kobiet, redaktorka pisma *Ster*.
3. **Maria Dulębianka (1858–1919)** – malarka, działaczka społeczna, pierwsza kobieta w Polsce, która próbowała kandydować do sejmu galicyjskiego.
4. **Zofia Nałkowska (1884–1954)** – pisarka i publicystka, poruszająca w swoich dziełach tematy emancypacji i sytuacji kobiet.
5. **Maria Konopnicka (1842–1910)** – poetka, działaczka społeczna, krytykująca patriarchalne normy i walcząca o prawa kobiet.
6. **Irena Krzywicka (1899–1994)** – pisarka, publicystka i działaczka na rzecz praw kobiet, propagująca edukację seksualną i prawa reprodukcyjne.

7. **Maria Moczydłowska (1875–1969)** – jedna z pierwszych kobiet posłanek w Polsce, działająca na rzecz równouprawnienia.
8. **Agnieszka Graff (ur. 1970)** – współczesna feministka, pisarka, publicystka, działaczka na rzecz praw kobiet i społeczności LGBTQ+.
9. **Kazimiera Szczuka (ur. 1966)** – krytyczka literacka, działaczka feministyczna, zaangażowana w walkę o prawa kobiet i edukację seksualną.
10. **Wanda Nowicka (ur. 1956)** – polityczka, feministka, działaczka na rzecz praw kobiet, współzałożycielka Federacji na rzecz Kobiet i Planowania Rodziny.

Najważniejsze książki

O

feminizmie:

1. **Mary Wollstonecraft – *Wołanie o prawa kobiety* (1792)**
Pierwsze fundamentalne dzieło feministyczne, które domagało się edukacji i praw obywatelskich dla kobiet.
2. **Simone de Beauvoir – *Druga płeć* (1949)**
Klasyka feminizmu, w której autorka analizuje, jak kultura i społeczeństwo kształtują rolę kobiet.
3. **Betty Friedan – *Mistyka kobiecości* (1963)**
Książka, która zapoczątkowała II falę feminizmu, obnażając ograniczenia, jakie patriarchy nakładał na kobiety w życiu domowym.

4. **Germaine Greer – *Kastracja kobiety* (1970)**
Krytyczna analiza społecznych i kulturowych norm ograniczających wolność kobiet.
5. **bell hooks – *Feminizm jest dla każdego* (2000)**
Przystępne wprowadzenie do feminizmu, podkreślające jego inkluzywność i znaczenie dla wszystkich ludzi.
6. **Judith Butler – *Uwikłani w płeć* (1990)**
Kluczowe dzieło teorii gender, które podważa tradycyjne rozumienie płci i tożsamości.
7. **Naomi Wolf – *Mit urody* (1990)**
Analiza presji społecznej wywieranej na kobiety poprzez ideały piękna i wyglądu.
8. **Sylvia Chutnik – *Kieszonkowy atlas kobiet* (2008)**
Polska książka łącząca tematykę feministyczną z literaturą piękną, ukazującą życie różnych kobiet w patriarchalnym świecie.
9. **Roxane Gay – *Zła feministka* (2014)**
Eseje o feminizmie i popkulturze, ukazujące, że można być feministką, nawet jeśli nie jest się doskonałą.
10. **Rebecca Solnit – *Mężczyźni objaśniają mi świat* (2014)**
Zbiór esejów analizujących mechanizmy patriarchy, w tym zjawisko „męskiego tłumaczenia” (*mansplaining*).

Czym się różnią sufrażystki od feministek?

współczesne kampanie w mediach społecznościowych (np. ruch #MeToo).

Sufrażystki i feministki to pojęcia, które często są ze sobą mylone, jednak nie oznaczają dokładnie tego samego. Każda sufrażystka była feministką, ale nie każda feministka jest sufrażystką. Oto kluczowe różnice:

1. Zakres działań

- **Sufrażystki** – koncentrowały się głównie na walce o prawa wyborcze dla kobiet. Ich głównym celem było uzyskanie prawa do głosowania i udziału w życiu politycznym.
- **Feministki** – walczą o szeroko pojętą równość płci, obejmującą prawa wyborcze, równość w pracy, edukacji, życiu społecznym, prawach reprodukcyjnych i zwalczaniu przemocy wobec kobiet.

2. Okres historyczny

- **Sufrażystki** działały głównie na przełomie XIX i XX wieku. Ich aktywność doprowadziła do przyznania kobietom prawa głosu w wielu krajach (np. Wielka Brytania – 1918, USA – 1920, Polska – 1918).
- **Feministki** działają od XVIII wieku aż do dziś, przechodząc przez różne fale feminizmu, które obejmowały walkę o różne aspekty równości kobiet.

3. Metody działania

- **Sufrażystki** często stosowały radykalne metody protestu, np. demonstracje, głodówki, akty obywatelskiego nieposłuszeństwa, a czasem nawet niszczenie mienia (np. wybiście szyb w budynkach rządowych).
- **Feministki** używały różnych metod w zależności od epoki – od publikacji książek i artykułów, przez pokojowe protesty, aż po

4. Najważniejsze postacie

- **Sufrażystki:** Emmeline Pankhurst, Millicent Fawcett, Susan B. Anthony, Paulina Kuczalska-Reinschmit (Polska).
- **Feministki:** Mary Wollstonecraft, Simone de Beauvoir, Betty Friedan, bell hooks, Agnieszka Graff (Polska).

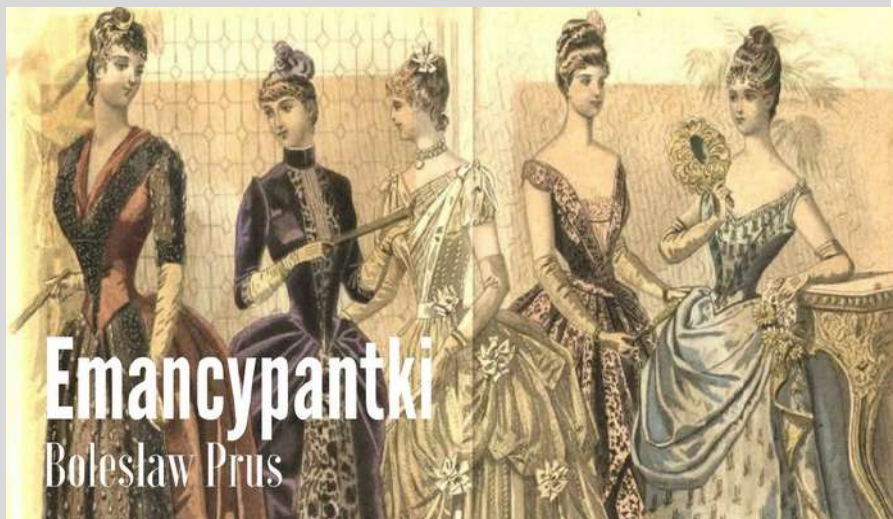
Sufrażystki były częścią ruchu feministycznego, ale ich działania skupiały się na prawach wyborczych kobiet. Feminizm jest szerszym ruchem, który obejmuje walkę o równość w wielu dziedzinach życia i trwa do dziś.

Emancypantki to osoby, które były zaangażowane w ruch na rzecz **wyzwolenia kobiet** i ich **emancypacji** w XIX wieku, szczególnie w Polsce. Są one często uznawane za poprzedniczki **sufrażystek** i **feministek**, jednak ich działalność miała charakter bardziej ogólny i obejmowała różne aspekty życia kobiet, a nie tylko prawa wyborcze.

Podsumowanie:

- **Emancypantki** to kobiety, które w XIX wieku dążyły do emancypacji kobiet w Polsce i innych krajach, koncentrując się na szerokim zakresie kwestii społecznych i edukacyjnych.
- **Sufrażystki** były grupą feministek, które walczyły głównie o **prawo wyborcze** i polityczną aktywność kobiet, a ich działania miały miejsce głównie w XIX i XX wieku.
- **Feministki** to szerokie pojęcie obejmujące osoby walczące o **równość płci** we wszystkich dziedzinach życia, które działają do dzisiaj.

"**Emancypantki**" to powieść Bolesława Prusa, wydana po raz pierwszy w 1894 roku, której tematem przewodnim jest walka kobiet o równouprawnienie i emancypację. Powieść ukazuje życie kilku kobiet, które starają się wyjść poza tradycyjnie przypisaną im rolę żon i matek, dążąc do zdobycia niezależności intelektualnej, społecznej i finansowej.



Główne bohaterki powieści to **Maria**, **Antonia** i **Wanda**, które reprezentują różne postawy wobec idei emancypacji. **Maria** jest kobietą wykształconą, jednak zdominowaną przez społeczne i rodzinne oczekiwania, nie potrafi całkowicie uwolnić się od tradycyjnych ról. **Antonia**, z kolei, to kobieta odważna, pragnąca walczyć o równouprawnienie i niezależność, która angażuje się w działalność społeczną i wychowuje swoje dzieci w duchu nowoczesności. **Wanda**, to bohaterka, która, choć żyje w zgodzie z konwenansami, wewnętrznie pragnie zmiany i ma ambicje wyjścia poza społeczne ograniczenia.

Prus pokazuje, że kobiety, choć różnią się w swoich działaniach, mają wspólny cel – zdobycie pełnej wolności, która nie jest jednak łatwa do osiągnięcia. Równocześnie, autor ukazuje, jak silne są mechanizmy społeczne, które utrzymują tradycyjne role kobiet w społeczeństwie, ograniczając ich rozwój i możliwość samorealizacji.

Powieść jest zarówno społeczną diagnozą, jak i krytyką ówczesnych norm i wartości. "**Emancypantki**" to również dzieło refleksyjne, w którym Prus porusza problem społeczeństwa zdominowanego przez patriarchalne wartości i ukazuje trudności kobiet, które próbują przełamać te ograniczenia. Powieść stanowi ważny punkt odniesienia w polskiej literaturze feministycznej i jest przykładem literackiej refleksji nad kwestią równości płci.

Marta – powieść tendencyjna Elizy Orzeszko-wej opublikowana na łamach „Tygodnika Mód i Powieści” w 1873 i w tymże roku wydana osobno w postaci książkowej. Poświęcona była tematyce tzw. kwestii kobiecej.

Główną bohaterką powieści jest Marta Świcka, która po śmierci męża urzędnika i utracie majątku została wraz ze swoją czteroletnią córeczką Jancią bez środków do życia. Bohaterka rozpoczyna poszukiwanie pracy, okazuje się jednak, że nie posiada wystarczającego wykształcenia i umiejętności praktycznych – zna francuski, ale w stopniu niewystarczającym, aby móc go uczyć lub z niego tłumaczyć, rysuje jedynie amatorsko, potrafi jedynie szyć ręcznie, a nie na maszynie. Problemem jest również dyskryminacja – na rynku pracy preferowani są mężczyźni oraz cudzoziemki. Po nieudanych próbach odnalezienia się w zawodzie nauczycielki (uczenica zna język lepiej od niej), tłumaczki (nie zna specjalistycznego słownictwa) i ilustratorki (brakuje jej umiejętności technicznych), Marta rozpoczyna pracę szwaczki w pracowni bielizny. Praca jest ciężka i nisko opłacana, ale i ją Marta w końcu traci. Bohaterka nie ma pieniędzy na lekarstwa i jedzenie dla chorej córeczki, posuwa się w końcu do drobnej kradzieży. Zostaje jednak przyłapana, po czym ucieka. Podczas tej ucieczki wpada pod koła konnego omnibusu i umiera.

SPRAWDŹ SIĘ

1. Jakie główne cele wyznaczały sufrażystki w XIX i XX wieku, i w jaki sposób realizowały te cele?
2. Jakie były główne różnice w metodach działania sufrażystek w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych?
3. W jaki sposób ruch sufrażystek w Polsce przyczynił się do zdobycia przez kobiety praw wyborczych w 1918 roku?
4. Czym różni się feminizm pierwszej fali od feminizmu drugiej fali? Podaj konkretne przykłady.
5. Jakie są kluczowe różnice między teorią feministyczną Simone de Beauvoir zawartą w *Drugiej płci* a teorią feministyczną Betty Friedan w *Mistyce kobiecości*?
6. W jaki sposób emancypantki w Polsce na przełomie XIX i XX wieku podchodziły do kwestii edukacji kobiet? Podaj przykłady działalności emancypantek.
7. Co oznacza termin "emancypacja" w kontekście XIX-wiecznego ruchu kobiet w Polsce, i jak różni się od współczesnych koncepcji feminizmu?
8. Jakie były społeczne i kulturowe warunki, które zainspirowały powstanie ruchu feministycznego na świecie i w Polsce?
9. W jaki sposób feministki drugiej fali, takie jak bell hooks, krytykowały tradycyjny feminizm, i w jaki sposób ich podejście różniło się od wcześniejszych fal?
10. Jakie były najważniejsze osiągnięcia sufrażystek w walce o prawa wyborcze kobiet, i jakie wyzwania nadal stawiają przed ruchem feministycznym współczesne realia polityczne?

Eliza Orzeszkowa

Kilka słów o kobietach

Jedną z najpospoliciej roztrząsanych w wieku naszym idei jest tak zwana idea emancypacji kobiet.

Komuż choćby raz nie zdarzyło się widzieć starej piastunki, otoczonej słuchającymi ją dziećmi, i powtarzającej im tę odwieczną bajkę: „*Chodziła czapla na wysokich nogach po desce, czy mówić jeszcze?*”. Dzieci słuchają i daremnie wyczekują dalszego ciągu historii tego ptaka, co to według bajkopisarza *trochę ślepy, trochę krzywy*, daremnie sądzą, że opowiadanie piastunki uniesie w końcu czaplę spodnad tej deski, po której ona tak długo chodzi, i w szerokim locie skrzydła jej rozwinie; daremnie słuchają i czekają, czapla chodzi i chodzi, w orlicę się nie zmienia i jednostajnym ruchem swoich wysokich nóg, co po desce krocza, usypia tych, którzy się od niej szerokiego spodziewali lotu.

Sprawa emancypacji kobiet odgrywa w ludzkości rolę podobną tej, jaką ma bajka o czapli w drobnych kółkach dziecięcych otaczających piastunki.

Powtarzana przez wszystkie usta, płynąca spod każdego pióra, spoczywająca i rozrabiająca się we wszystkich światłych umysłach, żywotnym tętnem pulsująca w potrzebach tegoczesnych społeczeństw, w zastosowaniu jest ona ciągle: „*trochę ślepa, trochę krzywa*” i zamiast rozwijać się w lot śmiały i szeroki — kroczy ciągle czaplimi krokami po drgającej i chwiejącej się desce, utworzonej z najróżniejszych poglądów, przesądów, obaw jednych a przesady drugich.

Na dźwięk wyrazu: emancypacja kobiet, przed oczami niektórych ludzi przesuwają się nimiłe, często śmieszne, niekiedy bardzo smutne obrazy. Oto na przykład w pokoju napełnionym gęstą mgłą tytoniowego dymu, w wyzywającej postawie, z cygarem lub fajką w rękę, a w ustach z głośnym śmiechem bluźniącym najświętszym w świecie rzeczom, spoczywa kobieta *lwica*. Wkoło niej atmosfera kordegardy, w słowach jej cynizm Parnych[1] i Diderotów, w ruchach jej bezporządek wcielony, a jednak kobieta ta podnosi z dumą głowę i mówi: jestem emancypowaną!

To znowu kapryśna i rozpieszczona w bogactwie pani, pustą, z próżnowania wylęgłą fantazją lub chwilowym szaleństwem wiedzioną, zrywa związki rodzinne, zrzuca się powinności żony, matki i obywatelki, i bez innych powodów oprócz rozdrażnionej i zepsutej próżnowaniem i czytaniem ognistych romansów wyobraźni, rzuca się w świat awantur, a na pytanie czym jest i co czyni? odpowiada: jestem kobietą emancypowaną!

To znowu jak na klasycznym trójnogu starożytna Pytia na nowożytniej kanapie, z ustami pełnymi nadętej mądrości, z głosem nakazującym milczenie, zasiada kobieta pseudo-uczona, kobieta, która po francusku nazywa się *bas bleu*. „Milczcie wszyscy, bo ja mówię. Słuchajcie mię, bom wśród was jedynie mądra, bo czytałam Bakona, Kartezjusza, Leibnitza, Kanta, Hegla itd., bo mówię wam o ekonomii politycznej, filantropii, idealizmie, materializmie, realizmie itd. Ile z tego wszystkiego rozumiem, ile z tych wszystkich brzmiących wyrazów i z całej tej uczonej nomenklatury potrafię dla was i dla siebie wyciągnąć pojęć zdrowych i treści rozumnej, to do was nic nie należy. Wiedźcie tylko, że jak w składach teatralnych poza-

wijane dekoracyjne płótna, tak w głowie mojej leżą ogromne zapasy mórz i horyzontów, ogrodów i okolic, miast i pałaców, które do woli rozwinąć przed wami mogę. Gdy zgasną światła moich salonów, jak po końcu przedstawienia dekoracje teatralne, zwiną się moje morza i horyzonty i pójdą spać w mojej głowie bez ruchu i pożytku. Ale tymczasem, nędzni śmiertelnicy, dopóki raczę zstępować ku wam z wysokości moich — patrzcie, słuchajcie i podziwiajcie mnie”.

Tak mówi kobieta sawantka, jak Rzymianin w togę drapuje się w Olimpijską powagę i uroczystość. Wkoło niej rozlewa się atmosfera nudy i pychy, a ona na zapytanie, jaką na tej ziemi gra rolę, jakie spełnia powinności i zadania, odpowiada: jestem kobietą emancypowaną.

Nie dziw, że gdy podobne obrazy staną przed wyobraźnią ludzi, wyraz emancypacja kobiet brzmi w ich uszach jednoznacznie z brakiem przyzwoitości, pogardą obowiązków rodzinnych i pozbyciem się najmilszej z zalet — prostoty — i że wzmianka o tej emancypacji sprowadza szydercze uśmiechy i ściągą surowe nagany nawet od ludzi obdarzonych światłym i postępowym umysłem. Nielogiczne entuzjastki rozmiłowane w dźwięku słowa, którego treści nie pojmowały — zacofały na długie lata postęp idei, której sztandarem pokrywać chciały swoje dziwaczne lub występne wybryki. Nic nie ma zgubniejszego dla jakiegokolwiek pojęcia, które zaledwie zrodzone w ludzkości, jeszcze się w niej ugruntować nie zdołało, jak rzucony nań cień śmieszności. A śmiesznością właśnie pokryły pojęcie o emancypacji kobiet — lwice z fajkami i cynizmem w ustach, Pytie ze zwijanymi i rozwijanymi horyzontami w głowach i tym podobne pojęcia tego fałszywe apostołki i przedstawicielki.

Nie należy więc dziwić się zrażeniu wielkiej części ogółu ludzi do idei emancypacji kobiet, ale należy wierzyć, iż prawda oddzieloną być może od fałszu, rozum od śmieszności, prawdziwe światło, spływające na ziemię dla naprawienia złego, od wybryków, a choćby i występków ludzkiej głupoty i słabości.

Spójrzmy na mnóstwo moralnych i materialnych nędz, psujących połowę społeczeństw ludzkich, na zwiędłe w próżności umysły i zepsute w bezczynności serca kobiet bogatych, na zbladłe w niedostatku twarze i upadające w obawie o przyszłość moralne siły kobiet ubogich, a zapomniawszy o Lwicach i Pytiach, które coraz rzadziej zjawiają się i zjawiać będą między nami, rozważmy, czy tym istotnym i niezaprzeczonym nędzom i nieszczęściom, jakie wciąż nasuwają się nam przed oczy, trafnie pojęta i zastosowana emancypacja kobiet zapobiec lub przynajmniej w części zmniejszyć ich nie zdoła.

Słowo jest tylko uwydatnieniem idei: skoro istnieje, musi być w społeczeństwie pojęcie, które dało mu powód bytu. Pojęcie zaś każde rodzi się z wielkiego tchnienia, jakie płynie z łona ludzkości wtedy, gdy ludzkość ta potrzebuje i pragnie czegoś, a dąży do spełnienia swych pragnień i zadośćuczynienia swoim potrzebom.

Wyraz tedy: emancypacja kobiet, powstał z pojęcia o istniejącej w ludzkości potrzebie zrządzenia z kobiet jakiegoś jarzma, uwolnienia ich od jakichś krępujących je więzów.

[...]

Takim pięknym i rozpieszczonym dzieckiem społeczności jest kobieta. Przyszła ona na świat piękna i słaba, i matka społeczność uczyniła z nią to, co z najmilszym dzieckiem czynią nierozsądni rodzice, pieściznami bardziej jeszcze osłabiła jej siły fizyczne, próżnowaniem i błyskotkami zepsuła jej moralne władze.

Niesłusznie kobiety wyrzekają niekiedy, że są upośledzone w społeczności; owszem, są one zanadto rozpieszczone i wywyższone, tylko że to jednostronne a bezmyślne ich wywyższenie na największe złe im wychodzi, bo wzbija je w sfery anielskie, a ludzkich dróg nie uczy, bo pokłonem przed zewnętrzną ich piękno-

ścią zgina czoła ludzkie, ale unicestwia w nich stronę człowieczą, przez którą same w sobie mogłyby być dumne i mocne.

W tym jest klucz otwierający tajemnicę wyrazu: emancypacja kobiet.

Nie od urojonej tyranii mężczyzn, nie od świętych i przynoszących szczęście obowiązków rodzinnego życia, nie od przyzwoitości i prostoty — ale od słabości fizycznej bardziej narzuconej niż od natury wziętej, od braku sił moralnych na samoistne i logiczne życie, od klątwy wiecznego niemowlęstwa i anielstwa, od wypatrywania z cudzej ręki kawałka powszedniego chleba, od wiecznego zamykania przed nimi dróg poważnej i użytecznej pracy, mają i winny emancypować się kobiety.

PYTANIA DO TEKSTU:

1. W jaki sposób autor opisuje relację między kobietą a społecznością, porównując ją do rozpieszczonego dziecka?
2. Jakie konsekwencje ma, według autora, nadmierne wywyższenie kobiet na podstawie ich zewnętrznej urody?
3. Jakie cechy fizyczne i moralne, według autora, powinny zostać uwolnione w ramach emancypacji kobiet?
4. Jak autor rozumie pojęcie "wiecznego niemowlęstwa" w kontekście sytuacji kobiet w społeczeństwie?
5. Jakie zmiany społeczne autor uważa za konieczne dla prawdziwej emancypacji kobiet?

[...] większość trwa w tym przekonaniu, że uczenie się fizjologii albo anatomii jest najwyższą nieprzyzwoitością dla kobiety, dla której jeden tylko fenomen wykazany pierwszą z tych nauk ma pewną wartość, a tym jest, że: serce znajduje się z lewej strony piersi. Z astronomii za dostateczną dla kobiety uznano wiadomość, że ziemia ma kształt kuli z dwóch boków spłaszczonej i że gwiazdy są oczami aniołów patrzących z góry na ten padół płaczu. W fizyce największe stosunkowo uczyniono postępy, boć każda już kobieta mniej więcej wie, dlaczego w pokoju zimnym para z ust wychodzi, skąd się deszcz bierze, czym są obłoki.

Orzeszkowa, *Kilka słów o kobiecie*

Kopciuszek to najbardziej feministyczna księżniczka Disneya?

Bohaterka, która zasługuje na więcej

Kopciuszek, razem z innymi księżniczkami starszej generacji, jest uważana za stereotypową, mdłą bohaterkę. Postać, która nie jest wojownicza jak Mulan, odważna jak Pocahontas czy niezależna jak Merida. Jednak może po prostu nikt nie docenia, że jej siła tkwi gdzieś indziej.

Kopciuszek to bardzo klasyczna bajka Disneya, w której protagonistka poznaje księcia i żyją razem długo i szczęśliwie. Główną bohaterką jest dziewczyna wykorzystywana przez przyrodnie siostry i macochę, które traktują ją jak służącą. Jej życie całkowicie się zmienia, gdy dostaje szansę, by pójść na bal. Na nim właśnie poznaje ukochanego. Wiele osób uważa, że Kopciuszek, jak inne starsze księżniczki, jest kiepską bohaterką i nie stanowi wzoru do naśladowania. Nawet Emma Watson właśnie z tego powodu odrzuciła zagranie jej w filmie Kennetha Branagha. Czy jednak naprawdę nie jest w stanie niczego nas nauczyć? Czy może nie do końca zrozumieliśmy, o co chodziło w tej postaci?

Księżniczka ta nigdy nie była uznawana za feministkę. Za takie uważane są Mulan, która przebrała się za mężczyznę, by ratować Chiny. Merida, która sprzeciwiła się normom społecznym i wywinęła się od zaaranżowanego małżeństwa. Albo Elsa, której nie był potrzebny facet, by zbudować lodowy zamek i uratować świat. Dodatkowe punkty docho-



dzą, gdy księżniczka potrafi walczyć, strzelać z łuku albo używać miecza. Wszystkie te bohaterki są chwalone za to, że były w stanie postawić na swoim i nie przedstawiały sobą stereotypowego obrazu damy w opresji. Na ich tle Kopciuszek jest pokazywana jako ktoś słaby, kto tylko czekał na ratunek z rąk przystojnego księcia.

Kopciuszek uwielbiała używać wyobraźni, by radzić sobie z codziennością.

Przede wszystkim Kopciuskowi zarzuca się, że była bierna wobec losu, jaki ją spotkał. Została skazana na przyrodnie siostry i macochę, które ją wykorzystywały. Niestety nikogo nie postrzeliła z łuku, by temu zapobiec. Już sam fakt, że obwiniamy ją o

brak reakcji, a nie jej prześladowców za znęcanie się nad nią, jest bardzo nie w porządku. W taki sposób przerzucamy odpowiedzialność z winowajcy na ofiarę. Sama uważam, że bohaterka potrzeba naprawdę dużo siły, by w tej sytuacji wciąż zachować w sobie tyle ciepła i pogody ducha.

Kolejną rzeczą, za którą krytykuje się księżniczkę Disneya, jest to, że jej celem było zakochanie się w księciu. Podobne oskarżenia padają zresztą pod adresem Arielki. Ponownie, Kopciuszek nie chciała ochronić żadnego królestwa, czy ratować komuś życia. Problem w tym, że jeśli uważnie oglądamy bajkę, ślub też tak naprawdę nie był jej marzeniem, tylko samo pójście na bal. Jeśli przez chwilę wczujemy się w jej rolę, to możemy sobie wyobrazić, że jest to coś niesamowitego w życiu dziewczyny, która przez całe życie chodziła brudna i poniżana, nie miała szansy nawet na małe przyjemności czy luksusy. To była szansa, żeby przez chwilę oderwać się od smutnej rzeczywistości i przeżyć coś wspaniałego.

Oczywiście w międzyczasie rzeczywiście zakochuje się w księciu i korzysta ze swojej szansy, by wyrwać się z piekła, jakie zgotowała jej przybrana rodzina. Ciężko jednak złościć się na to, że ucieszyła się z jednej z niewielu pozytywnych rzeczy, jakie przytrafiły się w jej życiu. Poza tym opuszczenie toksycznej rodziny, która próbowała nią manipulować przez tak długi czas, wcale nie jest proste. Decyzja, by pójść z księciem, także wymagała odwagi. A zakochanie się w nim wydaje się dość oczywiste, patrząc na to, że bliskość i uwaga były jej odmawiane przez całe życie. Kopciuszka nigdy nie obchodził status społeczny księcia czy jego bogactwo, co odróżniało ją od przyrodnich sióstr. Zakochała się w cudownej chwili.

W dodatku uznawanie Kopciuszka za mało feministyczną jest... mało feministyczne, szczerze mówiąc. Bohaterka jest krytykowana za cechy, które zwykle są przypisywane kobietom, takie jak empatia, opiekuńczość czy wrażliwość. A przecież nie ma w nich

nic złego. Współczesny popkulturowy feminizm czasem idzie w naprawdę dziwną stronę i próbuje dać swoim bohaterkom wszystkie męskie cechy, by były cokolwiek warte. Nie mają prawa płakać na ekranie, co jest zupełnie ludzkim odruchem, czy cieszyć się z pięknej balowej sukienki i pantofelków.



Siła Kopciuszka nie leży w jej umiejętnościach bojowych, ale w tym, że była w stanie przetrwać mimo ciężkiej sytuacji. Była silna, ale psychicznie, ponieważ zachowała pogodę ducha i niezwykle dobre serce, dzięki któremu chciała pomagać innym. Nie trzeba dać kobiecie atrybutów, które kojarzą się z męskością, takich jak siła fizyczna, by zrobić z niej feministyczną i wspaniałą bohaterkę. Kopciuszek nie jest historią bezbronnej kobiety, którą trzeba uratować z opatów, tylko takiej, która nigdy się nie poddała. Księżniczka jest feministką, ponieważ jest silną postacią kobiecą. Próbuje znaleźć swoje miejsce w nierównym społeczeństwie. W czasach, w których powstała, mogła nauczyć widzów, że gdzieś tam czeka ich szczęśliwe zakończenie, tylko nie można przestać w nie wierzyć.

[naekranie.pl]

Kazimiera Szczuka

Kopciuszek i maskarada kobiecości

TEKST TEN DEDYKUJĘ STUDENTKOM Z GENDERÓW
PRZYJACIÓLKOM I WSZYSTKIM OSOBOM,
KTÓRE PRZYBYŁY NA MANIFĘ
„STOP PRZEMOCY WOBEC KOBIET”
10 GRUDNIA 2000 w WARSZAWIE

Wiele tematów wiąże się z historią Kopciuszka. Nagrodzona cnota, premiowana pasywność, rywalizacja między rodzeństwem, rywalizacja między kobietami. Strojenie się, przebieranie za królową, stroje, moda, terror piękności, inicjacja, dojrzewanie dziewczyny, wzory ról gender — bierność kobiety, władza mężczyzny, zakulisowe knowania w łonie rodziny. Ze wszystkich tych tematów wybiorę dwa, a właściwie jeden — kastracja i maskarada są ze sobą nierozzerwalnie związane.

Patriarchat jako system kultury, oparty na dominacji płci męskiej nad kobietą, dokonuje okaleczenia kobiecej seksualności. Według teorii psychoanalizy suwerenna seksualność kobieca jako taka nie istnieje — jest nieobecnością warunkującą obecność seksualności męskiej. Kastracja, która według Lacana dotyka obydwie płci, w przypadku kobiety zyskuje szczególne opakowanie — kobieta wskutek kastracji wkracza w komedię mieć/być, jaka toczy się o uprzywilejowane znaczące, czyli fallusa. Gra w kobiecość, czyli w zamaskowanie, to składanie obietnicy, która nie może zostać dotrzymana. Flirtowanie, uwodzenie, upiększanie i szminkowanie ukrywają brak, kastrację, a jednocześnie zabiegi te symulują pełnię, na którą męskie libido projektuje swoją potrzebę idealnego odzwierciedlenia.

Teoria maskarady/kastracji wiąże się z teorią melancholii. Żałoba po własnej seksualności, jaka świadomie albo nieświadomie przenika doznanie kobiecości, wywołuje ów dwuznaczny, trupi klimat otaczający zmysłowość kobiety w patriarchacie. Symulowana pełnia jako gra pozorów stała odsłania drugą stronę: zasłaniając — odsłania, wabiąc — umyka, sugeruje, fałduje się, szeleści, marszczy — aby posłużyć się metaforami Krystyny Kłosińskiej.

Kobieta, jak pisze Anne Jouranville — uwodzi pustką, kruchością, śmiercią, bezbronnością.

Kastracja

Kopciuszek jako bohaterka zamaskowana, ulegająca transformacji, to zapewne kobieta opuszczona w sensie melancholicznym — dziewczyna nie ma nic. Matka już ją opuściła, a mężczyzna jeszcze nie został przywabiony. Popioły z popielnika, przy którym ubrudzona bohaterka pracuje i śpi, symbolizują żałobę, stan przejścia. W pustce, pośród popiołów, Kopciuszek podejmuje za sprawą matki próbę zostania kobietą w sposób, o jakim pisze Jouranville: „Predyspozycja do inwencji estetyzującej ustanawia kobiecość jako maskaradę, to znaczy jako sztuczność, podążającą po dyletancku tropem sztuki”. Maskarada to konstruowanie tożsamości kobiecej, dla której być, wydawać się oznacza to samo. „Kobiecość jest rzuceniem wyzwania poprzez uwodzenie, zbudowane na braku [...]. Tajemnica polega na tym, by umieć wygrywać ową śmierć poprzez transfigurację, przeobrażenie, którego kobie-

ta dokonuje unicestwiająco się. Przywdzianie sukni przez Kopciuszka oznacza wcielenie pragnień umarłej matki, przystrojenie siebie jako żałobnej krypty, aby spowodować nadejście ożywczego królewicza. Taki Kopciuszek nie nosi już na sobie ran. Ogień wypalił się, ból został wyparty, życie toczy się za mgłą. Jak określa ten stan Angela Carter: „Popielucha okaleczona niejako już wcześniej”; wykastrowana bez śladu — jak lalka albo jak umarła. To „już wcześniej” sytuuje utratę w niedostępnej dali. Martwą dziewczynę zgalwanizować może tylko matryca fallicznego porządku prawa i władzy, zaindukowanie zewnętrzną wobec niej energią. Jak pisze Bruno Bettelheim, Kopciuszek w przeciwieństwie do siostr nie przejawia żadnej agresywności seksualnej, ale cierpliwie czeka, aż zostanie wybrana.

W bajce pojawia się jednak inna jeszcze figura kastracji, brutalna, traumatyczna, nie dająca się przyswoić w języku. Oprócz wersji Perraulta i od niego pochodnych, wszystkie warianty bajki zawierają ten epizod, który — według Bettelheima — stanowi „symboliczny wyraz pewnych aspektów kobiecego kompleksu kastracyjnego”. Chodzi oczywiście o okaleczanie stóp, obcinanie palców i pięty, którego dokonują złe siostry Kopciuszka: „W wersji braci Grimm starszej siostrze przeszkadza wielki palec. Wtedy matka daje jej nóż i radzi obciąć palec mówiąc, że gdy zostanie królową, nie będzie już musiała chodzić pieszo”.

Ten właśnie epizod bajki stał się najważniejszy dla Angeli Carter, która zatytułowała jedną z trzech wersji swojego Kopciuszka *Okaleczone dziewczyny*. Historia „mogłaby się koncentrować na okaleczonych siostrach — w istocie, łatwo byłoby ją było potraktować jako historię przykrawania ko-

biet, żeby pasowały, dokonywania czegoś w rodzaju rytualnego cięcia, przypominającego obrzezanie — pisze Carter.

Kopciuszek jest zatem opowieścią o inicjacyjnym okaleczaniu dziewcząt, uzdatnianiu ich w ten sposób do małżeństwa. Złe siostry to zwykłe dziewczyny — agresywne, seksualnie aktywne. Patrz, co się z tobą stanie, jeśli nie wyrzekniesz się wszystkich pragnień, jeśli nie pogodzisz się z poniżeniem i podrzędnością, jeśli nie będziesz cierpliwie czekać, aż zostaniesz wybrana — taki jest sens rozdzielenia kobiecej podmiotowości na część dobrą i antagonistyczne, prześladowcze siły, które zostają okrutnie ukarane. Kobiety muszą się nawzajem zdradzać i nienawidzić. „Im to zrobicie, a nie mnie, ja będę grzeczna” — zdaje się mówić Kopciuszek. Jak pisze Angela Carter — „opowieść nie jest kompletna bez rytualnego upokorzenia drugiej kobiety i okaleczenia jej córek”.

[...]



[jest to zaledwie 20% tekstu, które z powodu drastyczności opisów oraz braku miejsca publikujemy tylko w tym fragmencie – całość znaleźć można w książce Kazimiery Szczuki pt. „Kopciuszk, Frankenstei i inne”]

Biblioteczka feministyczna

1. "Drugi płeć" – Simone de Beauvoir

Klasyczne dzieło, które analizuje społeczne, kulturowe i historyczne mechanizmy opresji kobiet, wprowadzając pojęcie „drugiego płci” i podważając tradycyjne role przypisywane kobietom w społeczeństwie.

2. "Feminizm jest dla każdego" – Bell Hooks

W tej książce autorka przedstawia prostą, przystępną definicję feminizmu, podkreślając znaczenie walki o równość i rozumienia feminizmu jako ruchu wyzwalającego dla wszystkich ludzi, niezależnie od płci.

3. "ZłoŃnica" – Maja Wolny

Polska książka, która bada, jak kobieta w społeczeństwie może przełamać stereotypy i wziąć odpowiedzialność za życie, podważając normy kulturowe dotyczące kobiecego zachowania.

4. "The Feminine Mystique" ("Mystery of the Feminine") – Betty Friedan

Przełomowe dzieło, które zainicjowało drugą falę feminizmu w Stanach Zjednoczonych, ukazując niepokój i niezadowolenie kobiet w latach 50. i 60. XX wieku, które były ograniczane do roli żon i matek.

5. "Kobiety, które biegły z wilkami" – Clarissa Pinkola Estés

Książka, która łączy psychologię, mitologię i archetypy, by opisać wewnętrzną siłę kobiet, ich dziką naturę i niezależność. To także przewodnik do odkrywania kobiecej mocy i samorozwoju.

6. "Ciała, które nosimy" – Naomi Wolf

Naomi Wolf analizuje, jak media, reklama i kultura masowa wpływają na postrzeganie ciał kobiet i ich wartość w społeczeństwie, wywołując refleksję nad wpływem wizerunku ciała na życie kobiet.

7. "We Should All Be Feminists" – Chimamanda Ngozi Adichie

Krótkie, lecz potężne eseje, który w prostych słowach definiuje feminizm jako konieczność dla równości płci i podkreśla, że feminizm nie jest tylko ruchem kobiecym, ale ruchem na rzecz wszystkich ludzi.

8. "NiežnoŃna lekkoŃ bytu" – Milan Kundera

Choć nie jest książką stricte feministyczną, postacie kobiet w tej powieŃci (np. Teresa i Sabina) sŃ analizowane przez pryzmat feministycznej refleksji nad ich życiem, rolŃ w zwiŃzku i społeczeństwie.

9. "Pożegnanie z męŃczyznami" – Joanna Bator

Książka, która bada toŃsamoŃ kobiety w kontekŃcie patriarchalnych struktur społecznych i rozwaŃa problematykę relacji międy kobietami a męŃczyznami, szczególnie w polskim kontekŃcie.

10. "Własne pokoje" – Virginia Woolf

Książka, która jest manifestem literackim i feministycznym, przedstawiającym potrzebę niezaleŃności finansowej i intelektualnej kobiet, aby mogły tworzyŃ i ŃyŃ zgodnie ze swoimi aspiracjami.



2015

REŻYSERIA

Sarah Gavron

106 minut

Zagadnienia do rozmowy o filmie

1. **Rola kobiet w społeczeństwie na początku XX wieku** – Jakie prawa miały kobiety i dlaczego musiały o nie walczyć?
2. **Metody walki sufrażystek** – Czy ich działania, takie jak protesty, zamachy bombowe i niszczenie mienia, były uzasadnione?
3. **Postać Maud Watts** – Jak zmienia się jej postawa i charakter w trakcie filmu? Czy jest typową bohaterką ruchu sufrażystek?
4. **Reakcja społeczeństwa na ruch sufrażystek** – Jak mężczyźni, policja i rząd traktowali kobiety walczące o prawa wyborcze?
5. **Cena walki o prawa** – Jakie konsekwencje ponosiły sufrażystki i czy ich poświęcenie było warte celu?
6. **Postać Emmeline Pankhurst** – Jakie znaczenie miała dla ruchu sufrażystek i dlaczego w filmie pokazano ją tylko przez chwilę?
7. **Film a współczesność** – Czy walka o prawa kobiet jest nadal aktualna? Jakie problemy społeczne można dziś porównać do tamtej walki?
8. **Symbolika i realizm filmu** – Jakie środki artystyczne wykorzystano, aby oddać atmosferę epoki i dramat bohaterów?
9. **Historia a fikcja** – W jakim stopniu film opiera się na prawdziwych wydarzeniach, a w jakim został zmieniony na potrzeby fabuły?
10. **Inspiracja i wpływ filmu** – Jakie emocje wzbudza film i czy może inspirować do działania we współczesnym świecie?

Wprowadzenie do filmu

Film „Sufrażystka” w reżyserii Sarah Gavron to dramat historyczny z 2015 roku, który przedstawia walkę brytyjskich kobiet o prawa wyborcze na początku XX wieku. Główna bohaterka, Maud Watts (grana przez Carey Mulligan), to młoda pracownica pralni, która początkowo nie interesuje się polityką. Jednak pod wpływem wydarzeń i znajomości z członkiniami ruchu sufrażystek stopniowo angażuje się w walkę o równość.

Film ukazuje brutalność systemu, który odmawiał kobietom podstawowych praw. Sufrażystki, prowadzone przez Emmeline Pankhurst (w tej roli Meryl Streep), organizowały protesty, strajki i akcje obywatelskiego nieposłuszeństwa. Często były za to aresztowane, bite przez policję i więzione, gdzie stosowano wobec nich przymusowe karmienie podczas strajków głodowych. Reżyserka w realistyczny sposób przedstawia ich poświęcenie i determinację.

Istotnym elementem filmu jest ukazanie konsekwencji, jakie ponosiły kobiety walczące o swoje prawa. Maud traci pracę, rodzinę i dom, ale nie rezygnuje z walki. Jej historia symbolizuje los wielu kobiet tamtych czasów, które mimo trudności nie poddały się w dążeniu do równości.

„Sufrażystka” to poruszający film o odwadze i sile kobiet. Pokazuje, jak trudna była droga do uzyskania praw wyborczych i jak wielkie znaczenie miała walka sufrażystek dla przyszłych pokoleń. Jest to ważna lekcja historii i inspiracja do tego, by zawsze walczyć o swoje prawa.

Tło historyczne ruchu sufrażystek w odniesieniu do filmu „Sufrażystka”

Film przedstawia jedną z najważniejszych walk o prawa kobiet – dążenie do uzyskania praw wyborczych w Wielkiej Brytanii na początku XX wieku. Produkcja wiernie odzwierciedla realia tamtej epoki, ukazując, jak trudna i brutalna była droga kobiet do równości. Aby zrozumieć kontekst filmu, warto przyrzeć się historii ruchu sufrażystek, jego korzeniom, metodom działania oraz wpływowi na współczesność.

Początki ruchu sufrażystek

Ruch na rzecz praw kobiet zaczął się kształtować w XIX wieku, kiedy to w wielu krajach, w tym w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, kobiety zaczęły domagać się równego traktowania. W Wielkiej Brytanii pierwsze organizacje walczące o prawa wyborcze kobiet powstały w latach 60. XIX wieku. Były to ruchy legalistyczne, które próbowały osiągnąć swój cel poprzez pokojowe petycje i negocjacje z rządem.

Jedną z najważniejszych postaci w tej wczesnej fazie była **Millicent Fawcett**, przewodnicząca **National Union of Women's Suffrage Societies (NUWSS)**, która wierzyła, że kobiety powinny walczyć o prawa wyborcze poprzez debatę i przekonywanie opinii publicznej. Jednak jej działania nie przynosiły szybkich rezultatów, co doprowadziło do powstania bardziej radykalnego ruchu – **sufrażystek**.

Narodziny sufrażystek – Women's Social and Political Union (WSPU)

W 1903 roku **Emmeline Pankhurst** założyła **Women's Social and Political Union (WSPU)** – organizację, która stosowała bardziej radykalne metody walki o prawa kobiet. Jej motto brzmiało:

„Czynami, nie słowami” („Deeds, not words”), co oznaczało zerwanie z pokojowymi metodami i przejście do bardziej konfrontacyjnych działań.

Sufrażystki zaczęły organizować głośne protesty, w których atakowały budynki rządowe, wybijały szyby, podkładały ładunki wybuchowe i celowo łamały prawo, aby zwrócić uwagę społeczeństwa a swoją sprawę. Wielu polityków uważało ich działania za zbyt radykalne, a sufrażystki były często aresztowane i brutalnie traktowane w więzieniach.

Represje wobec sufrażystek

Film „Sufrażystka” doskonale oddaje rzeczywistość, z jaką musiały się mierzyć kobiety walczące o swoje prawa. Sceny pokazujące brutalność policji i nieludzkie traktowanie sufrażystek w więzieniach są oparte na faktach.

W rzeczywistości, kiedy kobiety trafiały do aresztu, często prowadziły **strajki głodowe** w proteście przeciwko niesprawiedliwemu traktowaniu.

Władze, obawiając się, że sufrażystki umrą w więzieniu i staną się męczennicami sprawy, zaczęły stosować **przymusowe karmienie**. Procedura ta była niezwykle brutalna i przypominała tortury – kobiety były przytrzymywane, a przez nos lub usta wprowadzano rurkę, przez którą wlewano płynny pokarm.

W filmie widzimy również działalność **tajnej policji**, która szpiegowała sufrażystki, inwigilowała ich spotkania i próbowała rozbijać ruch od wewnątrz. Postać inspektora Steeda (Brendan Gleeson) jest wzorowana na prawdziwych funkcjonariuszach Scotland Yardu, którzy monitorowali działania WSPU.

Tragedia Emily Davison – kluczowy moment w walce sufrażystek

Jednym z najbardziej dramatycznych momentów filmu jest scena śmierci Emily Davison, sufrażystki,

która podczas wyścigów konnych w Epsom w 1913 roku rzuciła się pod konia króla Jerzego V. Chociaż jej intencje do dziś są przedmiotem dyskusji – nie wiadomo, czy planowała popełnić samobójstwo, czy tylko zatrzymać konia, aby zwrócić uwagę na sprawę – jej śmierć stała się symbolem walki sufrażystek i wywołała ogromne poruszenie w społeczeństwie.

Film wiernie przedstawia ten historyczny moment, pokazując, jak wielką determinację miały kobiety walczące o swoje prawa.

Wpływ I wojny światowej na ruch sufrażystek

Wybuch I wojny światowej w 1914 roku zmienił sytuację sufrażystek. Wiele z nich, w tym Emmeline Pankhurst, zdecydowało się zawiesić walkę i wesprzeć rząd w wysiłku wojennym. Kobiety zaczęły masowo pracować w fabrykach, szpitalach i na froncie, udowadniając, że są równie zdolne do pracy i poświęcenia jak mężczyźni.

Ich wkład w wojnę sprawił, że rząd brytyjski zaczął poważniej traktować kwestię praw wyborczych kobiet. W 1918 roku, po zakończeniu wojny, uchwalono **Representation of the People Act**, który przyznał prawo głosu kobietom powyżej 30. roku życia, spełniającym określone kryteria majątkowe. Dopiero w 1928 roku prawo wyborcze rozszerzono na wszystkie kobiety powyżej 21. roku życia, zrównując ich prawa z mężczyznami.

Znaczenie filmu „Sufrażystka” i jego odniesienie do współczesności

„Sufrażystka” to film, który nie tylko ukazuje historię walki kobiet o prawa wyborcze, ale także skłania do refleksji nad współczesnymi problemami społecznymi. Choć dziś kobiety w większości krajów mają prawo głosu, wciąż istnieją miejsca na świecie, gdzie ich prawa są ograniczane.

Film przypomina, jak ważna jest determinacja i odwaga w walce o równość. Przedstawia także dylematy moralne, z jakimi musiały mierzyć się su-

frażystki – czy radykalne metody są konieczne, by dokonać zmian? Czy cena, jaką zapłaciły, była tego warta?

wynagrodzeniach, dostępie do edukacji czy prawach reprodukcyjnych, które przypominają, że walka o równość nie dobiegła końca.

Historia ruchu sufrażystek inspirowała do dalszej walki o prawa kobiet, zarówno w kwestiach politycznych, jak i społecznych. Wciąż istnieją nierówności w

Podsumowanie

Film „Sufrażystka” osadzony jest w rzeczywistym kontekście historycznym i wiernie oddaje trudności, jakie napotykały kobiety dążące do równouprawnienia. Ruch sufrażystek, choć radykalny, miał kluczowe znaczenie dla historii praw człowieka i przyczynił się do fundamentalnych zmian społecznych. Historia ta przypomina, że żadna zdobyta wolność nie była dana odgórnie – była efektem lat walki, poświęceń i odwagi ludzi, którzy nie bali się przeciwstawić niesprawiedliwości.

SPRAWDŹ SIĘ

1. Jakie były główne różnice między działaniami Millicent Fawcett a Emmeline Pankhurst w walce o prawa wyborcze kobiet?
2. Dlaczego sufrażystki zdecydowały się na radykalne metody walki, takie jak niszczenie mienia i protesty uliczne?
3. W jaki sposób władze brytyjskie próbowały powstrzymać działalność sufrażystek i jakie były konsekwencje tych działań?
4. Jakie znaczenie dla ruchu sufrażystek miała śmierć Emily Davison podczas wyścigów konnych w 1913 roku?
5. Jak film „Sufrażystka” przedstawia realia życia kobiet pracujących na początku XX wieku i ich ograniczone prawa?
6. W jaki sposób wybuch I wojny światowej wpłynął na sytuację sufrażystek i ich walkę o prawa wyborcze?
7. Jakie były najważniejsze ustawy dotyczące praw wyborczych kobiet w Wielkiej Brytanii i jakie zmiany wprowadziły?
8. Jaką rolę odegrały strajki głodowe w więzieniach i dlaczego władze stosowały wobec sufrażystek przymusowe karmienie?
9. W jaki sposób film „Sufrażystka” może inspirować współczesnych widzów do walki o prawa człowieka?
10. Czy metody stosowane przez sufrażystki były uzasadnione? Jak można porównać ich walkę do współczesnych ruchów społecznych?



1982

127 minut

Janusz Zaorski, ur. 19 IX 1947, Warszawa, reżyser i scenarzysta filmowy; przedstawiciel nurtu tzw. kina moralnego niepokoju (m.in. *Uciec jak najbliżej* 1972, *Awans* 1974 wg E. Redlińskiego, *Partita na instrument drewniany* 1975 wg S. Grochowiaka, *Dziecinne pytania* 1981 oraz *Matka Królów* 1982 wg K. Brandysa — na ekranie 1988); ponadto ekranizacja *Jeziora Bodeńskiego* (1985 wg S. Dygata) oraz sagi rodzinnej wg M. Nurowskiej *Panny i wdowy* (serial telew. 1991); liczne filmy telew. oraz seriale, scenariusze filmowe; 1991–93 (z przerwami) prezes Kom. ds. Radia i Telewizji Pol.; 1994–95 przewodniczący Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji.

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/;4000270>

Matka Królów – polski film polityczny z 1982 roku w reżyserii Janusza Zaorskiego, nakręcony na podstawie powieści Kazimierza Brandysa z 1957 roku pod tym samym tytułem. Główną bohaterką filmu jest Łucja Król (Magda Teresa Wójcik), matka czterech synów reprezentujących różne postawy wobec rządów sanacji, wybuchu II wojny światowej oraz następującego po jej zakończeniu terroru stalinowskiego.

WIKIPEDIA

Główną bohaterką filmu jest Łucja Król (Magda Teresa Wójcik), matka czterech synów reprezentujących różne postawy wobec rządów sanacji, wybuchu II wojny światowej oraz następującego po jej zakończeniu terroru stalinowskiego. Jest to dramatyczna historia robotniczej rodziny Królów, obejmująca czas przedwojenne poprzez okupację hitlerowską aż po okres stalinowski. Łucja Król po śmierci męża samotnie wychowuje swoich czterech synów. Musi borykać się nie tylko z biedą, ale też dokonywać trudnych wyborów, nieuchronnych w szczególnych czasach, w jakich przyszło jej żyć. Prosta kobieta z niespotykaną siłą, godnością i odwagą walczy o swoją rodzinę, o dobro swoich dzieci.

„Matka Królów” zajmuje szczególne miejsce w dorobku reżyserskim Janusza Zaorskiego jako jego najwybitniejsze dzieło, uhonorowane aż 15 różnymi nagrodami, w tym 10 zagranicznymi, m.in. na festi-

walach w Berlinie, Francji, Włoszech, Jugosławii. Ekranizacja wydanej w 1957 r., w nakładzie zaledwie 10 tysięcy egzemplarzy, powieści Kazimierza Brandysa, realizowana na przełomie 1981 i 1982 r., w niemal konspiracyjnych warunkach stanu wojennego, czekała aż 5 lat, do 1987 r., na oficjalną premierę. Jednak pomysł nakręcenia tego filmu zrodził się jeszcze na początku lat 70. W 1972 r. Janusz Zaorski miał już gotowy napisany przez siebie scenariusz, ale kolejni szefowie polskiej kinematografii odmawiali mu zgody na rozpoczęcie zdjęć. Dopiero w 1981 r., w okresie „solidarnościowego” przełomu, scenariusz zaakceptowano i w listopadzie tegoż roku rozpoczęto prace.

www.filmpolski.pl

Polecamy:

Rozmowa po filmie „Matka Królów” Gdańsk '82. Festiwal, który się nie odbył

<https://ninateka.pl/movies,1/rozmowa-po-filmie-matka-krolow--gdansk-82-festiwal-ktory-sie-nie-odbyl,10868>

TŁO HISTORYCZNE

Film "Matka Królów", w reżyserii Janusza Zaorskiego, to jedno z najważniejszych dzieł polskiego kina, które przedstawia losy rodziny Królów na tle dramatycznych wydarzeń historycznych XX wieku. Aby w pełni zrozumieć przesłanie filmu i jego znaczenie, konieczne jest poznanie kontekstu historycznego, który ukształtował rzeczywistość ukazaną na ekranie. Kluczowe dla tego filmu są lata 30. XX wieku, okres II wojny światowej oraz pierwsze lata powojenne, aż do śmierci Józefa Stalina w 1953 roku.

1. Polska w latach 30. XX wieku

Po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku Polska zmagala się z wieloma problemami, w tym z koniecznością odbudowy gospodarki i integracji trzech zaborów. Lata 30. to czas wielkiego kryzysu ekonomicznego, który dotknął także Polskę. Wiele rodzin, zwłaszcza z warstw robotniczych, zmagalo się z ubóstwem i bezrobociem. Kryzys gospodarczy doprowadził do radykalizacji postaw społecznych, co skutkowało wzrostem napięć politycznych.

Rządząca wówczas sanacja, czyli obóz polityczny Józefa Piłsudskiego i jego następców, prowadziła politykę autorytarną. Przeciwników politycznych, w tym komunistów i narodowców, poddawano represjom. Władza ograniczała wolność słowa i kontrolowała media, aby utrzymać stabilność w kraju. W tym czasie dochodziło również do licznych protestów robotniczych, które były brutalnie tłumione przez policję.

Życie codzienne w miastach było trudne, zwłaszcza dla klasy robotniczej, do której należeli bohaterowie filmu. Robotnicy pracowali w ciężkich warunkach, zarabiając niewielkie pensje, które często nie wystarczały na utrzymanie rodzin. Podziały społeczne były wyraźne – bogata elita żyła w dostatku, podczas gdy przeciętni obywatele zmagali się z bie-

dą. Te realia stanowią istotne tło dla losów Łucji Król i jej rodziny.

2. II wojna światowa i okupacja niemiecka (1939–1945)

1 września 1939 roku Niemcy zaatakowały Polskę, rozpoczynając II wojnę światową. Polska armia, mimo dzielnego oporu, nie była w stanie powstrzymać nawałnicy wojsk niemieckich. 17 września Związek Radziecki, zgodnie z tajnym protokołem paktu Ribbentrop-Mołotow, zaatakował Polskę od wschodu. Państwo polskie zostało rozbite, a jego terytorium podzielono między III Rzeszę a ZSRR.

Okupacja niemiecka była wyjątkowo brutalna. Wprowadzono terror policyjny, masowe egzekucje, aresztowania i deportacje. Ludność cywilna zmagala się z represjami, głodem i brakiem podstawowych środków do życia. Szczególnie tragiczny los spotkał ludność żydowską, która była systematycznie eksterminowana w gettach i obozach zagłady.

Dla bohaterów "Matki Królów" wojna oznaczała dalsze trudności i konieczność radzenia sobie w ekstremalnych warunkach. Wielu Polaków angażowało się w działalność konspiracyjną w ramach Armii Krajowej czy Gwardii Ludowej, choć za jakiegokolwiek przejawy sprzeciwu wobec okupanta groziła śmierć. Robotnicy i biedniejsza warstwa społeczeń-

stwa byli wykorzystywani jako tania siła robocza, zmuszani do pracy w fabrykach niemieckich lub wysyłani na roboty przymusowe do III Rzeszy.

represji jeszcze długo odczuwało społeczeństwo polskie. Film "Matka Królów" doskonale oddaje dramat jednostki w systemie totalitarnym i pokazuje, jak historia wpływała na życie zwykłych ludzi.

3. Polska po wojnie i stalinizm (1945–1953)

Po zakończeniu wojny Polska znalazła się w strefie wpływów ZSRR. Nowa władza, narzucona przez Sowietów, szybko rozprawiła się z politycznymi przeciwnikami. W 1948 roku ostatecznie zlikwidowano wszelkie niezależne nurty lewicowe, a Polska Zjednoczona Partia Robotnicza (PZPR) przejęła pełnię władzy. Był to początek okresu stalinizmu, który cechował się brutalnymi represjami politycznymi, cenzurą i terrorystycznym aparatem bezpieczeństwa państwowego.

Władze komunistyczne przeprowadziły kolektywizację rolnictwa i nacjonalizację przemysłu, co miało na celu centralne planowanie gospodarki na wzór sowiecki. System ten jednak nie przyniósł oczekiwanych rezultatów – niedobory żywności, wszechobecna biurokracja i represje wobec przedsiębiorczych obywateli pogłębiały problemy społeczne.

W tym okresie aparat bezpieczeństwa stosował brutalne metody wobec osób uznanych za wrogów systemu. Więzienia były przepełnione opozycjonistami, żołnierzami podziemia niepodległościowego oraz osobami, które miały "niewłaściwe" pochodzenie społeczne. W filmie doskonale pokazano mechanizmy działania tego systemu – aresztowania, przesłuchania i pokazowe procesy były częścią codzienności.

Dla Łucji Król i jej synów stalinizm oznaczał dalsze cierpienia. Widzimy, jak bohaterowie filmu stają przed tragicznymi wyborami, próbując przetrwać w państwie, w którym lojalność wobec partii była jedyną gwarancją bezpieczeństwa. Losy rodziny Królów są metaforą losów wielu polskich rodzin, które musiały radzić sobie w tym trudnym i niesprawiedliwym systemie.

Śmierć Józefa Stalina w 1953 roku oznaczała początek stopniowej destalinizacji, choć skutki terroru i

Podsumowanie

Historia Polski lat 30., II wojny światowej i okresu stalinizmu stanowi kluczowy kontekst dla filmu "Matka Królów".

Okres międzywojenny to czas trudnej sytuacji ekonomicznej i politycznych napięć. Wojna i okupacja oznaczały terror i brutalne represje. Po wojnie Polska znalazła się pod kontrolą ZSRR, a lata stalinizmu przyniosły kolejne cierpienia.

Wszystkie te wydarzenia miały ogromny wpływ na losy bohaterów filmu, czyniąc go nie tylko dramatem rodzinnym, ale także wielką opowieścią o losach narodu polskiego w XX wieku.

Rozmowa z Januszem Zaorskim „Matka Królów” w randze „półkownika”

„Potrzebne było przeżycie Ursusa, Radomia, karnawału Solidarności i stanu wojennego, żeby pewne sprawy lepiej czuć” – o perypetiach z cenzurą, kręceniu filmu w stanie wojennym i współpracy z Przemysławem Gintrowskim opowiada Janusz Zaorski w rozmowie z Maciejem Foksem i Karoliną Wichowską.

Długo musiał Pan czekać na zielone światło dla realizacji Matki Królów. Dlaczego akurat tę powieść Kazimierza Brandysa postanowił Pan zekranizować?

Janusz Zaorski: Chciałem zrobić coś, co będzie ważne. Jestem z pokolenia, które wychowywało się na literaturze. A ponieważ w dodatku byłem chorowitym dzieckiem, czytałem niemal bez przerwy: w szpitalu, sanatorium, podczas leczenia w domu. „Matkę Królów” przeczytałem w wieku bodaj dwunastu lat i była to jedna z tych książek, które posta-

nowiłem zekranizować, gdy skończyłem szkołę filmową. Rozmawiałem z Tadeuszem Konwickim, który znał Kazimierza Brandysa i obiecał doprowadzić do spotkania z nim. Było to w 1971 roku. Marzyłem, żeby autor dokonał adaptacji powieści na scenariusz filmowy, bo wcale nie miałem pewności, czy sam bym temu podołał. Byłem przecież jeszcze niezapisaną kartą; etiudy, które robiłem podczas studiów, to bieg na sto metrów, a ja chciałem wystąpić w maratonie! Brandys odmówił, a po latach przyznał, że w ogóle nie wierzył, by w PRL kiedykolwiek mogło się udać zekranizować tę powieść. Powiedział też, że w czasie tej naszej rozmowy z 1971 roku uznał – widząc mój zapał – że jeśli pisałby ze mną scenariusz, byłby dla mnie obciążeniem – właśnie przez swój brak wiary w sukces, a może wręcz cynizm. „Nie chciałem panu odbierać nadziei” – przyznał. I zostałem z tą powieścią sam na sam. „Matkę Królów” przeczytałem w wieku bodaj dwunastu lat i była to jedna z tych książek, które postanowiłem zekranizować, gdy skończyłem szkołę filmową. Do realizacji przygotowałem się solidnie, starałem się czytać wszystko, co się dało. Miałem szczęście, moją koleżanką była Magda Małcużyńska, córka Karola Małcużyńskiego. Kiedy chodziłem do niej na prywatki, czytałem paryską „Kulturę”, Aleksandra Sołżenicyna „Jeden dzień Iwana Denisowicza”, „Mój wiek” Aleksandra Wata, „Inny świat” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. (Wprawdzie po trzech imprezach, na których nie tańczyłem, na czwartą już mnie nie zaprosiła, ale co zdążyłem przeczytać, to było moje, miałem literacką dokumentację rzeczywistości). Scenariusz był gotowy w 1972 roku, ale niestety, wtedy już skończyła się odwilż związana z rządami Edwarda Gierka. Była iluzją tak samo jak odwilż z 1956 roku i przyjście Władysława Gomułki. Wiem, ile razy „Matkę Królów” odrzucano, bo pamiętam, ilu było szefów kinematografii – mianowicie siedmiu. Dopiero ósmy, Eugeniusz Mielcarek, dopuścił ten scenariusz do realizacji. Zapłacił zresztą za tę decyzję, podobnie jak Józef Teichma, który zgodził się na wysłanie „Człowieka z żelaza” na festiwal w Cannes. Teichmę zdymisjonowano, a Mielcarka skazano na

szefowanie Instytutowi Polskiemu w Bułgarii. Ale zanim to się stało, zdążył przyznać środki na realizację.

Kiedy kolejni decydenci odrzucali Pana projekt – jakie padały argumenty?

Żadnych poza stwierdzeniem, że ta książka Brandysa „w sposób fałszywy przedstawia polską historię”. Tak powiedziano mi za pierwszym razem i przy każdym kolejnym moim podejściu nikt nie próbował wchodzić w dyskusję. Andrzej Wajda na realizację „Człowieka z marmuru” czekał trzynaście lat – od 1963 roku. Ja czekałem dziewięć.

Czyżby skoro w 1976 roku zezwolono Wajdzie na „Człowieka z marmuru”, to – mówiąc kolokwialnie – limit filmów niewygodnych dla komunistycznej władzy został wyczerpany?

W tamtym roku powstały też „Barwy ochronne” Krzysztofa Zanussiego. Władza lubiła od czasu do czasu pokazać, jaka to wolność i demokracja panuje pod jej rządami. Ale Zanussi i Wajda to już wówczas byli reżyserzy bardzo znani, także na świecie. Ja byłem kartą, którą nie można było nic wygrać, a co najwyżej przegrać – tak zapewne rozumowano. Często zresztą tak bywało, że film polski był wyświetlany na międzynarodowych festiwalach, a w kraju wcale albo tylko dla bardzo wąskiego grona odbiorców. Tak zresztą było z „Matką Królów” – ukazała się w jednej kopii, dla kin studyjnych i dyskusyjnych klubów filmowych.

Tytułową rolę – Łucji Król – zagrała Magda Teresa Wójcik, aktorka ceniona w teatrze, ale mało znana z filmu. Dlaczego właśnie ona?

Występowałem z nią w filmie Antoniego Krauzego „Palec Boży”. Grała tam dyrektorkę powiatowego domu kultury. Bardzo mnie poruszyła jej gra, myślałem, że to naturszczycza, amatorka – taka była autentyczna. „Skąd ty ją, bracie, wytrzasnąłeś? To prawdziwa szefowa domu kultury?” – zapytałem reżysera. „Nie, to aktorka. Ale ona nie gra w filmach, gra monodramy w teatrze”. A to jest zupełnie inny rodzaj aktorstwa. Specyfika Magdy Teresy Wójcik

polegała na tym, że ona świetnie wypadła w scenach samotnych bądź takich, w których występowała z jeszcze jedną tylko osobą. W scenach zbiorowych sobie nie radziła, reszta aktorów nad nią dominowała. Ale miała zaletę, której nikt inny nie miał – była niebywale autentyczna. Jeśli widziałem, że jakieś słowo trudno jej wyartykułować, to wiedziałem, że muszę je zmienić na jakieś inne – tak, żeby brzmiało prawdziwie, naturalnie.

Zielone światło do kręcenia tego filmu dostał Pan w karnawale Solidarności, ale praca na planie przypadła na stan wojenny. Jak wpłynęło to na produkcję?

Paradoksalnie okazało się to bardzo wygodne. Bo aktorzy nie grali w teatrach. Normalnie reżyserzy filmowi mają ten dyskomfort, że jeśli zdjęcia są kręcone w Łodzi (a tak było w naszym przypadku), to aktorzy, w większości z Warszawy, o piętnastej wsiadają w pociąg i pędzą, żeby o osiemnastej być w teatrze. My, nie dość, że kręciliśmy do dwudziestej, to jeszcze razem jedliśmy kolację, a w hotelu próbowaliśmy sceny na następny dzień! To był nieprawdopodobny luksus. Były też jednak utrudnienia – nie działały telefony ani teleksy, w związku z tym moi trzej asystenci jeździli np. do Warszawy po Magdę Teresę Wójcik czy Zbigniewa Zapasiewicza, żeby na drugi dzień móc kręcić sceny. Gdy się jednak okazało, że dana osoba akurat nie może przyjechać, to kręciliśmy sceny z udziałem tych aktorów, którzy akurat byli na miejscu. Dlatego z operatorem Edwardem Kłosińskim codziennie musieliśmy być gotowi na kręcenie różnych scen. Stąd też okres realizacji bardzo się wydłużył, a ponieważ Edward Kłosiński miał już wcześniej umówiony film w Austrii, musiał wyjechać i kręcenie kończył Witold Adamek. Ostatni dzień zdjęć przypadł na Dzień Dziecka – 1 czerwca 1982 roku. Kręciliśmy wtedy plener zimowy na podwórku kamienicy. Musieliśmy poprosić strażaków o pianę, która imitowała śnieg.

Film jest czarno-biały. To zabieg celowy czy rezultat braku dostępu do taśmy kolorowej?

Od początku wiedziałem, że „Matka Królów” to film o fasadzie i o tyłach: z jednej strony potiomkinowska wioska, wszyscy uśmiechnięci jak na kronikach filmowych, a z drugiej – zimno, brudno i biednie. Jest nowomowa i normalny, zwykły język. To zabieg celowy. Jeszcze w latach siedemdziesiątych zdecydowałem, że będzie to ostatni film w stylu polskiej szkoły filmowej. Dlatego oprócz czarno-białej taśmy zostały zastosowane szerokie obiektywy, bez transfokatora (czyli obiektywu umożliwiającego zmianę ogniskowej), którego zaczęto używać później. Poza tym wiedząc, że nie będziemy mieli hollywoodzkiego budżetu, rozumiałem na przykład, że do istniejących pochodów pierwszomajowych z Polskiej Kroniki Filmowej muszę dokręcić moich bohaterów w bliskich planach. Spędziłem miesiąc na oglądaniu wszystkich kronik filmowych do października 1956 roku, żeby wybrać odpowiednie fragmenty. Pamiętamy też, że w stanie wojennym był zakaz zgromadzeń. Sceny w plenerze mogliśmy kręcić dopiero pod koniec pracy, na wiosnę 1982 roku. Najpierw kręciliśmy w atelier, potem na terenie wytwórni – np. pokój przesłuchań Urzędu Bezpieczeństwa urządziliśmy w wydziale dźwięku i tam w gabinecie dyrektora Jerzy Stuhra przesłuchiwał Zbigniewa Zapasiewicza. To były zresztą po wprowadzeniu stanu wojennego pierwsze zdjęcia, 18 czy 19 grudnia. Musieliśmy czekać, aż odnajdziemy aktorów i zorganizujemy lokum odpowiednie do kręcenia danej sceny.

Jak przebiegła kolaudacja?

Zdziwicie się, ale bardzo dobrze. Film bardzo chwaliło: Krzysztof Kieślowski stwierdził, że to film wybitny; Aleksander Ścibor-Rylski – że trudny, ale nasze społeczeństwo do takich już dorosło. Dyżurni partyjniacy – jak Kazimierz Koźniewski czy Jerzy Jesionowski – krępowali się krytykować zbyt ostro i mówili, że Polacy nie są jeszcze na tego typu filmy gotowi. Świetnie rozumieli, że przedstawione zjawiska idealnie pokazują również to, co działo się wtedy, gdy kolaudacja miała miejsce, czyli latem lub jesienią 1982 roku. Paralela była bardzo czytelna. Pamiętam jedną anegdotę z tamtego czasu, wówczas

dla mnie dość okrutną. Szefem kinematografii był wtedy Stanisław Stefański, wcześniej wiceprezes Radiokomitetu, beton partyjny. Wezwał mnie i zaproponował skróty, czyli – nie używając eufemizmu – ocenzurowanie filmu. Wtedy wziąłem do ręki gazetę z programem telewizyjnym, gdzie zapowiedziany był pokaz filmu „Miasto nieujarzmione”, i mówię: „Pan chce mi zaproponować tę samą drogę, którą na początku musiał przejść scenariusz Czesława Miłosza i Jerzego Andrzejewskiego”. Pierwotnie ten film miał mieć tytuł „Robinson warszawski” – o jedynym człowieku, który pozostał w zrujnowanej Warszawie po powstaniu. Trzeba było dokręcić wątek Armii Ludowej i zwycięską ofensywę Armii Czerwonej. „I ja za coś takiego dziękuję” – powiedziałem Stefańskiemu. „Ale pan wie, że teraz jeszcze nie możemy takiego filmu puścić. Bo partia jest wciąż za słaba” – odpowiedział. „To kiedy będziemy mogli?” – spytałem. „Kiedy partia się umocni”. Zrozumiałem, że właśnie dostałem dożywocie, bo przecież kiedy niby partia miała się umocnić? Ale takiej rozmowy nie bez kozery nie było na kolaudacji – bo przecież ci, którzy film chwalili, wynieśli by takie informacje na zewnątrz i – nie daj Boże! – jeszcze Wolna Europa by o tym wieczorem powiedziała. Partyjni działacze się wycwanili, wszystko woleli załatwić w zaciszu gabinetów.

Które sceny najbardziej irytowały cenzorów?

Na pewno tą, w której Polak siedzi z Niemcem w jednej celi. Ale po „Rozmowach z katem” Kazimierza Moczarskiego nie mogli już tego zakwestionować. Nie robiłem scen bicia na przesłuchaniu, bo to na pewno by nie przeszło, ale widać było, jak po przesłuchaniu bohater jest wleczony. Chcieli to skrócić – prosiłem bardzo: o sekundę skróciłem. Taka zmiana nie wpłynęła w żaden sposób na treść.

Przez pięć lat gotowy już film był „półkownikiem” – wyświetlono go dopiero w 1987 roku...

...w zasadzie rok wcześniej, na pokazie zamkniętym podczas Warszawskiego Festiwalu Filmowego. Ale tylko po to – jak się po latach okazało – żeby cenzorzy mogli zobaczyć, jak reaguje publiczność: kto się

śmieje, w którym momencie, jakie są reakcje i jak długo trwają.

Skąd Pan się o tym dowiedział?

Cóż, cenzor też człowiek i też czasem coś powiedział, zwłaszcza kiedy ustrój runął. Ale ja się dowiedziałem wcześniej, bo po tej projekcji zwrócił się do mnie cenzor i powiedział wprost: „Byłem na tym pokazie, mam nagrane reakcje publiczności”. I znów zaproponował skróty. Zaprotestował np. przeciwko przedstawieniu w napisach końcowych Jerzego Stuhra jako ubeka, bo wszyscy się z tego śmiali. Chcieli też skrócić ujęcie kapliczki – dobrze: skróciłem o pół sekundy. A Stuhra podpisałem „UB”. Nie mogli się przyczepić – zmiany wprowadziłem. Wreszcie film wszedł na ekran kina „Wars”. Byłem dumny, kiedy w kasie zabrakło biletów, a konik przed kinem sprzedawał je za podwójną cenę. Po projekcji drzwi się otwierają, ludzie wychodzą i zaczynają śpiewać „Jeszcze Polska nie zginęła”. I to była dla mnie największa zapłata, jaką mógłbym w życiu dostać. Nie żadna nagroda od jury.

Tych zresztą było akurat dużo, wśród nich berliński Srebrny Niedźwiedź. A czy film kiedykolwiek pokazano w krajach dawnego bloku sowieckiego?

Owszem, w Rosji. To był 1992 lub 1993 rok, kiedy byłem prezesem Komitetu ds. Radia i Telewizji. Przyjechałem wtedy do Moskwy, a „Matkę Królów” pokazano w telewizji Ostankino, czyli dla stu milionów widzów. Spotkałem się z miłośnikami polskiego kina: Mironem Czernienką, nieżyjącym już wybitnym krytykiem, i Iriną Rubanową. Powiedziałem im, że ten pokaz to dla mnie wymarzona puenta, koniec opowieści o „Matce Królów” – że mogę ten film pokazać w Imperium Zła. W 1989 roku byłem też na pokazie w Bratysławie w tamtejszym dyskusyjnym klubie filmowym. O innych demoludach nie wiem, ale na pewno nigdzie nie pokazano filmu wcześniej niż w 1989 roku. Kariera filmu zaczęła się od Srebrnego Niedźwiedzia w lutym 1988 roku. Byłem na różnych pokazach, m.in. w USA i Australii. Ale szczególnie miło wspominam festiwal filmowy poświęcony prawom człowieka w Strasburgu. Spotkałem tam wybit-

nego operatora Néstora Almendrosa, uciekiniera z Kuby. Kiedy obejrzał „Matkę Królów”, powiedział mi: „Te petits bourgeois nic z tego nie rozumieją. Ja to rozumiem, bo pod Fidelem żyłem. To film dla nas”.

Charakterystycznym elementem filmu jest muzyka niedawno zmarłego Przemysława Gintrowskiego. Dlaczego akurat jego zaprosił Pan do współpracy?

Przemysław Gintrowski napisał już wcześniej muzykę do innego mojego filmu, mało znanych „Dziecinnych pytań”. Wystąpił tam zresztą z Jackiem Kaczmarskim. Zaprosiłem Przemka do Łodzi. Przyjechał ze swoją żoną, także już nieżyjącą Anią Bilską. Byli pod wielkim wrażeniem „Matki Królów”. Zabrzmiało to teraz nieskromnie, ale Ania zapytała, czy zdaję sobie sprawę, że zrobiłem najlepszy polski film. Wtedy, w 1982 roku, mógł zresztą robić silniejsze wrażenie niż później. Zapytałem Przemka, czy nie napisałby muzyki do filmu. Zgodził się bez wahania, chociaż uważał, że w porównaniu z „Dziecinnyimi pytaniami” to trudniejsze zadanie – tam wystarczyło parę akordów oprócz piosenek, które i tak już wcześniej stworzył. „To ja ci opowiem tę muzykę” – zaproponowałem. Od początku wiedziałem, że „Matka Królów” to film o fasadzie i o tyłach: z jednej strony potiomkinowska wioska, wszyscy uśmiechnięci jak na kronikach filmowych, a z drugiej – zimno, brudno i biednie. Jest nowomowa i normalny, zwykły język. Z jednej strony Wiktor Lewen, działacz partyjny, a z drugiej – Łucja Król. Film biegnie dwoma torami, które to się splatają, to rozplatają. Raz oni idą razem, raz osobno. Taka też musiała być muzyka: z motywem Lewena i z motywem Łucji. Zależało mi, żeby jej motyw miał coś z muzyki sakralnej, bo to była osoba głęboko religijna. Dlatego Gintrowski wprowadził organy. Posłuchałem tych motywów na syntezatorze i bardzo mi się spodobały. Obejrzelśmy film i wyznacziliśmy czasy poszczególnych motywów, dopasowując je do konkretnych scen. Tu motyw Łucji, tu motyw Wiktora, tu oba nakładające się na siebie. Dlatego ta muzyka jest czymś więcej niż ilustracją obrazu, niesie ze sobą także sens. Z Gintrowskim współpracowałem jeszcze

w 1989 roku przy filmie „Goryl, czyli ostatnie zadanie”. Grał w nim leśniczego i śpiewał piosenki.

Oprócz współpracy przy filmach – jakie ma Pan wspomnienia związane z Przemysławem Gintrowskim?

Byliśmy sąsiadami, przyjaźniliśmy się. A przede wszystkim wspólnie nagrywaliśmy nielegalnie jego utwory. Raz było to u mnie w domu, chyba w 1980 roku – cały koncert na dwie gitary, wraz z Jackiem Kaczmarem. Filmowiec Jacek Petrycki i dźwiękowiec Małgorzata Jaworska przynieśli z Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych profesjonalny sprzęt nagrywający, myśmy z tego zrobili kasety. Ale cóż, szewc bez butów chodzi – w grudniu 1981 roku oddałem te kasety Agnieszce Holland, która wtedy wyjeżdżała do Szwecji i miała te taśmy powielić – no i sam ich nie mam. Potem, właśnie przy okazji nagrywania muzyki do „Matki Królów” w studiu w Warszawie, kiedy wszyscy już poszli i został tylko jeden dźwiękowiec, zdążyliśmy do rana nagrać płytę Przemka. Najciemniej okazało się pod latarnią – żaden esbek nie wpadł na to, że tak bezczelnie, na państwowym sprzęcie, można nagrać zakazaną muzykę.

Ciekawa jest historia plakatu „Matki Królów” ...

...to historia plakatu, którego nie było. Przynajmniej w Polsce, bo przecież nie robiono plakatów do filmów przeznaczonych do wąskiego rozpowszechniania. Ten z koroną zasłaniającą oczy powstał od razu w języku angielskim, żeby towarzyszył projekcjom zagranicznym. To też był element propagandy: „Patrzcie, jaka u nas jest świetna szkoła plakatu, jakie filmy się u nas robi, jaka wolność i demokracja” – tak przecież komuna chciała być postrzegana na Zachodzie. Lubię ten plakat, podoba mi się, ale mimo wszystko patrzę na niego z pewną goryczą, bo ci, do których przede wszystkim ten film adresowałem, nie mogli go zobaczyć.

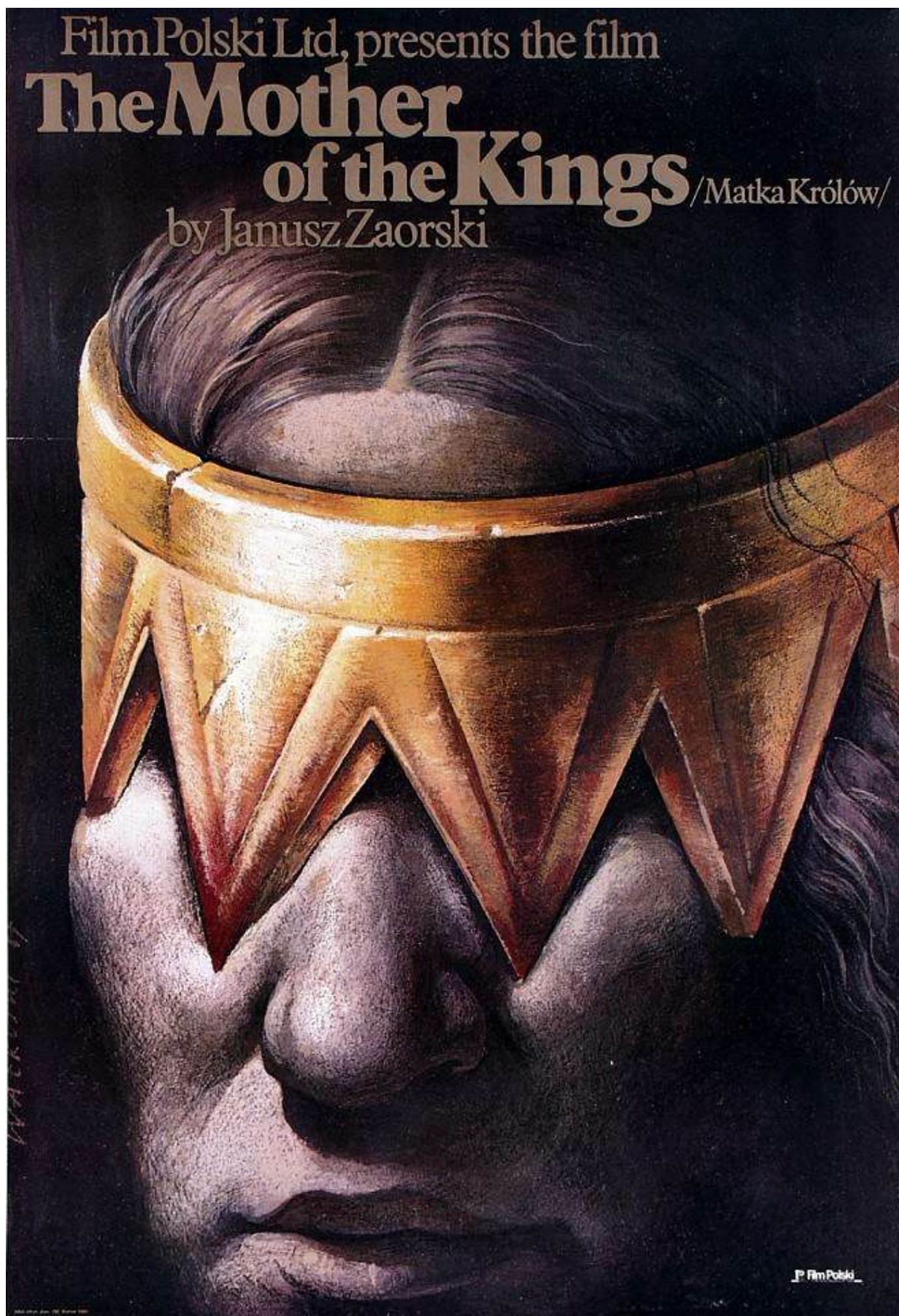
Gdyby dzisiaj kręcił Pan ten film jeszcze raz – zmieniłby Pan coś?

Nie sądzę, chyba że chciałbym odejść od założeń polskiej szkoły filmowej. Muszę jednak zaznaczyć, że kiedy zmontowaliśmy go za pierwszym razem, to miał trzy godziny i nie pozostawiał widzowi żadnej nadziei. Uznałem, że jednak musi być w nim coś optymistycznego. Choćby to, że nie udało się zgnoić Łucji Król. Przecież pod koniec Cyga mówi do niej: „Ciężkie miałaś życie”, na co ona odpowiada: „Inni mieli ciężej”. To zakończenie jest dwuznaczne – bo z jednej strony ona się nie poddała, ale z drugiej – widzimy, jak trudno jej było: zaczyna się od śmierci męża, podczas gdy ma trójkę dzieci, czwarte w drodze – a potem jest coraz gorzej. A skoro inni mieli jeszcze trudniej – to dopiero musiała być tragedia... W gruncie rzeczy dobrze się dla mnie stało, że w latach siedemdziesiątych nie dopuszczono filmu do realizacji. Wtedy prawdopodobnie nie byłbym jeszcze gotów ani warsztatowo, ani w sensie ludzkim, aby film fachowo zrealizować. Potrzebne było przeżycie Ursusa, Radomia, karnawału Solidarności i stanu wojennego, żeby pewne sprawy lepiej czuć. Nie tyle nawet rozumieć, ile właśnie czuć. To zawsze w jakiś nieuchwytny sposób odbija się na taśmie filmowej.

Tekst pochodzi z numeru 1/2013 miesięcznika „Pamięć.pl”

PYTANIA DO ROZMOWY

1. Dlaczego Janusz Zaorski zdecydował się zekranizować powieść „Matka Królów” Kazimierza Brandysa?
2. Jakie trudności napotkał reżyser podczas prób realizacji filmu w PRL-u?
3. Dlaczego film „Matka Królów” przez kilka lat pozostawał „półkownikiem”?
4. Jakie znaczenie dla produkcji filmu miał stan wojenny?
5. Jaką rolę odegrała cenzura w procesie powstawania i dystrybucji filmu?
6. Co było charakterystycznego w sposobie realizacji zdjęć do „Matki Królów”?
7. Jaką rolę w filmie odegrała muzyka Przemysława Gintrowskiego?
8. Jakie były reakcje publiczności na premierowe pokazy filmu w Polsce i za granicą?
9. W jaki sposób Zaorski uzasadniał wybór czarno-białej stylistyki filmu?
10. Jakie były kulisy powstawania plakatu do filmu i dlaczego jego historia jest nietypowa?



Konrad Żygadło

Wszyscy mamy w sobie coś z króla

Film Janusza Zaorskiego zaczyna się w 1933 roku sceną śmierci męża głównej bohaterki. Obserwujemy kolejno pogrzeb i przeprowadzkę na warszawski Solec, które następują jeszcze podczas czołówki. Towarzyszy im intrygująca, powolna muzyka Przemysława Gintrowskiego. O niej jednak nieco później. Przez ponad dwie godziny obserwujemy losy rodziny Królów, a przede wszystkim **Łucji Król** (wybitna rola Magdy Teresy Wójcik), która próbuje zapanować nad synami i swoim życiem osobistym. Obserwujemy czterech synów Łucji: **Romka** (Krzysztof Zaleski), **Zenona** (Adam Ferency), **Klemensa** (Bogusław Linda) i najmłodszego **Stasia** (Michał Juszczakiewicz). Wraz z ich rozwojem widzimy zmiany historyczne jak wybuch wojny, wyzwolenie, terror ubecki i odwilż po śmierci Stalina. Patrzymy na emocje, na osobiste dramaty, a przede wszystkim na dramat matki rozdartej między dramaty swoich dzieci. Jakby z boku rodziny krążą niedoszły mąż pani Łucji – **tragarz Cyga** (jak zwykle świetny Franciszek Pieczka), oraz przedwojenny sąsiad Królów – prawnik, zagorzały **komunista Wiktor Lewen** (Zbigniew Zapasiewicz). Każda z tych postaci zasługuje na osobny akapit. Postaram się jednak nieco uprościć ich historie.

Zacząć należy od tytułowej bohaterki, która długo nie może dojść do siebie po stracie męża, szuka miłości wokół siebie, odrzuca jednak uczucia Cygi. Nawiazuje przyjaźń z Lewenem, ten nawet zdaje się ją odwzajemniać, lecz postawy jego są mgliste i przez cały film widzimy walkę pomiędzy ideami, a uczuciem. Wiktor Lewen przez okres wojny naucza młodych Królów i ich przyjaciół idei socjalistycznej, a ta

wsiała im w głowy na dobre. Łucja Król przede wszystkim stara się wychować synów na „uczciwych ludzi”, pisuje listy do kolejnych głów państwa przedstawiając swoje ciężkie położenie. Szuka ciepła i wsparcia, lecz całe życie poświęca swoim synom. Jej bezradność najlepiej widzimy podczas kłótni między braćmi (są to kłótnie o poglądy) oraz gdy najmłodszy syn zdaje się igrać z życiem i wpada w niezrozumiałe kłopoty oraz kiedy dla frajdy lub dla świętego spokoju wyrzeka się Klemensa, który siedzi w ubeckim więzieniu.

Roman jest karierowiczem, oddany idei na tyle na ile to potrzebne, mówi wiele znaczące słowa „W dzisiejszych czasach Boga już nie ma”. Swojego syna nazywa Józef Bolesław, by ułatwić jemu i sobie lepszy start w socrealia. Zenon przeżył wojnę będąc na robotach w Niemczech, obce są mu idee partyjne, zdaje się najbardziej pomagać matce w jej sytuacji, ale z czasem wygrywa z nim nałóg. Klemens jest obok matki postacią najbardziej tragiczną. Jego wyprany przez partię mózg nie przyjmuje do wiadomości absurdalnych zarzutów ubecji o zdradę stanu. Wytrzymuje najcięższe tortury mimo pobytu na Szucha i w Oświęcimiu. Zaś Staś dokonuje wyborów, które przekraczają granice zdrowego rozsądku. Jego życie obiera dziwne formy, spotyka się z dziwnymi ludźmi. Zdaje się jednak ofiarą nie tyle systemu co zdarzeń, które działy się wokół niego podczas wojny.

W obrazie widzimy moc postaci „na wskroś tragicznych”. Każda świetnie zagrana i sugestywna, każda jest tylko marionetką czy ofiarą. Jest to jednak obok

dramatu jednostki czy zbiorowości, dramat polityczny. Film powstał w roku 1982, lecz trafił do kin (jedynie do tzw. DKF - ów) dopiero w 1987. Pokazuje, że stajemy się niewolnikami idei czy sytuacji jaka nas otacza. Słowa, które wypowiadamy mimochodem mogą przesądzić o naszym losie, życiem rządzą przypadki. Trudne wybory mają największe znaczenie jedynie na początku naszych historii, później życie toczy się jak lawina, a my możemy zostać przysypani przez własne przyzwyczajenia czy wartości. Pokazuje Zaorski w bardzo brutalny sposób, że ofiarą systemu możemy zostać niezależnie do władzy jaka panuje. [...]

Na samym początku wspominałem o muzyce Gintrowskiego. W zasadzie dzięki niej sięgnąłem

po ten film. Jest jednym z moich ulubionych wykonawców, a w tym filmie "mówił" rzadko. Lecz kiedy już zabierał głos, dramatyzm sytuacji zostawał spotęgowany.

Mógłbym strzelać peany na temat reżyserii, unikalności dzieła, zdjęć i wszelkich innych elementów. Uważam to jednak za zbędne, każdy kto sięgnie po film, zauważy je bardzo wyraźnie. Osobiste refleksje po obejrzeniu jednego z najlepszych moim zdaniem dramatów politycznych były gorzkie. Film bardzo sugestywny, bardzo wyrazisty, bardzo dobrze zrobiony i przemyślany, usunięty został w niszę. Zamieszczono go pod dywan, mimo że przyćmiewa wiele chwalonych wszędzie obrazów, chociażby Wajdy.

ZAGADNIENIA DO ROZMOWY PO FILMIE

1. Jakie były pierwsze reakcje Łucji Król po śmierci męża w 1933 roku? Jakie zmiany następują w jej życiu po tej tragedii?
2. W jaki sposób Łucja stara się wychować swoich synów, mimo trudnych warunków politycznych i społecznych? Jakie wartości stara się im przekazać?
3. Jakie relacje Łucja Król nawiązuje z Wiktorem Lewenem? Jak ta przyjaźń wpływa na jej życie i życie jej dzieci?
4. Jak Łucja reaguje na kłótnie między swoimi synami? W jaki sposób stara się utrzymać harmonię w rodzinie w obliczu ich politycznych różnic?
5. Jak Łucja Król reaguje na decyzję syna, Klemensa, by wytrwać w reżimie komunistycznym mimo groźby aresztowania? Jakie emocje towarzyszą jej, gdy Klemens zostaje aresztowany?
6. W jaki sposób Łucja stara się pomagać synowi Zenonowi, który wraca z przymusowych robót w Niemczech? Jakie są jej oczekiwania wobec niego?
7. Jak Łucja stara się walczyć z systemem, pisząc listy do władz państwowych, próbując uzyskać pomoc dla swojej rodziny?
8. Jakie wydarzenia w filmie ukazują bezradność Łucji w kontekście politycznych problemów jej dzieci? Jakie emocje to wywołują w matce?
9. Jakie jest stanowisko Łucji w kwestii ideologii komunistycznej, której podporządkowali się niektórzy jej synowie? Jak jej postawa różni się od postaw jej dzieci?
10. Jakie tragiczne wydarzenie w filmie zmienia życie Łucji na zawsze? Jakie znaczenie ma jej postawa po śmierci Klemensa w kontekście jej roli jako matki?
11. Dokonaj analizy plakatu Wiesława Wałkuskiego do filmu. W swojej wypowiedzi uwzględnij również datę powstania plakatu.

SUSAN SARANDON

GEENA DAVIS

THELMA & LOUISE



1991

129 minut

WPROWADZENIE DO FILMU

Thelma & Louise to amerykański dramat kryminalny z 1991 roku w reżyserii Ridleya Scotta i napisany przez Callie Khouri. W filmie występują Susan Sarandon i Geena Davis jako Louise i Thelma, dwie przyjaciółki, które wyruszają w podróż, która kończy się nieprzewidywanymi okolicznościami. W obsadzie drugoplanowej znaleźli się Harvey Keitel, Michael Madsen, Christopher McDonald i Brad Pitt.

Po premierze na 44. Festiwalu Filmowym w Cannes 20 maja 1991 r. film *Thelma i Louise* trafił do kin w Stanach Zjednoczonych 24 maja. Stał się sukcesem komercyjnym i krytycznym, otrzymując sześć nominacji na 64. rozdaniu Oscarów, a Khouri wygrała w kategorii najlepszy scenariusz oryginalny. Scott została nominowana w kategorii najlepszy reżyser, a Sarandon i Davis zostały nominowane w kategorii najlepsza aktorka.

„*Thelma & Louise*” wpłynęła na inne dzieła artystyczne i stała się kamieniem milowym w kinie feministycznym. W 2006 roku Amerykański Instytut Filmowy umieścił go na 78. miejscu na liście najbardziej inspirujących filmów. W 2016 roku Biblioteka Kongresu wybrała film do zachowania w Narodowym Rejestrze Filmowym, uznając go za „kulturalnie, historycznie lub estetycznie znaczący”.

Po premierze film „*Thelma i Louise*” zebrał w większości pozytywne recenzje, które w kilku publikacjach określono jako „zachwycające”.

Janet Maslin z „*The New York Times*” w swojej recenzji wyraziła się o filmie wyłącznie pochlebnie:

„*Thelma i Louise*” Scotta z błyskotliwym scenariuszem autorstwa debiutującej pisarki Callie Khouri jest niespodzianką. Ujawnia wcześniej niewykorzystany talent reżysera (najbardziej znanego z majestatycznie nastrojowych filmów akcji, takich jak „*Obcy*”, „*Łowca androidów*”) do wybujałej komedii i żywej amerykańskiej symboliki, pomimo

jego angielskich korzeni. Reinterpretuje film o przyjaźni z taką świeżością i wigorem, że gatunek wydaje się wręcz nowy. Odkrywa nieoczekiwane zasoby w obu swoich gwiazdach, Susan Sarandon i Geenie Davis, które idealnie pasują do siebie jako pełne temperamentu i oryginalne tytułowe postacie.

Roger Ebert również pochwalił film, pisząc:

„To, co odróżnia *Thelmę i Louise*” od wielkiej tradycji kina drogi – tradycji wystarczająco przestronnej, by pomieścić *‘Easy Ridera’*, *‘Bonnie i Clyde’a’*, *‘Badlands’*, *‘Midnight Run’* i *‘Rain Mana’* – to fakt, że tym razem bohaterkami są kobiety: dziewczyny z klasy robotniczej z małego miasteczka w Arkansas, jedna kelnerka, druga gospodyni domowa, obie prawdopodobnie gotowe opisać siebie jako zupełnie zwyczajne, aczkolwiek obie posiadające nieoczekiwane siły”. Dodał: „Ten film wykazuje wielką sympatię do ludzkiej komedii” [...].

Film spotkał się również z ostrą krytyką ze strony tych, którzy uważali, że jest stronniczy wobec mężczyzn i że jego przedstawienia mężczyzn są niesprawiedliwie negatywne. W odpowiedzi na tę krytykę Maslin i Khouri twierdziły, że *Thelma i Louise* są poddawane podwójnym standardom, ponieważ nieetyczne zachowanie w filmach drogi z udziałem mężczyzn nie wywołało podobnego poziomu reakcji. Maslin argumentowała, że widzowie byli po prostu obrażeni tym, że „mężczyźni w tej historii tak naprawdę nie mają znaczenia ... Są traktowani jak postacie w krajobrazie, przez który przechodzą te postacie, i jako tacy są zasadniczo bezsilni. W przypadku postaci męskich jest to być może nowość, ale kobiety w filmach drogi zawsze były traktowane dokładnie tak samo”.

W odpowiedzi na twierdzenia, że film nie ma żadnych sympatycznych męskich postaci, Khouri wskazała na postać Hala Slocumba, detektywa z Arkansas, który okazuje empatię sytuacji Thelmy i Louise. Khouri powiedziała, że Hal reprezentuje „moralne poczucie widowni”. Powiedziała również, że napisała scenariusz „świadomie, aby przeciwstawić się” tendencji Hollywood do przedstawiania kobiet jako „laleczek, dziwek i marudnych żon”. Khouri dodała: „Jeśli [krytycy] czują się zagrożeni, [oni] utożsamiają się z niewłaściwą postacią”.

Wielu krytyków i pisarzy zauważyło silne feministyczne konotacje w filmie „Thelma & Louise”. Krytyk filmowy B. Ruby Rich chwali film jako bezkompromisowe potwierdzenie doświadczeń kobiet, podczas gdy Kenneth Turan nazywa go „neofeministycznym filmem drogi”. Jessica Enevold twierdzi, że film stanowi „atak na konwencjonalne wzorce szowinistycznego męskiego zachowania wobec kobiet”. Ponadto „obnaża tradycyjne stereotypy dotyczące relacji damsko-męskich”, jednocześnie przepisując typowe role płciowe gatunku filmów drogi.

W swojej recenzji dla „Los Angeles Times” krytyk filmowy Sheila Benson wyraziła sprzeciw wobec określenia filmu jako feministycznego, twierdząc, że w filmie więcej uwagi poświęca się zemście i przemocy niż wartościom feministycznym.

W artykule upamiętniającym 20. rocznicę filmu w 2011 r. Raina Lipsitz z The Atlantic nazwała go „ostatnim wielkim filmem o kobietach” i stwierdziła, że zapowiada on osiągnięcia kobiet, dzięki którym rok 1992 stał się „rokiem kobiet”. Powiedziała jednak również, że filmy o tematyce kobiecej od tego czasu tracą na popularności.

[cyt. za Wikipedia]

Siostrzeństwo

to pojęcie, które wykracza poza tradycyjne rozumienie więzi rodzinnych między rodzonymi siostrami. Oznacza ono głęboką więź, solidarność i wzajemne wsparcie między kobietami, niezależnie od pokrewieństwa. To relacja oparta na wspólnych doświadczeniach, zrozumieniu i empatii, która pozwala kobietom wspólnie stawiać czoła wyzwaniom życia.

Geneza pojęcia

Pojęcie siostrzeństwa ma swoje korzenie w średniowiecznych wspólnotach zakonnych, gdzie kobiety tworzyły zgromadzenia oparte na zasadach wspólnoty i wzajemnego wsparcia. Mimo hierarchicznej struktury tych wspólnot, charakteryzowały się one większym szacunkiem dla indywidualności i wolności osobistej niż w przypadku zakonnych wspólnot braterskich.

W XIX wieku polska pisarka i poetka Narcyza Żmichowska używała słowa „posiostrzenie” na określenie więzi i przyjaźni między kobietami. Współcześnie termin „siostrzeństwo” zyskał na znaczeniu, stając się fundamentem wielu ruchów feministycznych i społecznych, które promują solidarność i wsparcie między kobietami.

Znaczenie słowa

Słownik języka polskiego z 1916 roku wspomina siostrzeństwo w odniesieniu do sióstr rodzonych. Krystyna Długosz-Kurczabowa, lingwistka z Uniwersytetu Warszawskiego podkreśla, że „siostrzeństwo” pozostaje odpowiednikiem „braterstwa”. *Słownik Merriam-Webster* definiuje „siostrzeństwo” (ang. sisterhood) jako „pokrewieństwo między rodzeństwem płci żeńskiej”, ale też jako „solidarność między kobietami opartą na wspólnocie uwarunkowań, doświadczeń czy pro-

blemów”. Odnosi się do siły, którą daje wspólnota kobiet.

Siostrzeństwo w literaturze

Motyw siostrzeństwa jest obecny w literaturze od wieków, ukazując różnorodne aspekty relacji między kobietami. W powieściach takich jak "Siostry" Jane Austen czy "Trzy siostry" Antoniego Czechowa, przedstawiono złożone więzi między siostrami, które przeżywają wspólne radości i smutki, a także konflikty i rywalizację. Te literackie obrazy ukazują, jak siostrzeństwo może być zarówno źródłem siły, jak i wyzwania.

W literaturze do wspólnoty kobiecych doświadczeń odwołuje się np. Clarissa Pinkola Estés w książce „Biegnąca z wilkami”, która gromadzi mity i archetypy, odnoszące się do kobiecego doświadczenia i psychiki.

Siostrzeństwo jako kategoria feministyczna

Pojęcie „siostrzeństwa” używane jest często w ruchach kobiecych, feministycznych jako przeciwwaga dla rywalizacji, jaką narzuca kobietom patriarchalna kultura. Podobnie jak pojęcie braterstwa odnosi się do więzi między braćmi, siostrzeństwo nawiązuje do więzi rodzinnych jako modelu pozytywnych relacji między kobietami. Obydwa pojęcia odnoszą się zwykle do wzajemnej pomocy i solidarności między osobami niespokrewnionymi, są swojego rodzaju postulatami traktowania ich „jak rodziny” – szczerze i serdecznie.

Praktykowanie siostrzeństwa pomiędzy kobietami może być doświadczeniem bardzo pozytywnym: dzielenie się doświadczeniami pozwala dostrzec systemowy charakter kobiecych problemów, a wzajemna pomoc i wsparcie wzmacniają relacje między kobietami. Międzypokoleniowe działania tego rodzaju mogą przyczyniać się do powstawania relacji przyjacielskich lub mentorskich.

W ruchach feministycznych siostrzeństwo jest zarówno praktyką, jak i celem, propozycją dostrzeżenia wspólnoty doświadczeń kobiecych i próbą działania ponad podziałami narodowymi, rasowymi, kla-

sowymi i innymi. Jest to cel trudny do osiągnięcia, ponieważ oprócz przynależności do swojej płci kobiety jednoczą się w grupy o różnych interesach i przywilejach, co może utrudniać solidarne działanie czy zdefiniowanie wspólnego celu, bez umacniania dyskryminacji grup nieuprzywilejowanych.

Znaczenie siostrzeństwa

Siostrzeństwo odgrywa kluczową rolę w życiu kobiet, oferując przestrzeń do dzielenia się doświadczeniami, udzielania wsparcia i budowania poczucia przynależności. Wspólnota kobiet pozwala na wzajemne inspirowanie się, motywowanie do działania i wspólne dążenie do celów. Siostrzeństwo jest fundamentem wielu inicjatyw społecznych i kulturalnych, które mają na celu poprawę sytuacji kobiet na całym świecie.

Podsumowanie

Siostrzeństwo to nie tylko więź między rodzonymi siostrami, ale także głęboka relacja oparta na solidarności, wsparciu i zrozumieniu między kobietami. Jest to pojęcie, które ma swoje korzenie w historii, ale wciąż jest aktualne i istotne w dzisiejszym świecie. Siostrzeństwo inspirowanie do działania, budowania wspólnoty i dążenia do równości, stanowiąc fundament wielu pozytywnych zmian społecznych.

PYTANIA DO POWTÓRZENIA

1. Co oznacza pojęcie "siostrzeństwo" i jakie ma znaczenie poza tradycyjnymi więziami rodzinnymi?
2. Jakie były korzenie pojęcia siostrzeństwa w średniowiecznych wspólnotach zakonnych?
3. Kto w XIX wieku używał terminu "posiostrzenie" i w jakim kontekście?
4. Jakie znaczenie w kontekście siostrzeństwa przypisuje się definicji słownika języka polskiego z 1916 roku?
5. Jakie znaczenie siostrzeństwa opisuje słownik Merriam-Webster?
6. Jakie przykłady literackie przedstawiają motyw siostrzeństwa i jak ukazują relacje między kobietami?
7. W jaki sposób Clarissa Pinkola Estés odnosi się do wspólnoty kobiecych doświadczeń w swojej książce "Biegnąca z wilkami"?
8. Jakie znaczenie ma pojęcie siostrzeństwa w ruchach feministycznych?
9. Jakie trudności mogą pojawić się w praktykowaniu siostrzeństwa w kontekście różnorodności interesów kobiet?
10. Jakie korzyści płyną z praktykowania siostrzeństwa między kobietami i jak wpływa to na ich relacje?

FILM DROGI

DLA PORÓWNIANIA ZAMIESZCZAMY HASŁO, JAKIE MOŻNA ZNALEŹĆ W WIKIPEDIA.PL ORAZ EN.WIKIPEDIA (A Z TEGO OBSZERNEGO HASŁA ZAMIESZCZAMY — DODAJMY — TYLKO POTRZEBNE NAM 30% ZAWARTOŚCI!)

Film drogi (ang. *road movie*), **kino drogi** – rodzaj filmu, w którym akcja toczy się na drodze podczas podróży i jest zazwyczaj skupiona na jednym bohaterze, na jego przeżyciach, emocjach i ewentualnej przemianie podczas przebywania drogi. Sama droga nie jest głównym elementem fabuły, ale jest podrzędnym głównym elementem wyrazu, przestrzeni i medium, na którym rozgrywa się akcja, lub za pomocą którego rozgrywa się akcja.

WIKIPEDIA.PL

Film drogi to gatunek filmowy, w którym główni bohaterowie opuszczają dom w podróż samochodową, zazwyczaj zmieniając perspektywę swojego codziennego życia. Filmy drogi często przedstawiają podróżę w głąb lądu, przy czym filmy eksplorują temat wyobcowania i badają napięcia i problemy tożsamości kulturowej narodu lub okresu historycznego; wszystko to jest często uwikłane w nastrój rzeczywistości lub potencjalnego zagrożenia, bezprawia i przemocy, „wyraźnie egzystencjalną atmosferę” i jest zaludnione przez niespokojne, „sfrustrowane, często zdesperowane postacie”. Sceneria obejmuje nie tylko ciasne granice samochodu poruszającego się po autostradach i drogach, ale także stoiska w restauracjach i pokoje w przydrożnych motelach, co pomaga stworzyć intymność i napięcie między postaciami. Filmy drogi zwykle koncentrują się na temacie męskości (mężczyzna często przechodzi przez jakiś rodzaj kryzysu), pewnego rodzaju buntu, kultury samochodowej i odkrywania siebie. Głównym tematem filmów drogi jest „bunt przeciwko konserwatywnym normom społecznym”.

Istnieją dwie główne narracje: zadanie i pościg za bandytą. W filmie w stylu „zadania” historia mean-druje, gdy bohaterowie dokonują odkryć (np. *Two-Lane Blacktop* z 1971 r.). W filmach drogi o bandytach, w których bohaterowie uciekają przed organami ścigania, jest zwykle więcej seksu i przemocy (np. *Natural Born Killers* z 1994 r.). Filmy drogi zazwyczaj bardziej skupiają się na wewnętrznych konfliktach i przemianach bohaterów, w oparciu o ich uczucia, gdy doświadczają nowej rzeczywistości podczas podróży, niż na dramatycznych sekwencjach opartych na ruchu, które dominują w filmach akcji. Filmy drogi zazwyczaj nie używają standardowej struktury trzech aktów stosowanej w filmach głównego nurtu; zamiast tego stosowana jest „otwarta, chaotyczna struktura fabuły”.

Filmy drogi utrzymują swoich bohaterów „w ruchu”, a jako takie „samochód, ujęcie z jazdy [oraz] szeroka i dzika otwarta przestrzeń” są ważnymi elementami ikonografii, podobnie jak w filmach westernowych. Ponadto filmy drogi są podobne do westernów, ponieważ również opowiadają o „pograniczu” i kodach odkrywania (często odkrywania samego siebie). Filmy drogi często wykorzystują jako ścieżkę dźwiękową muzykę z samochodowego radia, której słuchają bohaterowie, a w filmach drogi z lat 60. i 70. często używana jest muzyka rockowa (np. *Easy Rider* z 1969 r. wykorzystywał ścieżkę dźwiękową rockową z piosenkami Jimiego Hendrixa, *The Byrds* i *Steppenwolf*).

Podczas gdy wczesne filmy drogi z lat 30. XX wieku skupiały się na parach, w filmach z okresu powojennego podróżnikami są zazwyczaj kumple mężczyźni, chociaż w niektórych przypadkach na drodze przedstawiane są kobiety jako tymczasowe towarzyszy lub rzadziej jako para głównych bohaterów (np. *Thelma i Louise* z 1991 roku). Gatunek ten może być również parodiowany lub mieć bohaterów odchodzących od typowego heteroseksualnego paradygmatu lub kumpli, jak w przypadku *Przygód Priscilli, królowej pustyni* (1994), który przedstawia grupę *drag queens*, które podróżują po australijskiej pustyni. Inne przykłady rosnącej różnorodności kie-

rowców pokazywane w filmach drogi z lat 90. XX wieku i kolejnych dekad to *The Living End* (1992), o dwóch homoseksualnych mężczyznach zakażonych wirusem HIV w podróży samochodem; *To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar* (1995) o drag queens i *Smoke Signals* (1998) o dwóch rdzennych mężczyznach. Choć rzadko powstają filmy drogi opowiadające o dużych grupach podróżujących drogą (*Get on the Bus* z 1996) i samotnych kierowcach (*Vanishing Point* z 1971).

Filmy drogi są kojarzone głównie ze Stanami Zjednoczonymi, ponieważ skupiają się na „specyficznie amerykańskich marzeniach, napięciach i lękach”. Amerykańskie filmy drogi badają napięcie między dwoma podstawowymi mitami amerykańskiej kultury, którymi są indywidualizm i populizm,

co prowadzi do tego, że niektóre filmy drogi przedstawiają otwartą drogę jako „utopijną fantazję” z jednorodną kulturą, podczas gdy inne pokazują ją jako „dystopijny koszmar” skrajnych różnic kulturowych. Amerykańskie filmy drogi przedstawiają szerokie, otwarte przestrzenie autostrad jako symbolizujące „skalę i teoretycznie utopijne” możliwości poruszania się w górę i na zewnątrz w życiu.

W amerykańskich filmach drogi droga jest „alternatywną przestrzenią”, w której bohaterowie, teraz oddzieleni od konwencjonalnego społeczeństwa, mogą doświadczyć transformacji.

Sceny w filmach drogi mają tendencję do wywoływania tęsknoty za mityczną przeszłością.

PYTANIA DO POWTÓRZENIA

1. Jakie są główne cechy gatunku film drogi i w jaki sposób odróżniają go od innych gatunków filmowych?
2. Jakie dwa główne typy narracji wyróżnia się w filmach drogi i jakie mają one konsekwencje dla konstrukcji fabuły?
3. W jaki sposób filmy drogi eksplorują temat tożsamości kulturowej i wyobcowania, a jakie znaczenie ma w nich kontekst historyczny i społeczny?
4. Dlaczego filmy drogi często porównuje się do westernów i jakie są kluczowe różnice między tymi gatunkami?
5. Jakie elementy scenerii są typowe dla filmów drogi i w jaki sposób wpływają na psychologię bohaterów oraz dynamikę narracji?
6. Jakie znaczenie w filmach drogi ma muzyka i w jaki sposób jej dobór może wzmacniać przekaz filmu?
7. Jak amerykańskie filmy drogi odzwierciedlają napięcia między indywidualizmem a populizmem, a jak wygląda to w produkcjach spoza USA?
8. Jak zmieniała się rola kobiet w filmach drogi na przestrzeni lat i jakie znaczenie miało to dla ewolucji gatunku?
9. Podaj przykład filmu drogi, który odbiega od tradycyjnego schematu, i przeanalizuj, w jaki sposób zmienia on klasyczne elementy gatunku.
10. Jakie znaczenie ma motyw podróży w filmach drogi i w jaki sposób wpływa on na rozwój bohaterów w wymiarze psychologicznym i społecznym?

Pamela Jakiel

Thelma i Louise ma już 30 lat! Kultowy film o wolności wciąż zachwyca

„Thelma & Louise”, kultowy film drogi Ridleya Scotta, to feministyczna opowieść o wyzwoleniu, wolności i przyjaźni. Nie dość, że dzieło nie postarzało się ani trochę, to jeszcze nie straciło na wartości. Przedstawiamy ciekawostki dotyczące filmu i zdradzamy, dlaczego trzy dekady po premierze wciąż robi wrażenie.

Thelma i Louise to jeden z najbardziej znanych i najlepszych amerykańskich filmów drogi. Opowiadający o dwóch wyjętych spod prawa tytułowych uciekinierkach film Ridleya Scotta jest jednocześnie typowym przedstawicielem wspomnianej odmiany gatunkowej, do renesansu której przyczynił się w latach 90., jak i produkcją, która do kina drogi wprowadziła pewną nowość. Głównymi bohaterami filmu nie są bowiem mężczyźni, a kobiety. Chociaż 24 maja mija już 30 lat od premiery nagrodzonego Oscarem filmu, to wciąż ogląda się go doskonale. Porusza bowiem kwestię ponadczasową – podstawową ludzką potrzebę, jaką jest wolność. Jako film feministyczny również nie stracił (niestety) na aktualności.

Głównymi bohaterkami filmu Ridleya Scotta są Thelma (Geena Davis) i Louise (Susan Sarandon) - dwie przyjaciółki, które planowały wyjechać na weekend, by

odpocząć od codzienności. Jedno wydarzenie sprawiło jednak, że wkroczyły na drogę, z której nie ma już odwrotu. Wyruszyły więc w podróż, która nieodwracalnie zmieniła ich życie. Widzom dane jest oglądać, jak stają się outsiderkami i buntowniczkami. Gdzieś po drodze odkrywają... siebie. Jak to zwykle bywa w kinie w drogi, a i w życiu w ogóle, podróż bohaterek ma wymiar egzystencjalny, a przebyta droga zmienia Thelmę i Louise. Zmienia lub tylko odśłania ich prawdziwą naturę. Tyle przecież o sobie wiemy, na ile nas sprawdzono. Kobiety odkrywają w sobie to, o istnieniu czego nie miały nawet pojęcia - pokłady siły, odwagi i brawury. Poznały smak prawdziwej wolności, smak życia pozbawionego ograniczeń, lęku i konwenansów. Dały ponieść się wszelkiego rodzaju namiętnościom i paradoksalnie to właśnie w ostatniej podróży doświadczyły pełni życia. Choć stały się uciekinierkami, to właśnie jako jednostki wyjęte spod prawa zyskały podmiotowość i niezależność. Bo lepiej umrzeć jako wolny człowiek, niż żyć w zniewoleniu. I to jako opowieść o wolności Thelma & Louise jest filmem uniwersalnym i ponadczasowym.

A o wolności film opowiada wspaniale – swoboda, niezależność, uczucie wyzwolenia niemalże biją z ekranu. Thelmie i Louise towarzyszymy w podróży przez Stany Zjednoczone – a gdzie można poczuć się bardziej wolnym niż właśnie na tych bezkresnych terenach? Widoki niczym z westernu oszałamiają, a amerykański klimat i ikonografię chłonie się do tego stopnia, że po seansie zapewne niejeden widz umieścił taką podróż na liście rzeczy do zrobienia przed śmiercią. W końcu kto nie marzy o podróży miętowym Fordem Thunderbirdem przez arizońskie pustkowia? Kiedy za nami nie ma nikogo, przed nami tylko droga, której końca nie widać, trudno, by nie odezwał się zew wolności.

W swoim debiutanckim scenariuszu Callie Khouri doskonale połączyła konwencje kina drogi (z właściwymi mu tematami dążenia do wolności i poszukiwania tożsamości) z opowieścią o kobietach, czyniąc z dzieła udany film feministyczny. Thelma i Louise, podobnie jak bohaterowie kina drogi lat 60., konte-

stują i wywracają do góry nogami zastany porządek. Temat wyzwolenia się kobiet spod patriarchalnej władzy jest świetnie prowadzony od samego początku. Każda z bohaterek została w jakiś sposób skrzywdzona przez mężczyzn lub przez patriarchat. Jedna była pod władzą despotycznego męża, inna nosiła w sobie traumę związaną z gwałtem z przeszłości. Czara goryczy przelała się jednak wraz udaremnią przez Louise próbą gwałtu na Thelmie. Moment, w którym tłumione od lat emocje Louise i chęć zemsty biorą górę, przychodzi niespodziewanie, kończy się zgonem niedoszłego sprawcy, a dla bohaterek jest już punktem bez powrotu.

Film świetnie pokazuje problem, z którym mierzyły się kobiety 30 lat temu, a który wciąż jest aktualny. Bohaterki nie zgłaszają się na policję, ponieważ wiedzą, że nikt i tak nie uwierzy w to, iż broniły się przed gwałtem. Jak mówi Louise, „przecież wszyscy widzieli, że z nim tańczyłaś”. Wraz z tym wydarzeniem rozpoczyna się jednak przemiana bohaterek. Zaczynają żyć na własnych zasadach. Zyskują podmiotowość, uwalniają latami kumulowany gniew, zyskują sprawczość, wyzwalać się spod władzy innych i na bardzo widowiskowy sposób przeciwstawiają się przedmiotowemu traktowaniu kobiet. A podstawą, która daje im siłę do tych działań, jest ich przyjaźń. Solidarność dwóch, jakże od siebie różnych kobiet.

Wewnętrzna przemiana bohaterek została świetnie ukazana również na zewnątrz – obserwujemy, jak zmienia się ich styl i wygląd. Na weekendowy wypad bohaterki wybrały się w pełnym makijażu, biżuterii, kapeluszach i eleganckich ciuchach, a swoją powierzchownością przypominały idealne amerykańskie panie domu lat 50. W trakcie drogi odrzucają jednak wszystko to, co zbędne, co jedynie budowało ich nieprawdziwy, sprzeczny z wewnętrzną naturą obraz. Teraz dobrze czują się we własnej skórze. Jeansy, koszulka bez rękawów i Thunderbird – tylko tyle potrzebują, by czuć się wolnymi, by czuć się sobą.

„Thelma i Louise” to film, w którym udało się wszystko. Dostrzegła to Akademia, która nominowała dzieło Scotta do Oscara aż w sześciu kategoriach – dla najlepszych aktorek pierwszoplanowych, za reżyserię, najlepsze zdjęcia, montaż oraz scenariusz. Ostatecznie Oscar wpadł w ręce Callie Khouri, dla której Thelma i Louise była pierwszym napisanym filmem. Dzięki tej solidnej podstawie, jaką jest buntownicza, wywrotowa, umotywowana psychologicznie i momentami zabawna historia, film wywołuje tyle emocji, samo zaś zakończenie zapada w pamięć. Co ciekawe, pojawiały się pomysły, by zmienić kilka ostatnich scen. W alternatywnej wersji zakończenia Louise miała w ostatniej chwili wypchnąć Thelmę z wpadającego w przepaść samochodu. To zakończenie skrytykowała jednak Sarandon, więc reżyser postanowił zostać przy oryginalnym zamknięciu. I tak, choć los bohaterek jest tragiczny, to ich wolność została w ostatnim ujęciu uwieczniona, a one same unieśmiertelnione.

Wbrew obawom scenarzystki, Ridley Scott, który do tej pory znany był głównie z filmów akcji, wyreżyserował rewelacyjny film. Role Geeny Davis i Susan Sarandon wypadły świetnie – i to zapewne nie tylko za sprawą tequili wypitej przez aktorki podczas kręcenia filmu. Portretowane przez nie buntowniczkę stały się zaś jednymi z najbardziej rozpoznawalnych postaci kina drogi. Teraz trudno wyobrazić sobie jako Thelmę i Louise jakiegokolwiek inne aktorki, aczkolwiek pod uwagę brane były m.in. Frances McDormand, Jodie Foster, Michelle Pfeiffer, Goldie Hawn i Meryl Streep. Trudno też sobie wyobrazić, by ktoś inny mógł równie dobrze zagrać rolę J.D., która przypadła młodemu Bradowi Pittowi. Lepiej nie robiłby tego, jak sam po latach przyznał, George Clooney, który był rozważany do tej roli. Co ciekawe, to Geena Davies naciskała, by zaangażować „tego blondyna”, ponieważ... najbardziej podobał jej się ze wszystkich kandydatów. Brad Pitt, który nie był wtedy jeszcze tak znanym gwiazdorem, chętnie przyjął więc rolę, za którą dostał zaledwie 6 tys. dolarów.

„Thelma i Louise” to film doskonały do odświeżenia sobie właśnie teraz – nie tylko ze względu na 30.

rocznicę premiery. W momencie, w którym coraz częściej mamy wrażenie, że wolność jest nam po kawałku odbierana, może przynieść trochę pociechy. W zbliżającej się zaś pokowidowej (oby) rzeczywistości, może zainspirować nie tylko podróży, lecz, jakkolwiek oklepanie to zabrzmi, bycia sobą.

[za naekranie.pl]

PYTANIA DO TEKSTU

1. W jaki sposób film *Thelma i Louise* redefiniuje konwencję kina drogi i jakie nowe elementy wprowadza do tego gatunku?
2. Jaką rolę odgrywa motyw wolności w filmie i dlaczego jest on tak istotny dla przesłania tej historii?
3. W jaki sposób film ukazuje przemianę głównych bohaterek i jakie znaczenie ma ich zewnętrzna metamorfoza?
4. Jakie były pierwotne plany obsadowe dla ról Thelmy i Louise i dlaczego ostatecznie angaż otrzymały Geena Davis oraz Susan Sarandon?
5. Dlaczego zakończenie filmu budziło kontrowersje i jakie alternatywne wersje były brane pod uwagę?

Mirosław Salwowski

Dałby Bóg, aby film ten kiedyś popadł w zapo- mnienie

Słynny i wielokrotnie nagradzany film zaliczany do tzw. kina drogi. W wypadku tej produkcji nowością było jednak, iż główni, przemierzający długą trasę, bohaterowie, to nie mężczyźni, a kobiety – a konkretnie tytułowe Thelma i Louise.

Głównym tematem owego filmu jest pewnego rodzaju ucieczka bohaterek w podróż po wielkich połaciach USA od codziennych problemów i bolączek. W tle pojawia się tu jednak wątek kryminalny, gdyż Thelma i Louise, w nie do końca zamierzony sposób, zabijają człowieka i chociaż, obiektywnie rzecz biorąc, sytuacja, w której to uczyniły, sprawiała, iż mogły w dość łatwy sposób dowieść swej niewinności (gdyż była to obrona przed zgwałceniem), to jednak nie wierzą one, iż sąd da wiarę ich wersji wydarzeń – dlatego też postanawiają uciekać przed wymiarem sprawiedliwości.

„Thelma i Louise” niestety nie jest tylko opowieścią o podróży, w której odrywamy się na chwilę od codziennych trosk i kłopotów. Nie jest to też tylko film o wadach ludzkiego systemu niesprawiedliwości i zagubionych przez to ludziach. Ta produkcja jest bowiem bardziej historią uciekania od tradycyjnej moralności chrześcijańskiej i sugestią, że „patriarchalne” społeczeństwo niemal zawsze musi być złe. Podczas tej podróży, bohaterki nadużywają alkoholu, palą papierosy, używają wulgarnego języ-

ka, nieskromnie tańczą z mężczyznami, uczą się kradzieży i braku szacunku dla władzy, a jedna z nich nawet zdradza swego męża z dopiero co poznanym młodym kowbojem. Wszystko to zaś jest pokazane w takiej otoczce, by na płaszczyźnie emocjonalnej widz raczej sympatyzował z wymienionymi wyżej występami, aniżeli odwracał się od nich z obrzydzeniem. I tak np. Thelma, owszem, cudzołoży, ale wszak jej prawowity mąż to brutal, który ją bije i poniża (w takim kontekście nasze serce łatwo powie nam: „*Ach biedna kobieta, niech przynajmniej teraz trochę cieszy się życiem*”). Kobiety co prawda kradną i łamią prawo, ale są przecież ścigane przez policję, więc już „z tyłu głowy” podsuwane jest nam tłumaczenie, że „*przecież nie mają innego wyboru*” i „*muszą jakoś przetrwać*”.

Wielka szkoda, że ten zły, bezbożny i niemoralny film wszedł do klasyki hollywoodzkiej i światowej kinematografii. Dałby Bóg, aby kiedyś on popadł w kompletne zapomnienie.

<https://kulturadobra.pl/thelma-i-louise/>

Sonia Miniewicz

Thelma i Louise - ostatni wielki film o kobietach.

Reklamowano go jako komedię, choć tak naprawdę po seansie mało komu było do śmiechu. W dodatku krytycy kręcili nosem, zirytowani, że główne bohaterki kpią sobie z zasad, mają niewyparzone języki i, słowem, zachowują się jak mężczyźni.

Pewnie dlatego film "Thelma i Louise" tak bardzo spodobał się damskiej części publiczności i z miejsca

stał się hymnem feministek. Wreszcie bowiem kobiety nie stanowiły wyłącznie pięknego dodatku do głównego bohatera; same bezczelnie wypychały się na pierwszy plan, a pojawiające się wkrótce po premierze porównania do westernu - gdzie twardzieli na koniach zastąpiły ostre babki za kierownicą - wydawały się jak najbardziej na miejscu.

Odwrócono pewne schematy, przeciwstawiono się skostniałej tradycji. W końcu, jak podkreślały osoby zaangażowane w produkcję, w każdym filmie źli goście dostają czapę. I nagle, tylko dlatego, że tym razem to kobiety wymierzyły sprawiedliwość, pojawiły się kontrowersje i protesty.

- Byłam w szoku, że ludzie poczują się przez to w jakiś sposób zagrożeni - powie później Susan Sarandon. - Jakbyśmy wkroczyły na terytorium zajmowane wyłącznie przez białych, heteroseksualnych mężczyzn.

Ale taki też był zamiar Callie Khouri, debiutującej scenarzystki, która porzuciła pracę przy produkcji teledysków, rozdrażniona, że przedstawicielki jej płci postrzegano w muzycznych klipach wyłącznie przez pryzmat ciała i seksualności. Myśl, by napisać o dwóch kobietach "ani głupich, ani złych", lecz "normalnych i silnych", które zbaczają na drogę bezprawia (a przy okazji nie są psychopatkami ani prostytutkami), wydała się jej grą wartą świeczki. Sama zresztą, wyczuwając nosem hit, planowała zająć się reżyserią, pod okiem zainteresowanego projektem producenta - Ridleya Scotta.

A potem wszystko zaczęło się komplikować. Po wielu perturbacjach Scott przesiadł się na reżyserski stołek, ale nie za bardzo miał kim dyrygować, bo przez kolejne miesiące nie zdołał skompletować ekipy. Początkowo Thelmę i Louise zagrać miały Michelle Pfeiffer i Jodie Foster, jednak obie, zniechęcone ciągnącymi się w nieskończoność przygotowaniami, zaangażowały się w inne projekty. Kolejne aktorki - w tym Rene Russo, Kim Basinger, Carrie Fisher, Anjelica Huston czy Madonna - nie przypadły za to do gustu producentom. Wreszcie na horyzoncie zamajaczyły Meryl Streep i Goldie Hawn, którym od ja-

kiegoś czasu marzył się wspólny film. Scenariusz im się spodobał, doszło nawet do wstępnych rozmów, ale ostatecznie coś nie wypaliło (Streep i Hawn zrealizowały jednak swój plan, występując w "Ze śmiercią jej do twarzy"). Katastrofa zdawała się nieuchronna.

I wreszcie na przesłuchaniu zjawiała się Geena Davis. Aktorka, która od roku męczyła Scotta telefonami, od wejścia zaczęła sypać argumentami, dlaczego to właśnie ona powinna grać Louise, głucha na wszystkie nieśmiałe sugestie reżysera, że prawdopodobnie lepiej odnalazłaby się jednak w roli Thelmy. Zdanie zmieniła dopiero na spotkaniu z Susan Sarandon. - W sekundzie, kiedy weszła do pokoju, zrozumiałam, że to ona jest wymarzoną Louise - stwierdziła i zgodziła się podpisać kontrakt. Teraz brakowało jeszcze tylko mężczyzny kryjącego się za inicjałami J.D., bo William Baldwin zrezygnował z angażu, przyjmując rolę w "Ognistym podmuchu". O zwolnione przez niego miejsce ubiegali się między innymi Christian Slater i George Clooney, ale ostatecznie zaangażowano nikomu nieznanego, początkującego aktora - Brada Pitta.

"Thelma i Louise" okazały się hitem; sypały się nagrody, krytycy się rozpytywali, a widzowie ustawiali się w długich kolejkach przed kasami biletowymi. Po latach obraz Scotta nazwano nawet "ostatnim wielkim filmem o kobietach" i, jako jedna z nielicznych amerykańskich produkcji, przeszedł test Bechdel (czyli: 1. pojawiły się w nim dwie kobiety, 2. które ze sobą rozmawiają, 3. a rozmowa dotyczy innego tematu niż mężczyźni).

Nic więc dziwnego, że po premierze, kiedy przeliczono zyski, w głowach producentów pojawiła się myśl o *sequelu*. A kiedy zdziwiona Sarandon zapytała, co niby miałyby tam robić, usłyszała po prostu: „Odebrać niezły czek”. - Całe szczęście do tego nie doszło. Rozsądek zwyciężył - komentowała później. Ku radości fanów nieprawdziwe okazały się również ostatnie doniesienia, jakoby planowano *remake* z Carą Delevingne i Michelle Rodriguez w rolach głównych.

Sarandon i Davies wciąż grają, chociaż nie kryją, że film Scotta zdominował ich karierę i od tej pory fani widzą w nich głównie Thelmę i Louise. Dla Pitta angaż okazał się pierwszym krokiem w aktorską dorosłość i szansą na wyrwanie się z niskobudżetówek. A Scott? Wciąż pozostaje jednym z najbardziej wpływowych ludzi w Hollywood, z ogromnym kredytem zaufania [...].

Zaskakujący jest również dobór głównych bohatererek. Według oryginalnego planu, postaci Thelmy i Louise miały zagrać Michelle Pfeiffer oraz Jodie Foster. Role główne powierzone zostały jednak Susan Sarandon oraz Geenie Davis, którym film otworzył drogę do wielkich karier.

Zresztą obie aktorki spotkały się dwa lata temu z okazji 30. rocznicy kultowego filmu, gdzie odtworzyły kultowe sceny w produkcji, ale też powspominały pracę nad nim.

Na początku myślałam, że to film kowbojski z kobietami i ciężarówkami i będzie to świetna zabawa. Ridley jest świetnym reżyserem i to zabawny scenariusz. Zupełnie nie doceniłam, że wchodzimy na terytorium zajmowane przez białych heteroseksualnych mężczyzn. Obrazili się i oskarżyli nas o gloryfikację morderstwa, samobójstwa i dziecinadę. Nie wydawało się to wielką sprawą, wydawało się, że to niezwyczajne, że w filmie pojawi się kobieta, z którą można się zaprzyjaźnić. Normalnie, jeśli w filmie były dwie kobiety to z jakiegoś powodu musiały się nienawidzić

- opowiadała Susan Sarandon.

[Stopklatka TV]

PYTANIA DO TEKSTU

1. Dlaczego film *Thelma i Louise* wzbudził tak duże kontrowersje w momencie premiery i jakie były główne zarzuty krytyków?
2. Jakie były pierwotne plany obsadowe dotyczące głównych ról i w jaki sposób ostatecznie Geena Davis oraz Susan Sarandon zdobyły angaż do filmu?
3. Na czym polega tzw. test Bechdel i dlaczego *Thelma i Louise* jest jednym z niewielu filmów, które go przeszły?
4. W jaki sposób film odwrócił tradycyjne schematy obecne w kinie akcji i westernach, co uczyniło go wyjątkowym?
5. Jakie znaczenie dla kariery Brada Pitta miała jego rola w *Thelma i Louise* i jak wpłynęła na jego przyszłe sukcesy w Hollywood?

ZAGADNIENIA DO ROZMOWY O FILMIE

1. Feminizm w *Thelma i Louise* – czy film można uznać za manifest feministyczny?
2. Podróż jako motyw przemiany – jak bohaterki zmieniają się w trakcie filmu?
3. Czy *Thelma i Louise* to klasyczny film drogi, czy raczej dekonstrukcja gatunku?
4. Przyjaźń i solidarność kobiet – jak relacja Thelmy i Louise wpływa na ich decyzje?
5. Film jako krytyka patriarchatu – w jaki sposób przedstawieni są mężczyźni w *Thelma i Louise*?
6. Czy finałowa scena to akt desperacji, czy ostateczne wyzwolenie?
7. Rola muzyki i krajobrazów w budowaniu atmosfery filmu
8. Porównanie *Thelma i Louise* do innych filmów drogi – podobieństwa i różnice
9. Postać J.D. – jaką rolę w historii bohaterek odgrywa młody Brad Pitt?
10. Reakcje społeczne i kontrowersje wokół filmu – dlaczego *Thelma i Louise* wywołał tak skrajne opinie?
11. SIOSTRA I SIOSTRZANOŚĆ czy da się codczytać film Scotta według tych kategorii?
12. Czy Thelma i Louise można uznać za postacie kontrastujące ze sobą, czy raczej dopełniające się?
13. Jakie znaczenie dla ich relacji ma różnica w ich charakterach i życiowych doświadczeniach?
14. Czy decyzja podjęta przez bohaterki w finale filmu była wspólnym wyborem, czy wynikiem presji jednej z nich?



ZAGADNIENIA DO ROZMOWY O FILMIE

1. **Wizerunek kobiecości w filmie** – Jakie różne sposoby bycia kobietą przedstawia *Lady Bird*? Jakie wzorce kobiecości pojawiają się w relacji Christine z matką, przyjaciółkami i nauczycielkami?
2. **Relacja matki i córki** – W jaki sposób relacja Lady Bird i Marion (jej matki) pokazuje napięcia między pokoleniami kobiet? Czy można dostrzec w niej elementy troski i pomimo konfliktów?
3. **Oczekiwania społeczne wobec kobiet** – Jakie oczekiwania są stawiane przed Lady Bird jako młodą kobietą? Czy film pokazuje presję dotyczącą wyglądu, sukcesu czy relacji miłosnych?
4. **Samodzielność i dojrzewanie** – Jak Lady Bird dąży do niezależności? Czy jej potrzeba samodzielności jest częścią procesu dorastania jako kobieta?
5. **Przyjaźń między dziewczynami** – Jak film przedstawia kobiece przyjaźnie? Czy są one wsparciem czy źródłem konfliktów? Jak różnią się relacje Lady Bird z Julią i z Jenną?
6. **Pierwsza miłość a rzeczywistość** – Jakie doświadczenia miłosne Lady Bird wpływają na jej postrzeganie siebie jako młodej kobiety? Czy film przełamuje romantyczne stereotypy?
7. **Tożsamość i zmiana imienia** – Co oznacza dla bohaterki przyjęcie pseudonimu „Lady Bird”? Czy jest to sposób na zbudowanie własnej tożsamości jako kobieta niezależna od rodziny i otoczenia?
8. **Klasa społeczna a możliwości kobiet** – W jaki sposób pochodzenie Lady Bird wpływa na jej aspiracje? Czy film pokazuje, że kobiety muszą walczyć o swoje miejsce w świecie inaczej niż mężczyźni?
9. **Symbolika przestrzeni i miejsc** – Jakie znaczenie dla kobiecej tożsamości Lady Bird mają miejsca, w których dorasta i do których dąży (np. Sacramento vs. Nowy Jork)?
10. **Greta Gerwig jako reżyserka i kobieca perspektywa w kinie** – W jaki sposób kobiece spojrzenie reżyserki wpływa na sposób przedstawienia bohaterek i ich doświadczeń? Czy film różni się od typowych opowieści o dojrzewaniu?

Greta Celeste Gerwig



Urodziła się w 1983 w Sacramento. Amerykańska aktorka, reżyserka i scenarzystka filmowa, znana głównie z pracy w kinie niezależnym.

Jako aktorka zadebiutowała w 2006 występami w niezależnych, niskobudżetowych komediach. W 2010 zagrała w filmie Noaha Baumbacha *Greenberg*.

Wspólnie z reżyserem napisała scenariusz do filmu *Frances Ha*, a za występ w głównej roli w tej produkcji była nominowana do Złotego Globu. W 2011 była nominowana do nagrody *Independent Spirit Award* za główną rolę w filmie *Greenberg*.

W 2017 była nominowana do Oscara za reżyserię filmu *Lady Bird*, zostając piątą kobietą w historii, która uzyskała nominację w tej kategorii Nagrody Akademii Filmowej.

W 2019 roku zekranizowała powieść *Małe kobiety* autorstwa Louisy May Alcott. Film zyskał uznanie krytyków i otrzymał wiele nominacji do najważniejszych nagród filmowych, w tym Oscarów, Złotych Globów czy BAFTA.

Wyreżyserowała film *Barbie* (2023), którego jest również scenarzystką.



EWA SZPONDAR

Greta Gerwig.

Uroki niezręczności

Greta Gerwig niewątpliwie przeszła długą drogę. Mam na myśli nie tylko jej podróż – realną i mentalną – którą odbyła jako egzaltowana nastolatka, gotowa na wszystko, by osiągnąć artystyczny sukces w dowolnej dziedzinie (po rezygnacji z baletu marzyła głównie o pisaniu dla teatru lub kina). Z zaściankowego w jej mniemaniu Sacramento w Kalifornii przyjechała do Nowego Jorku, by studiować w ekskluzywnym Barnard College. Jeszcze ważniejsza okazała się jej wędrówka po meandrach showbiznesu: od lekko nadpobudliwej diwy kina niezależnego po piątą w historii kobietę nominowaną do Oscara za reżyserię.

Patrząc na dzisiejszą Gretę Gerwig – żywiołową, choć raczej powściągliwą w kwestii cielesności, żeby nie powiedzieć aseksualną – trudno uwierzyć, że zaczynała swoją filmową przygodę od licznych neglży na planach kolegów: ojców i braci nurtu *mumblecore* (czyli, jak dowcipnie ujął to Michał Oleszczyk, amerykańskiego „kina mamroczącego niepokoju”). W *Hannah wchodzi po schodach* (2007, J. Swanberg) grana przez nią bohaterka nie tylko praktykuje tytułową wspinaczkę, ale często i bez specjalnego uzasadnienia fabularnego zdejmuje z siebie ubranie, bierze prysznic i kąpie się w wannie (przy okazji grając na trąbce). Żeby oddać jej sprawiedliwość, trzeba jednak podkreślić, że już w tych pierwszych, dość ciężkostrawnych wprawkach kinematograficznych objawiła się jej wyjątkowa fotogeniczność i charyzma. Cechy uwiarygodniające historie, w których wszyscy się w jej bohaterkach zakochują i sprawiają, że nie sposób oderwać od niej wzroku czy puścić w niepamięć te, skądinąd

osobliwe, postaci. Cechy, dzięki którym nawet krytycy nieufnie podchodzący do ostentacyjnie topornego aktorstwa u Andrew Bujalskiego, braci Duplászów, Lynn Shelton czy wspomnianego Joe Swanberga zapowiadali, że będą śledzić zawodową ścieżkę Gerwig, ciekawi jej przyszłych inkarnacji. Nie zdziwili się pewnie, że koniec końców z grona nowojorskich przyjaciół filmowców to ona odniosła największy sukces, mierząc go według hollywoodzkich standardów.

Stała się rozpoznawalną aktorką, symbolem nieprzemijającej dziewczęcości, następczynią Parker Posey w roli królowej kina niezależnego, która bez większego wysiłku stanęła po drugiej stronie kamery, zapewniając sobie liczne nagrody (w tym trzy oscarowe nominacje), natychmiastową przychylność publiczności i wielkich wytwórni, tak że przy drugim swoim filmie pracowała już z dużym budżetem, ale nadal na własnych warunkach.

Nowojorczanka z wyboru

Scenariopisarska i reżyserska twórczość Greta Gerwig ma wyraźny charakter autorski i to w najbardziej intuicyjnym znaczeniu. Jest silnie osobista i pełna śladów autobiografii artystki. Gerwig nie kręci filmów o swoim życiu, ale jej bohaterki – wzorem jednego z jej ulubionych twórców, François Truffauta – mają wiele wspólnego z nią samą, nawet jeśli nie w obrębie życiowych zdarzeń, to w kwestii emocji, pragnień, rozczarowań i frustracji.

Sama nigdy nie czuła potrzeby zmiany nazwiska ani nie była outsiderką na miarę protagonistki jej debiutanckiej *Lady Bird* (2017) – wręcz przeciwnie, ponoć zależało jej przede wszystkim na byciu lubianą – ale podobnie jak ona często i gwałtownie klóciła się z mamą, a przede wszystkim marzyła, by wyrwać się z prowincji i przeprowadzić na drugi koniec kraju, do mekki kultury i sztuki. Nowy Jork to fetysz Gerwig i wielu jej bohaterów (od Frances Halladay po Jo March). Mahershala Ali, z którym rozmawiała w ramach cyklu *Actors on Actors*, zauważył, że stężenie artystycznej energii w tym mieście miast zdaje się tak duże, iż udziela się jego mieszkańcom, którzy są nieomal skazani na kreatywność. Greta odpowiedziała mu cytatem z E.B. White'a (1999, s. 14), który pisał, że aby tu zamieszkać, trzeba sobie pozwolić na łut szczęścia. Gerwig przyjechała do Wielkiego Jabłka na studia i – wzorem wspomnianych postaci – została, mimo postabsolwenckiego zderzenia z rzeczywistością. Kiedy odrzucono jej podania do szkół scenariopisarskich, poszła inną drogą. Działała dwutorowo: zaczepiając się w teatrze i wykonując wszelkie możliwe nieodpłatne prace pomocnicze oraz dołączając do ansamblu filmowców amatorów, którzy już wkrótce mieli stworzyć nowy nurt w amerykańskim kinie niezależnym. Współtworzenie filmów takich jak *Noce i weekendy* (2008, G. Gerwig, J. Swanberg) czy *Baghead* (2008, M. i J. Duplass) wpłynęło na jej rozwój na kilku poziomach. Po pierwsze, od samego początku łączyła ona aktorstwo z próbami pisania scenariuszy i reżyserowania, traktując analizowanie cudzych tekstów jako najlepszy trening przed pisanem własnych. Po drugie, powołała wówczas do życia typ postaci, który wyewoluował w jej stałe emploi. Po trzecie, wypracowała sposób grania, który stał się jej znakiem rozpoznawczym.

Mamroczący i zażenowani

Mimo że termin *mumblecore* został ukuty przez osobę z wewnątrz (przez dźwiękowca Erica Masunagę, który niezobowiązująco, a nawet złośliwie rzucił tę

nazwę na festiwalu South by Southwest w 2005 roku) i że trafił do podręczników historii kina, przedstawiciele tego nurtu wielokrotnie podkreślali brak istnienia spójnej formacji czy szkoły (Lim 2007). Ich twórczość ma jednak wiele punktów stykowych – jest zbiorowa, partyzancka, w mocnych oparach improwizacji, wyraźnie niskobudżetowa i otwarcie *lo-fi*, czyli pełna formalnych niedoskonałości. W odróżnieniu od francuskich nowofalowców (będących dla Amerykanów oczywistym punktem odniesienia), którzy próbowali nie tyle uchwycić, co stworzyć esencję młodości, nowojorczyści zdają się podpatrywać życie swoich rówieśników – dość beznamiętnie, ale i bezstronnie.

Bohaterowie *mumblecore*ów sytuują się na antypodach tego, co *cool*, są ostentacyjnie zwyczajni i – chociaż wykształceni oraz boleśnie samoświadomi – zablokowani, także w sferze językowej ekspresji, dlatego mamroczący. Znajdują się u progu rozczarowania życiem, więc próbują zagłuszyć lęk przed samotnością, szukając szczęścia w różnych erotycznych konfiguracjach. Ich „ulubiona sceneria to impreza, która powoli, lecz nieubłaganie się wypala” (Lim 2007).

W przeciwieństwie do sztandarowych reżyserów kina *indie* z lat 90. (choćby Richarda Linklatera), składających hołd „ironii, nudzie i nihilizmowi” i tworzących bohaterów, których podobiznami chciało się tapetować ściany pokoi, przedstawiciele pokolenia *mumblecore* kreowali znacznie mniej pociągających normalsów, wyolbrzymiając ich „dziwaczność, szczerłość i tęsknotę za bliskością” (Lyons 2013, s. 170). Mimo że Gerwig i jej koleżdy przedkładali „ulotne obserwacje nad wielkie epifanie” (Seitz 2007), ich filmy znalazły wierną i zaangażowaną publiczność. Wierną i zaangażowaną na tyle, że gdy kilka lat później Greta zaczynała swój aktorski romans z mainstreamem, fani uznali to za zdradę i porównywali do podpisania przez zespół Nirvana kontraktu z komercyjną wytwórnią płytową Geffen Records. Nawet jeśli nazywać wielbicieli *mumblecore*’u masochistami, wypada zauważyć, że ich zainteresowanie nową niszą ki-

na nie wynikało tylko z osobistych skłonności czy niedostatków, lecz stanowiło wyraz pokoleniowej solidarności. A to najlepszy znak, że twórcom udało się uchwycić ducha początku nowego milenium. Według Adama Kotsko słowem kluczem do opisanego Zeitgeistu jest „zażenowanie” (*awkwardness*) w sensie społecznym, ale i egzystencjalnym (Kotsko 2010, s. 3). Przedstawiciele tej generacji nie tylko czują się niezręcznie w swoim towarzystwie, ale ich bycie-w-świecie (Kotsko powołuje się na Heideggera) naznaczone jest też poczuciem obcości i swego rodzaju wiecznym – używając języka współczesnej młodzieży – uczuciem *cringe’u*.

Holly Golightly spotyka Annie Hall

Grete Gerwig – mimo krytyki, jaką wywoływał jej brak tradycyjnego warsztatu – prędko uznano za patronkę tej wzdrygającej się generacji (i to jeszcze zanim zagrała w scenie będącej przypisem do tego zjawiska, gdy jej bohaterka Frances Ha robi unik przed dotykem niedosłego kochanka, wydając przy tym niespodziewany, przenikliwy dźwięk). A.O. Scott w recenzji *Greenberga* (2010, N. Baumbach) – filmu, w którym Gerwig gra niespełnioną piosenkarkę i obiekt westchnień tytułowego mizantropa – dowodzi, że największą zaletą stylu gry aktorki paradoksalnie jest bezstylowość, a „przezroczystość jej roli nie polega na zastosowaniu wyrafinowanych technik, tylko na całkowitej rezygnacji z jakiegokolwiek techniki” (Scott 2010). Po serii dość ambiwalentnych stwierdzeń na temat jej powierzchowności i seksapilu recenzent „New York Timesa” konkluduje, że gwiazda *Nocy i weekendów* robi wrażenie „pięknej i inteligentnej, ale niepewnej siebie, mającej kłopot z podejmowaniem decyzji i zdeterminowanej w tym samym momencie, choć niekoniecznie w takiej kolejności”. Dzięki czemu wydaje się „orzeźwiająco (...), a niekiedy nawet męcząco prawdziwa”.

Peter Bradshaw z kolei, pisząc o *Hannah wchodzi po schodach*, wydobywa aspekt samoświadomości definiujący grę członków amatorskiej obsady filmu

(Bradshaw 2009). Ten atrybut zdaje się nie znikać mimo artystycznego dojrzewania Gerwig, stając się swoistą bliźną po mumblecore’owym doświadczeniu. Nie w sensie niekorygowalnego braku umiejętności, lecz jako część aktorskiej filozofii. Według Jamesa Lyonsa (2013) kreacje w filmach wspomnianych twórców były nie tyleż nieporadne, co nienaturalne, ponieważ ich główna funkcja polegała na swoistej wiwisekcji i dekonstrukcji ról społecznych czy społecznego funkcjonowania w ogóle. W jednej ze scen filmu Swanberga Paul, scenarzysta i kolejny chłopak Hannah, „reżyseruje” zachowanie dziewczyny podczas wymiany pocałunków. Czuje, że Hannah mu się wymyka, i próbuje przejąć kontrolę nad ich związkiem. W *Kobietach i XX wieku* (2016, M. Mills) to postać Gerwig, Abbie, instruuje swojego kochanka, namawiając go na odgrywanie ról, bez czego zdaje się nie być zdolna do intymnego zbliżenia. Z kolei we *Frances Ha* (2012, N. Baumbach), dziele będącym wyraźnym spadkobiercą nurtu *mumblecore*, tytułowa bohaterka stara się „nauczyć” nową koleżankę rytuałów, które dzieliła z dawną przyjaciółką, ale tylko wprawia ją (i siebie) w coraz większe zaniepokojenie, uświadamiając sobie dziwaczność tych zwyczajów.

Xan Brooks (2015) porównał postać graną przez Gerwig w *Mistress America* (2015, N. Baumbach), swoistej kontynuacji *Frances Ha*, do Holly Golightly ze *Śniadania u Tiffany’ego* Trumana Capote’a. Matt Zoller Seitz (2007) dodał skojarzenie z protagonistkami Diane Keaton z początków jej kariery (np. *Annie Hall* [1977] Woody’ego Allena). Bohaterka Grety Gerwig to kobieta zatrzymana w czasie, między 20. a 30. rokiem życia, kiedy w zasadzie jeszcze wszystko może się wydarzyć, ale zazwyczaj jednak się nie wydarza. Atrakcyjna blondynka (nie w wersji *glamour*, tylko *sauté*), pełna zaraźliwej energii (podszytej lekko wyczuwalną melancholią), trochę neurotyczna, nieco niezdarna, impulsywna i szalona, szczera i niezdolna do ukrywania emocji. Będąca wolnym duchem, a jednocześnie zaskakująco pragmatyczna, co sprawia, że przyciąga do siebie chwiejnych emocjonalnie mężczyzn. Abso-

lutnie dziewczynska, autorefleksyjna, ale nie ironiczna. Poddająca się rytmowi życia, lecz nie poddająca się rozpacz.

Cechy typowej postaci „gerwigowskiej” mają między innymi Hannah i Mattie z *Nocy i weekendów*. Noszą je także bohaterki w (mniej lub bardziej) mainstreamowych projektach aktorki: od przełomowego *Greenberga* przez chłodno przyjętego *Arthura* (2011, J. Winer), urocze *Pannice w opałach* (2011, W. Stillman) po *Zakochanych w Rzymie* (2012, W. Allen) i *Plan Maggie* (2015, R. Miller). Znajdują one również odbicie w protagonistkach reżyserowanych przez Gretę filmów: *Lady Bird* i *Jo March z Małych kobietek* (2019) granych przez muzę autorki, czyli Saoirse Ronan.

Ale najpełniejszym wcieleniem opisywanego typu pozostaje Frances Halladay, tancerka z twórczym ADHD w filmie Noaha Baumbacha, której trudno pogodzić się z restrykcjami dorosłości, jednocześnie dziwnie znajoma i o wiele większa niż życie.

To rola znacząca także dlatego, że Gerwig jest współautorką scenariusza, który na metapoziomie można czytać jako świadectwo rodzącego się uczucia między nią a reżyserem – jej partnerem artystycznym i życiowym. Baumbach nie ukrywa, że *Frances Ha* to swoisty list miłosny do Greta. Hołd złożony jej ponadczasowemu wdziękowi, wszechstronnym talentom i komediowemu zacięciu, atrybutom, które czynią ją bliską gwiazd klasycznego Hollywood, takich jak Carole Lombard czy Katharine Hepburn. I sprawiają, że doskonale odnalazłaby się w *screwball comedies* Billy’ego Wildera czy Howarda Hawksa.

Chociaż na pierwszy rzut oka wydaje się, że z jej filmów i postaci można czytać niczym z otwartej książki, persona Greta Gerwig okazuje się na tyle złożona i frapująca, iż inspiruje liczne i elokwentne analizy filmoznawcze. Mimo to mam wrażenie, że jej fenomen najlepiej chwyta „ulica”. Nowojorska aktorka funkcjonuje jako przedmiot dziewczynskiej fascynacji, nieerotyczny obiekt westchnień, prototyp kumpeli, którą każda z nas chciałaby mieć. Nietrudno

bowiem ulec niebezpieczeństwu utożsamienia bohaterki Gerwig z nią samą. Paralele nasuwają się automatycznie, wystarczy porównać rozbijający monolog Frances Ha o intymnej więzi z drugim człowiekiem z wywiadami udzielanymi przez autorkę *Małych kobietek*, która, choć jest w oczywisty sposób obdarzona szeregiem kulturowych kompetencji, za każdym razem wydaje się autentycznie zakłopotana, a przy tym otwarta i pełna najszczerzego entuzjazmu. Nie mogę wyobrazić sobie innej gwiazdy show-biznesu, która mimo swojego statusu nadal regularnie spotyka się z przyjaciółkami z college’u, a podczas wywiadu dla znanego pisma kobiecego – aby nie tracić cennego czasu – pozwala sobie na użycie laktatora, żeby odciągnąć pokarm dla nowo narodzonego syna.

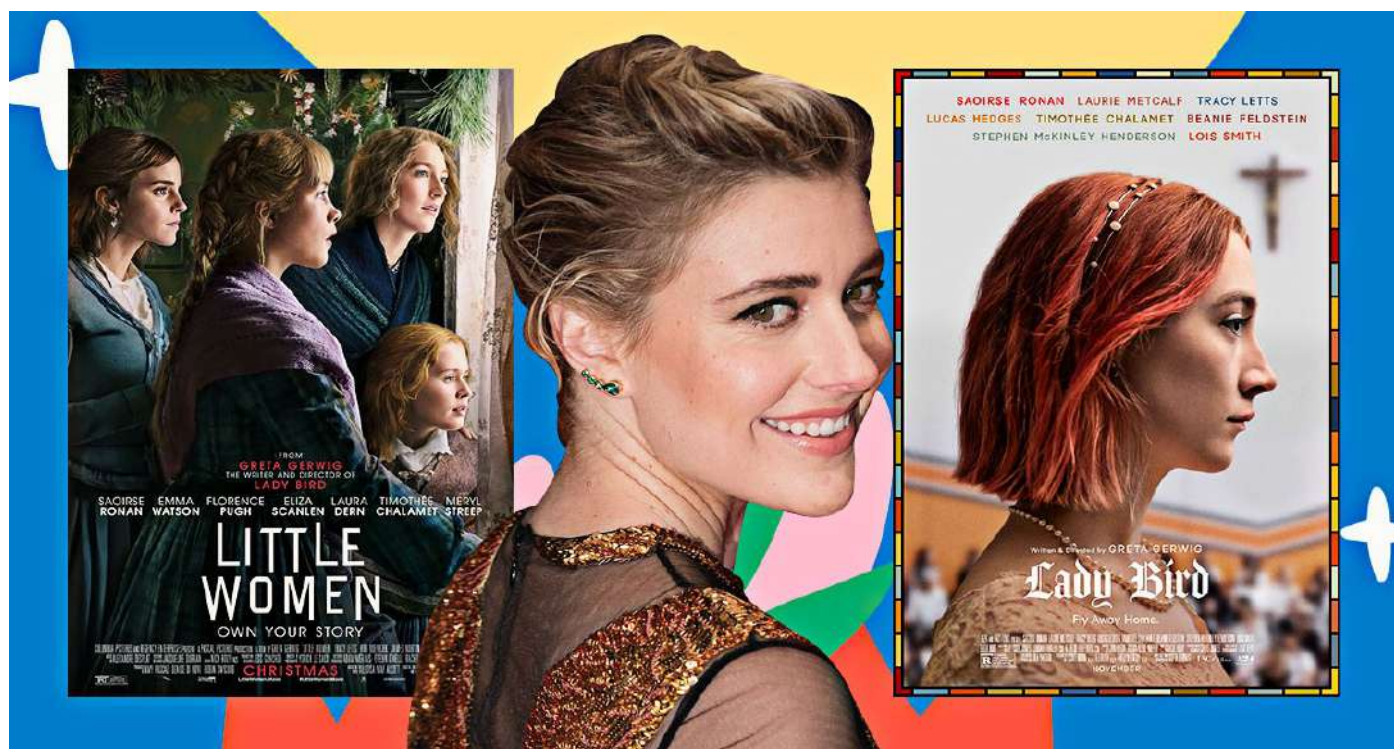
W ten nienachalny, naturalny dla siebie i spójny ze swoim wizerunkiem sposób Greta Gerwig rozszerza granice kobiecych narracji. To zresztą cel jej scenariopisarskich i reżyzerskich zmagani. Jak przyznaje, zaczęła pisać historie o młodych kobietach pełnych niepohamowanego apetytu na życie i – nie zawsze sprecyzowanej – twórczej energii, ponieważ nie mogła znaleźć podobnych portretów w popkulturze. W czasach „przed Gretą” miały one bowiem głównie męskie rysy.

Ekrany 2(54)/2020

[ekrany.org.pl]

Pytania do tekstu

1. Jakie etapy kariery Greta Gerwig opisuje autorka tekstu? W jaki sposób artystka przeszła od aktorstwa do reżyserii?
2. Czym charakteryzuje się nurt mumblecore, w którym Gerwig stawiała pierwsze kroki? Jakie cechy tego stylu wpłynęły na jej dalszą twórczość?
3. W jaki sposób Gerwig łączy elementy autobiograficzne ze swoją twórczością? Jakie podobieństwa można dostrzec między nią a bohaterkami jej filmów?
4. Jakie cechy osobowości i stylu aktorskiego sprawiły, że Gerwig stała się ikoną kina niezależnego? Jak została oceniona przez krytyków filmowych?
5. Na czym polega fenomen postaci kobiecych tworzonych przez Gretę Gerwig? Jakie są ich najważniejsze cechy i jak różnią się od wcześniejszych wizerunków kobiet w popkulturze?
6. Jakie znaczenie dla Gerwig i jej twórczości ma Nowy Jork? W jaki sposób to miasto wpływa na bohaterki jej filmów?



Greta Gerwig o "Lady Bird": Życie toczy się gdzieś indziej

Kiedy masz 16 lat, masz przedziwną pewność, że życie toczy się gdzieś indziej, na pewno nie tu, gdzie jesteś - wyznała Greta Gerwig, reżyserka filmu *Lady Bird*

Czy ten film to opowieść o twoim życiu?

Greta Gerwig: - Dorastałam w Sacramento i kocham to miejsce, więc pierwszym impulsem było zrobienie filmu, który byłby rodzajem listu miłosnego do tego miejsca. Ale trudno dostrzec miłość i jej głębię, kiedy masz 16 lat i masz przedziwną pewność, że życie toczy się gdzieś indziej, na pewno nie tu, gdzie jesteś. Żadna z sytuacji, które widzimy w filmie, tak naprawdę nie miała miejsca, ale rdzeń, prawda są połączone z uczuciami, jakie żyjemy do domu rodzinnego, dzieciństwa oraz wyjazdu z tego domu.

Z pewnością miejsce zdjęć, Sacramento, miało oddźwięk w opowiadanej historii. Dlaczego Sacramento jest takie wyjątkowe?

- Joan Didion pochodzi z Sacramento. Kiedy jako nastolatka odkryłam jej pisarstwo, miało dla mnie znaczenie duchowe. To było odkrycie; tak jakbym mieszkała w Dublinie i nagle dowiedziała się, że stamtąd pochodzi James Joyce. Didion stała się moją osobistą poetką. Po raz pierwszy doświadczyłam wtedy jakby oko artysty spoglądało na mój dom. A ja zawsze czułam, że sztuka i pisarstwo są "ważne", mają znaczenie. I byłam przy tym przekonana, że w opozycji do sztuki

moje życie nie ma aż takiego znaczenia. Ale to właśnie jej pisarstwo, z całą jego urodą, przejrzyścieścią, opowiadało o moim świecie. Wszystkie te kobiety, o których pisała... wiedziałam dokładnie, kim były. Cały ten świat średniej klasy uformowany właśnie tu, w Sacramento.

- Kiedy ludzie myślą o Kalifornii, mają zazwyczaj na myśli San Francisco albo Los Angeles, a przecież jest jeszcze ta wielka rolnicza dolina biegnąca przez środek stanu. Sacramento ulokowane jest na północy i chociaż jest przecież stolicą stanu, we krwi ma ziemię uprawną. Nie jest cool, nie jest na pokaz, nie jest marką samą w sobie. W tym miejscu i w tych ludziach jest skromność i integralność.

Ale ten film to opowieść o opuszczeniu Sacramento. Jak ty to odczuwałaś, jak osobiste przeżycie przełożyło się na film?

- Jedną z pierwszych scen, jakie napisałam w scenariuszu, była ta, w której ktoś pyta Lady Bird o to, skąd pochodzi. A ona odpowiada bez zawahania "Z San Francisco". To poczucie głębokiego wstydu pochodzi z zaprzeczenia tego, kim jesteś. I na tym zbudowałam film. Wokół tego wyparcia, wokół odrzucenia domu rodzinnego. Publiczność, widząc tę scenę, odczuwa rodzaj zdrady, osobistej zdrady. Przecież gdyby publiczność też była z Sacramento, w jednej chwili poczułaby, że *Lady Bird* sprzedaje swój dom, by w oczach obcego człowieka stać się o 10 procent fajniejszą, bardziej cool.

- Czasem to niemal nieuniknione, że zaprzeczamy swemu pochodzeniu. Nie jestem praktykującą katoliczką, ale zawsze wzrusza mnie historia zaparcia się św. Piotra. Podczas ostatniej wieczerzy Jezus mówi Piotrowi, że ten wyprze się Jezusa trzy razy. Piotr, naturalnie, zaprzecza. Ale wszyscy znamy finał i straszne samopoczucie Piotra, kiedy rzeczywiście wypiera się Chrystusa trzy razy. Po zmartwychwstaniu Jezus ukazuje się Piotrowi i trzy razy pyta, czy ten go kocha. Piotr za każdym razem odpowiada, że tak. W ten sposób otrzymuje szansę na poprawę i wybaczenie - poprzez miłość.

- Te opowieści zawsze inspirowały moje próby pisarskie oraz pomysły fabularne, zawsze chcę znaleźć uniwersalną historię opowiadaną przez tzw. zwykłych ludzi. Lady Bird wypiera się tego, skąd pochodzi, ale zarazem deklaruje miłość.

Dlaczego Christine nie identyfikuje się z własnym imieniem? Co tak naprawdę znaczy "Lady Bird"?

- Nadanie sobie nowego imienia jest aktem kreacji, ale i zniszczenia, ale także aktem religijnym. To również próba znalezienia siebie, swojej tożsamości, odrzucenie czegoś poprzez nadanie temu innej formy. To rodzaj kłamstwa, które jest prawdą. W tradycji katolickiej nadawane jest ci imię upamiętniające świętego, "naśladujące" go i jego czyny. W rock and rollu sam nadajesz sobie imię (David Bowie, Madonna i wielu innych), ale to nie różni się od siebie szczególnie mocno.

- Na początku procesu twórczego odłożyłam wszystko na bok i na górze kartki napisałam: "Dlaczego nie nazywacie mnie Lady Bird? Przecież obiecaliście, że będziecie". Chciałam zrozumieć dziewczynę, która każe innym nazywać siebie tym dziwnym imieniem. Nie umiem powiedzieć, skąd pomysł akurat na "Lady Bird". To przyszło samo. Podoba mi się jak brzmi, jest jakoś staroświeckie. Pisanie scenariusza było próbą dotarcia do serca tej dziewczyny.

- Później przypomniałam sobie starą rymowaną, w której matka woła do córki: "Biedroneczko, biedroneczko, wracaj do domu". Zależy jej, by córka dotarła bezpiecznie do domu. Nie wiem, skąd takie

rzeczy przychodzą nam do głowy. Ale z pewnością najważniejszą częścią pisania było uwolnienie podświadomości, pisanie czegoś co wiemy, nie wiedząc.

Wiedziałaś, że będziesz nie tylko scenarzystką, ale i wyreżyserujesz film?

- Pisanie to dla mnie czas. Mnóstwo czasu. Czasem miesiące, czasem lata. Ale kiedy skończyłam pisać ten scenariusz, wiedziałam, że go wyreżyseruję. I że od dawna chcę to zrobić. Po prostu nie dopuszczałam do siebie tej myśli, bo sparaliżowałaby mnie. Od zawsze chciałam reżyserować, ale nie stajemy się odważni w ciągu jednej nocy.

Czego nauczyłaś się, reżyserując ten film?

- Cały czas się uczę i mam nadzieję, że nigdy nie przestanę. Ale, rzeczywiście, nauczyłam się czegoś - by zawsze zatrudniać ludzi mądrzejszych od siebie. To stare powiedzenie Harrisa Savidesa, wielkiego operatora filmowego. I dotyczy to każdej części planu, każdej odpowiedzialnej za coś osoby. Miałam wielkie szczęście, będąc otoczona ludźmi, którzy naprawdę byli ode mnie mądrzejsi. To nie kokieteria.

Co było największym wyzwaniem?

- Najwspanialszą rzeczą była możliwość oglądania pracy aktorów. Pisałam całość w samotności, słyszałam w mojej głowie każdy dialog. I nagle słowa, które napisałam, stały się ciałem. W sposób, o jakim nawet nie śniłam. Obserwowanie tego procesu jest czymś niezwykłym - patrzymy przecież, jak ktoś wkłada w postać swoją duszę, swoje ciało. A wyzwania? Każdy krok był dla mnie wyzwaniem.

Skąd przyszedł ci do głowy pomysł, by tytułową postać zagrała Saoirse Ronan?

- Spotkałam ją na Festiwalu Filmowym w Toronto w 2015 roku. Była tam w związku z promocją filmu "Brooklyn". Siedziałam w jej pokoju hotelowym i czytałam z nią - na głos - scenariusz. Kiedy słyszałam, jak czyta słowa Lady Bird, wiedziałam, że ona już JEST Lady Bird. To było tak dobre, że nawet nie umiałam sobie wcześniej wyobrazić, że tak może zabrzmieć. Była zabawna, miała w sobie wdzięk, lekkość, rozczulała mnie.

Jak wyglądał proces "tworzenia" *Lady Bird* na planie?

- Scenariusz, który napisałam, właściwie nie zmienił się podczas pracy na planie. Każde słowo, które pada, napisałam w scenariuszu. Film to nieszczęśliwe miejsce na wielką gadaninę, ale wywodzę się z teatru, więc dla mnie słowa mają znaczenie podstawowe. Podczas prób i castingów spędziłam z Saoirse długie godziny na rozmowach o filmie, o roli, o *Lady Bird*. W końcu stała się osobą, którą to ja pytałam o *Lady Bird* - jak by była ubrana w danej scenie, w jaki sposób by się poruszała itd.

Cały film to tak naprawdę opowieść o relacji matki i córki.

- Tak! Relacja matka-córka jest sercem tej historii, to *love story* matki i córki. Przez długi czas roboczy tytuł tego filmu brzmiał "Matki i córki". Zazwyczaj filmy o młodych dziewczynach skoncentrowane są wokół chłopaka - tego jedyne, wymarzonego, księcia. A ja nie postrzegam tak życia.

- Większość kobiet, które znam, kiedy były nastolatkami, miały niezwykle skomplikowaną relację z matkami. I dlatego tak zależało mi na pokazaniu takiej historii. Bo tak naprawdę właściwie w każdej scenie czujesz empatię wobec obu bohaterek. Nie chciałam, by jedna z nich miała rację, a druga jej nie miała. By jedna była "tą dobrą", a druga "tą złą". Chciałam, by obie próbowały do siebie dotrzeć. I chciałam nagrodzić ten ich wspólny wysiłek, tę niezwykłą miłość. Dla mnie to są najbardziej poruszające historie. "Romans" między matką i córką to jedna z najpiękniejszych rzeczy na świecie.

W postać matki wciela się Laurie Metcalf.

- Nie oglądałam w dzieciństwie telewizji, nie znałam jej więc z roli w serialu "Roseanne". Znałam ją jako jedną z największych aktorek teatralnych, kogoś, kto uformował współczesną scenę teatralną w Ameryce. Potrzebowałam do tej roli kogoś o tej wrażliwości, o tej głębi, tej sile. Potrzebowałam "siłaczki". Laurie taka jest. Wniosła w tę postać tyle humanizmu, tyle ludzkiego wydzwiku.

- Zanim zwróciłam się do niej z propozycją, robiłam wywiad z Ethanem Hawke'em. Wiedziałam, że pracowali razem, zapytałam więc o doświadczenie i wrażenia. Ethan przerwał inne wywiady, wziął mnie pod ramię i powiedział: "Jeśli będziesz miała to szczęście i Laurie Metcalf zechce z tobą pracować, zobaczysz, czym jest prawdziwy artysta. My wszyscy tylko udajemy to, co ona naprawdę potrafi". Kiedy zaczęłyśmy próby, zrozumiałam, o czym mówił Ethan. Mogliśmy zacząć zdjęcia pierwszego dnia.

(wywiad na podstawie materiałów dystrybutora UIP)

[film.interia.pl]



Pytania do tekstu

1. Jakie znaczenie dla Greta Gerwig miało Sacramento i dlaczego chciała nakręcić o nim film?
2. W jaki sposób bohaterka filmu, *Lady Bird*, odnosi się do swojego rodzinnego miasta? Jakie emocje towarzyszą jej w relacji z Sacramento?
3. Dlaczego *Lady Bird* wypiera się swojego pochodzenia i jak reżyserka tłumaczy to zachowanie?
4. Co symbolizuje imię „*Lady Bird*” i dlaczego główna bohaterka decyduje się na nadanie sobie nowej tożsamości?
5. Jakie elementy autobiograficzne można znaleźć w filmie *Lady Bird*? W jaki sposób Gerwig łączy fikcję z własnymi doświadczeniami?
6. Jaką rolę w twórczości Greta Gerwig odegrała pisarka Joan Didion? W jaki sposób wpłynęła na jej sposób postrzegania Sacramento?
7. Dlaczego Gerwig uważa relację matki i córki za „love story” i jak film przedstawia ten wątek?
8. Jakie znaczenie dla filmu miało obsadzenie w roli matki Laurie Metcalf? Dlaczego Gerwig określa ją mianem „siłaczki”?
9. Jakie wyzwania napotkała Gerwig jako reżyserka i czego nauczyło ją tworzenie tego filmu?
10. Jakie wartości i przesłania niesie ze sobą *Lady Bird*? W jaki sposób film może być bliski młodym widzom?

Ewelina Sikorska

„Lady Bird”

Dorastanie. Było, jest i raczej będzie popularne w kinie i telewizji. Szczególnie w kinematografii amerykańskiej. W sumie nie da się ukryć, że każde pokolenie czy to nasze, naszych rodziców czy dziadków miało własny film o tym bardzo ważnym w życiu każdego okresie. To właśnie takie filmy najlepiej pokazują zmiany, które zachodzą lub zachodzą w naszym świecie. I *Lady Bird* od Greta Gerwiga tylko to potwierdza. Nie uświadczy tu tego, co dostaniemy przy okazji np. serialowych 13 powodów czy animowanego *Big Mouth*. Gerwig w przeciwieństwie do swoich kolegów i koleżanek po fachu nie stawia na kontrowersyjność, lecz na szczerość, prostotę, a momentami wręcz intymne spojrzenie na świat nastolatków. I moim zdaniem przebija się nad wyraz pozytywnie.

Jej film to kronika z roku życia licealistki prywatnej katolickiej placówki Christine McPherson aka *Lady Bird*, podczas którego widzimy najważniejsze chwile z jej życia: pierwsze przyjaźnie, pierwszy pocałunek, pierwsze rozstania, pierwszy raz czy podejmowanie pierwszych poważnych dorosłych decyzji. Dużo jest tych pierwszych razów i nie zawsze jest różowo, bo nasza Ptaszyna to osoba o stanowczym buntowniczym usposobieniu, czująca się jak ptak w klatce w konwenansach małego miasta (nie bez powodu przyjmuje pseudonim *Lady Bird*), często stojąca w kontrze do swojej rodzicielki, która na ironię losu jest bardzo podobna do swojej córki, a ona do niej.

Co do tytułowej *Lady Bird*, czyli Christine McPherson (dobrze oddana przez Saoirse Ronan) to postać, która jednych zachwyci, a innych będzie irytować od początku do końca seansu. Jednak nie można jej zarzucić, że jest papierowa. Gerwig, tworząc ją, uczyniła z niej bohaterkę bardzo bliską zwykłemu zjadaczowi chleba, bo kto z nas nie pokłócił się z rodzicami czy nie miał złamanego serca? Christine rozrabia, kłamie, popełnia błędy i wyciąga z nich wnioski, uczy się na nich, czasem bardzo boleśnie. Dorasta na naszych oczach. Marzy, tak jak potrafią marzyć tylko ci, którzy stają u progu dorosłości, gdzie wszystko wydaje się możliwe. I to wszystko zostało rozpisane w tak naturalny i zwyczajny sposób, że co jakiś czas sami możemy się złapać na tym, że nagle świta nam w głowie - hej, ja też tak miałem/am jak byłem w jej wieku. Reżyserka i jednocześnie scenarzystka, tworząc tak skromną produkcję, chyba sama nie spodziewała się, jak bardzo dobry film psychologiczny jej wyjdzie przy okazji. Trochę wyczuwa się w tym filmie ten klimat, który towarzyszył przy seansie *Boyhood*. O ile tam pokazano dorastanie młodego chłopaka, to tu dostajemy znakomite studium dorastania młodej dziewczyny z miasta, która marzy o innym życiu i chce czegoś więcej. Bo choć *Lady Bird* to komediodramat i tu nie ma cienia wątpliwości, że przy okazji autorce udało się świetnie pokazać, co siedzi w głowie potencjalnie przeciętnej amerykańskiej nastolatki, której obraz

daleki jest od tego, czym raczą nas komercyjne filmy made in USA.

To, co istotne film Gerwig nie boi się poruszać problemów społecznych dotyczących współczesny świat: zawodowe wykluczenie osób +50, depresji, oderwania niektórych ludzi od rzeczywistości, bezrobocia czy nietolerancji. Nasza Lady Bird nie żyje w bańce; jej życie nie jest idealne. Jej rodzina ma swoje problemy (jej brat mieszka na kocią łapę ze swoją dziewczyną, a ojciec stracił pracę), które mogą spotkać każdego niezależnie od tego, gdzie mieszka. Jednak co ważne, mimo to nie poddaje się i walczy o swoje, buntując się. Najpierw codzienności, czyli rodzinnemu miastu czy szkolnym zasadom, a później realiom dużego miasta. Trochę ma się wrażenie, że Christine, zawsze będzie trochę buntowniczką i zawsze będzie na skraju dwóch światów: tego, z którego pochodzi i tego, do którego dąży, przy czym nie czując się w żadnym z nich zbyt komfortowo (takie przynajmniej można odnieść wrażenie po końcowym akcie tej opowieści). Czy znajdzie szczęście? Miejmy nadzieję, że tak.

Drugą ważną postacią tego filmu jest matka Christine (świetna Laurie Metcalf), kobieta, która, choć ma trudności z okazywaniem uczuć, kocha swoje dzieci. Jej relacje z dorastającą zbuntowaną latoroślą to kwintesencja filmu, która pokazuje, jak skomplikowane potrafią być stosunki matki z córką (ewidentnie to widać w mojej ulubionej scenie rozmowy w lumpeksie gdzie obie panie szukają sukienki na przyjęcie z okazji Święta Dziękczynienia, na które Christine została zaproszona) i jak mogą mocno wpłynąć na życie każdej z nich. Choć widzimy, jak obie się kochają, to jednak nie umieją pójść na jakikolwiek kompromis, co w konsekwencji prowadzi do karczemnych awantur. Obie zdają sobie sprawę z tego, że każda z nich ma dobre chęci i chce pomóc drugiej, ale nie umieją słuchać się nawzajem.

Gerwig w piękny i doskonały sposób pokazuje dynamikę relacji matki i jej dziecka. I zdecydowanie Lady Bird, to film, który idealnie pokazuje dorastanie z perspektywy rodzica, jak i jego dziecka. To film, któ-

ry powinien zobaczyć każdy, kto ma do czynienia z nastolatkami, by lepiej zrozumieć siebie i ich.

W obsadzie aktorskiej raczej wszyscy na plus, no może poza Timothée Chalametem. Mam z nim problem. Ja wiem, ponoć się wykazał w *Tamtych dniach*, *tamtych nocach* i w *Moim pięknym synu*, a w *Lady Bird* ma specyficzną postać do zagrania (bardzo w jego emploi) i w sumie nie ma się czego przyczepić, ale jakoś w swojej grze jest taki, bez wyrazu? Jedna smętna mina prawie przez cały czas? Cytując klasyka - *jak to mnie zachwyca, kiedy mnie nie zachwyca*? Na razie ma u mnie kredyt zaufania, poczekam na *Henryka V* i nowe *Małe kobiety* z jego udziałem. Zobaczymy.

Co do pozostałych aspektów filmu. Również na plus odbieram soundtrack. Gitara, flet i pianino - to kwintesencja muzyki naszej filmowej Ptaszyny, jaką jest Lady Bird. Jon Brion konsekwentnie wprowadza właśnie trzy instrumenty, niejako ukazując od strony muzycznej zmiany jakie w życiu Christine zaszły przez ten rok, który jest nam dane widzieć na ekranie. Gitara i dźwięki nawiązujące delikatnie do muzyki latynoamerykańskiej to niejako muzyczna wizytówka Sacramento i tego, co uosabia teraźniejsze życie tytułowej Lady Bird, czyli jej rodzinę i najbliższych przyjaciół. To w scenach rodzinnych często słychać delikatnie plumkającą gitarę. Pianino i partie fletów nieuchronnie zapowiadają nam zbliżającą się dorosłość i usamodzielnienie naszej głównej bohaterki i nowy świat, który tylko na nią czeka. Im bliżej główna bohaterka jest osiągnięcia swych marzeń, tym muzyka bardziej celuje w wielkomiejskie jazzowe tony (momentami wręcz nasuwają się wspomnienia z doskonałej ścieżki dźwiękowej z *Gdyby ulica Beale mogła mówić*). Wiele wariacji muzycznych jest coverowana m.in. jak motyw, który słyszymy w Hope, a za chwilę w More Hope. Ogólnie dzieło Briona to dobry kawałek muzyczny, który dobrze komponuje się z tym, co widzimy na ekranie, a czasem nawet nadaje scenom swoistego klimatu. Co do innych aspektów filmu, warto również zwrócić uwagę na ładne zdjęcia Sama Levy'ego.

Jeśli chodzi o wydanie DVD, akurat obiektem recenzji jest wydanie wchodzące w skład Platinum Collection stworzonej przez polskiego dystrybutora Filmotradę. W jej skład wchodzi jeszcze takie dzieła jak Powiernik królowej czy Ray. Ze spraw typowo klasycznych to mamy do wyboru zarówno polskiego lektora, jak i napisy w naszym języku. Jeśli chodzi o materiały dodatkowe, to jest to raczej jeden dłuższy w którym możemy posłuchać wypowiedzi twórczyni filmu, czyli Greta Gerwig i operatora Sama Levy'ego, z których można się dowiedzieć kilku ciekawostek o filmie, muzyce czy aktorach w filmie występujących (szczególnie kilka ciekawych info zacieka fanów Chalameta).

Lady Bird to obraz, który ociera się o genialność. Bo pokazując dorastanie jednej osoby, dostajemy palete całego obecnego społeczeństwa, nie tylko amerykańskiego, z jego bólami, problemami, ale też radościami. I warto by każdy go zobaczyć. Bo nie da się ukryć, że każdy z nas, czy to kiedyś, czy teraz, czy za kilka lat będzie krzychał całemu światu *Je suis Lady Bird*.

[paradoks.net.pl]

Pytania do tekstu

1. Jakie cechy charakteru Christine McPherson sprawiają, że widzowie mogą się z nią utożsamiać? Czy według Ciebie jest bohaterką pozytywną?
2. W jaki sposób film *Lady Bird* ukazuje relację matki i córki? Jakie czynniki wpływają na napięcia między nimi?
3. Autorka recenzji podkreśla, że Greta Gerwig pokazuje dorastanie w sposób szczery i pozbawiony kontrowersji. Czy uważasz, że taki sposób narracji jest bardziej wartościowy niż w filmach szokujących i wywołujących kontrowersje?
4. Jakie problemy społeczne porusza film według recenzji? Które z nich wydają Ci się najbardziej uniwersalne i aktualne?
5. Jaką rolę w budowaniu klimatu filmu odgrywa muzyka? Jakie znaczenie mają wykorzystane instrumenty?
6. W recenzji pojawia się porównanie *Lady Bird* do filmu *Boyhood*. Jakie są podobieństwa i różnice między tymi filmami w sposobie ukazania procesu dojrzewania?



WSZYSTKO O MOJEJ MATCE

Tematy do rozmowy o filmie

1. **Motyw macierzyństwa i jego różne oblicza** – Jak film przedstawia rolę matki? W jaki sposób macierzyństwo wykracza poza więzy biologiczne?
2. **Tożsamość płciowa i społeczna** – Jak Almodóvar ukazuje osoby transpłciowe i ich miejsce w społeczeństwie? Czy film przełamuje stereotypy?
3. **Kobiety w świecie Almodóvara** – Jakie typy kobiecości przedstawia reżyser? Czy jego bohaterki są silne i niezależne?
4. **Miłość, strata i żałoba** – Jak film ukazuje radzenie sobie z utratą bliskiej osoby? Jakie etapy żałoby przechodzi Manuela?
5. **Teatr i rzeczywistość** – Jakie znaczenie ma nawiązanie do sztuki *Tramwaj zwany pożądaniem*? Jak granice między fikcją a rzeczywistością zacierają się w filmie?
6. **Siostrzeństwo i solidarność kobiet** – W jaki sposób bohaterki filmu wspierają się nawzajem mimo różnic społecznych i osobistych?
7. **Relacja matki i syna** – Jakie wartości przekazuje Manuela swojemu synowi Estebanowi? Jak jego śmierć wpływa na dalsze losy bohaterki?
8. **Estetyka i styl Almodóvara** – Jakie cechy charakterystyczne dla twórczości reżysera można odnaleźć w filmie? Jak kolory, muzyka i sposób prowadzenia narracji wpływają na odbiór historii?
9. **Obraz Madrytu i Barcelony w filmie** – Jakie znaczenie mają przestrzenie miejskie w kontekście historii Manuely i innych postaci?
10. **Tolerancja i różnorodność społeczna** – Jak film przedstawia osoby na marginesie społecznym (osoby transpłciowe, prostytutki, aktorki teatralne)? Czy jest to realistyczne czy raczej idealizowane spojrzenie?

Wszystko o mojej matce

Todo sobre mi madre

Bohaterką "Wszystko o mojej matce" jest Manuela (Cecilia Roth w popisowej roli), samotna matka z Madrytu wychowująca nastoletniego Estebana. W siedemnaste urodziny chłopak ginie w wypadku samochodowym, próbując zdobyć autograf ulubionej aktorki. Pograżona w żałobie Manuela wyrusza do Barcelony, aby powiadomić o śmierci Estebana jego ojca. Ten ostatni nie wie nawet, że miał syna...

Po filmie "Wszystko o mojej matce" nie było już wątpliwości; enfant terrible europejskiego kina przekształcił się w wielkiego, dojrzałego mistrza. W obrazie tym odnaleźć można właściwie wszystko to, co zawsze stanowiło znak firmowy Pedro Almodóvara: przesadną, popową estetykę, obyczajowe prowokacje, temat zmiennej tożsamości seksualnej czy stylizowane, melodramatyczne rozwiązania fabularne. Elementy te nabrały jednak tutaj emocjonalnej głębi. Jeżeli dawniej głównym celem reżysera wydawało się zaskakiwanie i bulwersowanie publiczności, teraz stało się nim opowiadanie poruszających historii. Almodóvar okazał się mistrzem w przedstawianiu uczuć i złożonych relacji międzyludzkich, w całej ich tragikomicznej niejednoznaczności.

"Wszystko o mojej matce" to film, w którym wśród pierwszoplanowych bohaterów nie ma ani jednego mężczyzny, nie licząc oczywiście transwestytów, którzy jednak myślą tu i zachowują się jak kobiety. Almodóvar słynie jako jeden z niewielu filmowców-mężczyzn, którzy naprawdę rozumieją kobiety i umieją wiarygodnie pokazywać je na ekranie; Hiszpan doszedł do mistrzostwa w budowaniu psychologicznych portretów swoich bohaterek. Potwierdze-

niem tej opinii jest "Wszystko o mojej matce" - film o przyjaźni i związkach między kobietami, o macierzyństwie, które objawia się w tym obrazie pod różnymi, często zaskakującymi postaciami, o żałobie, a także o aktorstwie i maskach, które ludzie przywdziewają zarówno w teatrze, jak i w życiu.

Wielopłaszczyznowe, otwarte na różne interpretacje, wzruszające "Wszystko o mojej matce" okazało się jednym z najważniejszych wydarzeń filmowych 1999 roku. Almodóvar zdobył za ten obraz oszałamiającą kolekcję nagród. Wielu krytyków sugerowało, że "Wszystko o mojej matce" to dzieło życia Pedro Almodóvara. Następne filmy hiszpańskiego mistrza, "Porozmawiaj z nią" i "Złe wychowanie" dowiodły, że były to opinie przedwczesne.

[gutekfilm.pl]

„Pamiętam ją we wszystkich momentach jej życia”.

Pedro Almodóvar o swojej matce

Nauczyłem się wiele od matki, chociaż ani ona, ani ja nie zdawaliśmy sobie z tego sprawy. Nauczyłem się czegoś fundamentalnego dla mojej pracy, rozróżnienia między fikcją a rzeczywistością oraz tego, jak rzeczywistość powinna być uzupełniana przez fikcję, żeby życie stało się znośniejsze.

Tytułowy tekst ze zbioru „Ostatni sen”, który 31 maja ukaże się w Polsce nakładem Wydawnictwa Poźnańskiego

Kiedy w sobotę wychodzę z domu, odkrywam, że poranek jest bardzo słoneczny. Pierwszy dzień słońca i pierwszy bez mojej matki. Płacę pod okularami. Tego dnia zapłacę jeszcze wiele razy.

Po bezsennej nocy jako sierota idę ulicą i w końcu łapię taksówkę, która zawiezie mnie do zakładu pogrzebowego Tanatorio Sur.

Chociaż nie jestem typem dziecka wylewnego, jeśli chodzi o wizyty i czułe gesty, moja matka jest jedną z najważniejszych osób w moim życiu. Nie byłem na tyle taktowny, żeby włączyć jej nazwisko do mojego nazwiska artystycznego, mimo że jej by się to podobало. „Nazywasz się Pedro Almodóvar Caballero. Co to ma być ten sam Almodóvar!”, powiedziała mi kiedyś, niemal obrażona.

Matki lubią stąpać po twardym gruncie. „Ludzie myślą, że dzieci to kwestia jednego dnia. Ale potrzeba wiele, wiele czasu”, twierdził Lorca. Matki też nie są kwestią jednego dnia. I nie muszą robić nic szcze-

gólnego, żeby być bardzo ważne, najważniejsze, niezapomniane, żebyśmy mogli się od nich uczyć.

Moja matka była zawsze niezwykle kreatywna, nie znałem drugiej osoby obdarzonej taką inicjatywą. W La Manchy o takich mawia się, że „potrafią nalać mleka z butelki na oliwę”

Ja nauczyłem się wiele od matki, chociaż ani ona, ani ja nie zdawaliśmy sobie z tego sprawy. Nauczyłem się czegoś fundamentalnego dla mojej pracy, rozróżnienia między fikcją a rzeczywistością oraz tego, jak rzeczywistość powinna być uzupełniana przez fikcję, żeby życie stało się znośniejsze.

Pamiętam moją matkę we wszystkich momentach jej życia; najbardziej barwny był chyba czas, który spędziliśmy w miejscowości Orellana la Vieja w Badajoz, pomoście łączącym dwa ogromne wszechświaty, w których mieszkalem, dopóki nie połączył mnie Madryt – La Manchę i Estremadurę.

Chociaż moje siostry nie lubią, gdy o tym wspominam, podczas tych pierwszych lat w Estremadurze nasza rodzina znajdowała się w bardzo trudnej sytuacji finansowej. Moja matka była zawsze niezwykle kreatywna, nie znałem drugiej osoby obdarzonej taką inicjatywą. W La Manchy o takich mawia się, że „potrafią nalać mleka z butelki na oliwę”.

Na ulicy, przy której mieszkaliśmy, nie było prądu, podłóg z niepalonej cegły nie dało się utrzymać w czystości. Kiedy myło się je wodą, zbierało się na nich błoto. Ulica była oddalona od centrum miej-

scowości, powstała na terenie z łupków. Dziewczyny nie mogły chodzić po nich na obcasach. Mnie nie przypominało to ulicy miasteczka, tylko jakąś wioskę z westernu.

Życie tam było ciężkie, ale za to tanie. A sąsiedzi okazali się cudowni i bardzo gościnni. Byli też analfabetami.

Żeby dorobić do pensji ojca, matka rozkręciła interes czytania i pisania listów, jak w filmie „Dworzec nadziei”. Miałem osiem lat i to zwykle ja pisałem listy, a ona czytała te otrzymywane przez naszych sąsiadów. Niejeden raz śledziłem wzrokiem czytany przez matkę tekst i odkrywałem ze zdumieniem, że nie odpowiada temu, co napisano na papierze: ma ma zmyślała część tego, co czytała. Sąsiadki nie miały o tym pojęcia, bo to, co wymyślała, zawsze pasowało do ich życia i były bardzo zadowolone z lektury.

Kiedy upewniłem się, że moja matka nie ogranicza się do oryginalnego tekstu, zacząłem robić jej wyrzuty w drodze powrotnej do domu. „Czemu przeczytałaś, że tak często wspomina babcię i tęskni za tym, jak chesała ją na progu domu, napełniwszy miszkę wodą?”, powiedziałem. „A widziałeś, jaka była zadowolona?!”, odparła.

Miała rację. Matka wypełniała luki w listach, czytała sąsiadkom to, co chciały usłyszeć, często były to rzeczy, o których autor najpewniej zapomniał i z chęcią by się pod nimi podpisał.

Te improwizacje stanowiły dla mnie bardzo cenną lekcję. Pokazywały różnicę między prawdą a fikcją i to, jak rzeczywistość potrzebuje fikcji, żeby stać się pełniejsza, przyjemniejsza, bardziej znośna.

Dla narratora to fundamentalna nauka. Ja zrozumiałem to z czasem.

Moja matka pożegnała się z tym światem dokładnie tak, jak chciała. I nie stało się tak przypadkiem, sama o tym zdecydowała, o czym dowiaduję się dopiero dziś, w domu pogrzebowym. Dwadzieścia lat wcześniej matka powiedziała mojej starszej siostrze An-

tonii, że nadszedł czas, by przyszykować strój do trumny.

„Poszliśmy na ulicę Postas – opowiada mi siostra obok ubranego do trumny martwego ciała naszej matki – żeby kupić habit Świętego Antoniego, ten brązowy, i sznur”. Matka powiedziała też, że chce mieć przypięty do piersi medalik z wizerunkiem tego świętego. I szkaplerz Matki Bożej Bolesnej. I medalik ze Świętym Izydorem. I różaniec w rękach. „Jeden z tych starych – uściśliła mojej siostrze – te lepsze zostawię wam” (miała na myśli także moją siostrę Marię Jesús). Kupiły też czarny welon, żeby nakryć jej głowę, teraz spływa jej do pasa z obu stron.

Zapytałem siostrę o znaczenie czarnego welonu. Dawniej wdowy nosiły welon z czarnej gazy, bardzo gęsto tkanej, będący znakiem straty i bólu. W miarę upływu czasu stawał się on coraz bardziej znośny, więc skracali welon. Na początku sięgał im niemal do pasa, a w końcu tylko do ramion. Słuchając tego wyjaśnienia, pomyślałem, że moja matka chciała odejść w oficjalnym stroju wdowy. Ojciec umarł dwadzieścia lat wcześniej, ale oczywiście nie istniał już dla niej inny mąż, ani nawet inny mężczyzna. Powiedziała też, że chce być pochowana boso, bez pończoch ani butów. „Jeśli zwiążą mi stopy – oznajmiła mojej siostrze – rozwiążcie mi je, składając mnie do grobu. Tam, dokąd idę, chcę wejść swobodnie”.

Poprosiła też o kompletną mszę żałobną, a nie samą modlitwę za zmarłych. Spełniliśmy jej życzenie i na mszy zjawiała się cała miejscowość (Calzada de Calatrava), żeby nas uściskać i złożyć kondolencje.

Mamę ucieszyłyby wszystkie te bukiety i wiązanki na ołtarzu i to, że przyszło całe miasteczko. „Przyszło całe miasteczko” to najlepsze, co może się przydarzyć w takich sytuacjach. I tak było. Jestem za to bardzo wdzięczny: dziękuję, Calzado.

Poczułaby się też dumna z roli doskonałych gospodarzy, którą moje rodzeństwo, Antonia, María Jesús i Agustín, odegrało zarówno w Madrycie, jak i w Calzadzie. Ja tylko pozwoliłem im przejąć pałeczkę, z

rozmałym spojrzeniem, wbitym w niewyraźny świat wokół.

Pomimo monotonii wyjazdów promocyjnych, w których rytmie upływa moje życie („Wszystko o mojej matce” ma teraz premierę prawie na całym świecie, na szczęście postanowiłem zadedykować jej ten film, jako matce i jako aktorce; wahałem się długo, bo nigdy nie byłem pewien czy moje filmy się jej podobają), tak się złożyło, że byłem w Madrycie i przy niej. Czoro jej dzieci zawsze było przy niej. Dwie godziny, zanim „wszystko” się zaczęło, weszliśmy z Agustinem na półgodzinną wizytę dozwoloną na intensywnej terapii, a moje siostry czekały na korytarzu.

Nasza matka spała. Obudziliśmy ją. Sen musiał być bardzo przyjemny i tak absorbujący, że jej nie opuścił, chociaż rozmawiała z nami zupełnie przytomnie. Spytała, czy jest teraz burza, i odpowiedzieliśmy, że nie. Zapytaliśmy się, jak się czuje, i odparła, że bardzo dobrze. Mojego brata Agustina spytała o jego dzieci, które właśnie wróciły z wakacji. Agustín powiedział, że zostaną z nim na weekend i zjedzą razem obiad. Zapytała, czy już kupił coś do jedzenia, a mój brat wyjaśnił, że tak.

Ja powiedziałem, że za dwa dni muszę jechać do Włoch na promocję filmu, ale jeśli chce, mogę zostać w Madrycie. Ona przekonywała mnie, żebym jechał, żebym nie porzucił swoich obowiązków. Podróż martwiła ją tylko, jeśli chodzi o dzieci Tinina. „A kto się zajmie dziećmi?”, zapytała. Agustín wyjaśnił, że nie jedzie ze mną, zostaje. Ucieszyło ją to. Przyszła pielęgniarka i powiedziała, że czas odwiedzin dobiegł końca, i poinformowała moją matkę, że przyniesie jej posiłek. Mama skomentowała: „Jedzenie w moim ciele już nie narobi wiele dymu”. Uwaga wydała mi się ładna i dziwna.

Trzy godziny później umarła.

Ze wszystkiego, co nam powiedziała podczas ostatnich odwiedzin, utkwiło we mnie pytanie, czy jest burza. W piątek świeciło słońce i część tego światła wpadała przez okno. Jaka burza przyśniła się mamie w jej ostatnim śnie?

PEDRO ALMODÓVAR CABALLERO

przeł. Katarzyna Okrasko



Pedro Almodóvar

ALMODÓVAR O FILMIE "Wszystko o mojej matce"

UMIEĆ UDAWAĆ

Po nakręceniu "Kwiatu..." zrobiłem kilka notatek dotyczących postaci Manueli - pielęgniarki, która pojawia się na początku. Normalna kobieta, która w trakcie scen z lekarzami z seminarium na temat przeszczepów, odgrywającymi sytuację, w której muszą oznajmić matce śmierć syna, stawiała się prawdziwą aktorką, była dużo lepsza od ćwiczących z nią lekarzy.

Początkowo chciałem zrobić film o umiejętności grania u osób, które nie są aktorami.

Pamiętam, że jako dziecko obserwowałem takie zdolności u kobiet z mojej rodziny. Udawały więcej i lepiej niż mężczyźni. I dzięki kłamstwom udało im się uniknąć kilku tragedii.

Czterdzieści lat temu, gdy mieszkałem w la Mancha, był to region jałowy, w którym panował męski szowinizm. W rodzinach królował Mężczyzna siedzący w swym głębokim fotelu obitym błyszczącym skajem. Natomiast rzeczywiste problemy rozwiązywały po cichu kobiety, często musząc w tym celu uciekać się do kłamstwa. (Czy to dlatego Garcia Lorca mówił, że Hiszpania zawsze była krajem wspaniałych aktorek?)

Na przekór temu męskiemu szowinizmowi w la Manchy - pamiętam to doskonale z mojego dzieciństwa - kobiety spiskowały, kłamały, udawały. W ten sposób życie toczyło się dalej, a mężczyźni o wielu sprawach się nie dowiadywali i nie mieszały się do nich. Poza tym, że było to życiową koniecznością, było również widowiskowe. Pierwszym

"spektaklem" jaki widziałem była "scena", w której wiele kobiet rozmawiało na podwórku. Nie spodziewałem się, że ta kobieca zdolność do udawania stanie się jednym z tematów mojego trzynastego filmu.

To jednak także film o zranionym macierzyństwie i spontanicznej solidarności kobiet. "Zawsze wierzyłam w dobroć nieznajomych." mówi Williams ustami Blanche Dubois. We "Wszystkim..." chodzi o dobroć nieznajomych kobiet.

Tytuł "Wszystko o mojej matce" kojarzy się z "Wszystko o Ewie" ("All about Eve" J. L. Mankiewicza). Film Mankiewicza mówi - między innymi - o kobietach i aktorkach. Kobiety zwierają się sobie i okłamują się wzajem w teatralnej garderobie, zmienionej w "sancta sanctorum" kobiecego wszechświata - odpowiednik podwórka z mojego dzieciństwa. Trzy lub cztery rozmawiające kobiety oznaczają dla mnie początek życia, a także początek fikcji i narracji.

W Ewie... mężczyźni mało mówią, poza zagadkowym Georgem Sandersem w roli znienawidzonego krytyka-deprawatora. Sanders jest wspaniały, ale według mnie jest aktorem bezpłciowym. Jego rola w "Ewie..." niczego by nie straciła, gdyby zagrała ją kobieta.

AKTORKI I KOBIEȚY

Są nie tylko tematem "Wszystkiego o mojej matce", film jest im również zadedykowany. Szczególnie tym aktorkom, które kiedyś grały aktorki.

Zawsze interesowały mnie filmy przedstawiające świat filmu. Nie chodzi mi o te mówiące o języku filmowym, lecz o te, które opowiadają historie reżyserów, scenarzystów, producentów, stylistów, charakteryzatorów, statystów, dublerów gwiazd, itd. Filmy, których treścią jest świat filmu, ludzie, którzy w tym pracują, ich wielkość i małość. W tym nieistniejącym gatunku, łączącym w sobie różne formuły, pociągają mnie szczególnie filmy, których bohaterkami są aktorki. W końcowej dedykacji wymieniam trzy z tych, które dostarczyły mi najwięcej wzruszeń: Gena Rowlands w "Premierze", Bette Davis we "Wszystko o Ewie" i Romy Schneider w "Najważniejsze to kochać". Duch tych trzech aktorek przesyca dymem, alkoholem, rozpaczą, szaleństwem, pożądaniem, opuszczeniem, rozczarowaniem, samotnością, żywotnością i wyrozumiałością postaci "Wszystko o mojej matce".

Na innym, "kampowym" gruncie fascynują mnie Dolina lalek, Legenda Lylah Clare Roberta Aldricha, Heat Paula Morrissey, Harlow z Carrol Baker, Kochana mamusia i wiele innych, których w tej chwili nie pamiętam.

Mógłbym poszerzyć dedykację o inne, liczne aktorki, które również zagrały aktorki w filmach: Gloria Swanson w "Bulwarze zachodzącego słońca", Judy Garland w "Narodzinach gwiazdy", Lana Turner w "Pięknym i złym" i w "Imitacji życia", Ava Gardner w "Bosonogiej comtesse", Rosel Zech w "Veronice Voss" Fassbindera, Julianne Moore w "Wani na 42. ulicy" Louisa Malla. Valentina Cortese wciąż myśląca drzwi w "Nocy amerykańskiej" Truffaut, Maggie Smith w "California Suite", Geraldine Page w roli Alejandry del Lago w "Słodkim ptaku młodości", Karen Black zdeptana przez tłum fanek - statystek zaangażowanych tak samo jak ona, by stworzyć atmosferę przy wejściu na filmową premierę w "Dniu szarańczy", Jean Hagen, cudowny głupek w "Deszczowej piosence", nawet Kim Bassinger, prostytutująca się jako fałszywa Veronica Lake w "Tajemnicach Los Angeles", "Fedora" mistrza Wildera, "Dwa tygodnie w innym mieście", "Pogarda Godarta", Anita Ekberg w "Słodkim życiu". Zadedy-

kowałbym go również wszystkim aktorkom z "Obcym wstęp wzbroniony" Gregory'ego La Cava, itd., itd.

Nie interesuje mnie natomiast degeneracja tego paragatunku w jego nurcie telewizyjnym. Na przykład, liczne telewizyjne biografie Marilyn. Chociaż to zabawne, zobaczyć jak Sophia odgrywa samą siebie czterdzieści lat później... ale ja miałem na myśli film, nie telewizję, a film z Sophią to w istocie rodzaj "reality show" ilustrowanego obrazami.

MONOLOG AGRADO

Monolog opiera się na słowie. Na wielu słowach wypowiedzianych przez jedną, tę samą osobę, której nie przerywają inne postaci. Jest bardziej charakterystyczny dla teatru, ze względu na wiek, jak sądzę. Teatr jest przecież znacznie starszy od filmu. Dla mnie, to moje prywatne zdanie, w filmie odpowiednikiem monologu jest plan bliski - ze słowem, albo niemy. To jest broń totalna, miażdżąca, ale ryzykowna, bo nie dopuszcza kłamstwa. Chociaż film opiera się na sztuczkach, zarówno monolog jak i plan bliski działają jedynie obnażone, czasem za sprawą magii. W monologu równie ważna jak słowa jest cisza, usta równie ważne jak oczy. Jest on wyłącznym przywilejem Wielkich Aktorów.

Ja do aktorów wygłaszających monologi dołączyłbym gawędziarza, jarmarcznego bazarza, polityka wygłaszającego swoje przemówienie, wszystkich rzeczników, heroldów, spowiadających się. I tych, którzy się modlą. I Dziadka, który przy kominku, albo bez kominka opowiada wnukom swoje pełne niebezpieczeństw przygody. Lub ojca (czy matkę), który hipnotyzuje dziecko przepiękną, usypiającą historią.

Każda opowieść jest monologiem, jeśli wygłasza się ją na głos i w pierwszej osobie. Każdy monolog ma dramatyczną siłę, jeśli uda się przyciągnąć uwagę słuchacza (choćby na koniec zasnął). Monolog Agrado nie jest ukazany w planie bliskim, przynajmniej nie przez cały czas. Jest natomiast w pierwszej

osobie - i to do jakiego stopnia! W czasie, gdy Manuela zajmuje się Siostrą Rosą, Agrado asystuje Humie Rojo i jej kochance Ninie Cruz. Nina jest uzależniona od narkotyków, co jest prawdziwą udręką dla Humy i ciągłym zagrożeniem jej występów.

Pewnego wieczoru, gdy Agrado przygotowuje garderobę Humy, piętnaście minut przed spektaklem, ta dzwoni, że nie przyjdzie ani ona, ani Nina. Są w szpitalu... Trzeba odwołać przedstawienie.

Agrado, chociaż zaskoczona, decyduje się oznajmić publiczności, która wypełnia widownię, że przedstawienie jest odwołane. Zawsze marzyła o tym, by wejść na prawdziwą scenę. A to jest najlepsza okazja. Na początku jest spięta. Snop światła osacza ją niczym owada w swoim białym kręgu. Jest to wrażenie przyprawiające o zawrót głowy, lecz upajające. Zróżnicowana publiczność niemal w całości wypełniająca widownię szemrze i pyta co robi "to coś" na środku sceny.

Agrado wyjaśnia po kilku sekundach: "Z powodu bliżej nieokreślonej choroby dwóch głównych aktorów sztuka zostaje odwołana." Ale... tych którzy zechcą zostać - pozostałym osobom kasa zwraca pieniądze za bilet - ona obiecuje zabawić opowiadając historię swego życia.

Konsternacja. Szepty i śmiechy.

Bardzo niewiele osób wychodzi. Agrado rośnie i, rzeczywiście, opowiada wszystko. Poczynając od swojego imienia: "Nazywają mnie Agrado, co oznacza przyjemność, bo chciałam jedynie uprzyjemnić innym życie..." aż do głównego źródła jej utrzymania "pracowałam na mostach, w pobliżu cementarza... Poza tym, jestem przyjemna, bardzo autentyczna..." I bez zażenowania - by dodatkowo tę autentyczność podkreślić - wymienia szczegółowo wszystkie operacje jakim się poddała, a także ich ceny w pesetach: lifting oczu - osiemdziesiąt tysięcy, silikon na usta, czoło, policzki, biodra i tyłek... litr kosztuje sześćdziesiąt tysięcy peset. Sami policzcie, bo ja już się zgubiłam w rachunkach... Cycki? Dwa. Nie jestem żadnym potworem. Siedemdziesiąt za każdy, ale są już bardzo zużyte...

I w tym stylu mówi dalej ku rozkoszy zaskoczonych widzów. Agrado kończy sentencją: "Wiele mnie kosztowało, by stać się autentyczną. Ale nie trzeba skąpić na swój wygląd. Bo kobieta jest tym bardziej autentyczna im bardziej jest podobna do ideału, jaki sama sobie wyśniła."

Publiczność zamiera. Agrado ją podbiła.

Wiele lat temu dowiedziałem się, że coś podobnego naprawdę zdarzyło się w pewnym teatrze i od tej pory chciałem "upchać" to w jakimś moim filmie.

Prawdziwą tego rodzaju scenę przeżyła Lola Membibres w Argentynie. Elektryczność w budynku teatru, w którym grała, zepsuła się i w porze przedstawienia zostali bez światła. Nie było innego wyjścia jak odwołać spektakl (a może było?). Membibres, która przed niczym się nie cufa, postanowiła sama ze sceny, z zapaloną świecą, ogłosić to widzowi. "...oczywiście kasa zwraca pieniądze za bilety. Ale skoro już tu państwo jesteście, proszę byście zostali. Tych którzy zostaną przyrzekam zabawić opowiadając historię mego życia."

Nikt się nie ruszył. I aktorka zaczęła opowiadać.

Tamtej nocy Lola Membibres zagrała spektakl swego życia, a kilkadziesiąt lat później stała się inspiracją dla jednego z najzabawniejszych fragmentów "Wszystko o mojej matce".

Bo w filmie jest również humor. Dużo humoru. Zawsze, gdy pojawia się Agrado.

MANUELA UCIEKA (TRZECH ESTEBANÓW)

Manuela ucieka. Ucieka zawsze pociągami, przejeżdżając przez niekończące się tunele. Najpierw ucieka z Barcelony do Madrytu. Osiemnaście lat później ucieka z Madrytu do Barcelony. A kilka miesięcy potem znów przemierza trasę Barcelona - Madryt, uciekając.

Wszystkie jej ucieczki związane są z którymś z trzech Estebanów. W trakcie pierwszej ucieczki nosiła Estebana - syna w sobie, pod sercem. Uciekała przed ojcem dziecka, który również nazywał się Esteban

(Esteban - Ojciec), chociaż od dawna nikt już tak się do niego nie zwracał.

Podczas drugiej ucieczki Esteban-Syn towarzyszy jej na fotografii, wiezie też jego notes. Tym razem Manuela jedzie szukać Estebana - Ojca, aby powiadomić go o śmierci syna. Esteban-Ojciec nic nie wie o istnieniu syna, bo Manuela nigdy mu o nim nie wspomniała. Gdy dowiedziała się, że jest w ciąży uciekła od niego i nigdy go więcej nie widziała.

Manuela nie wróciła do Barcelony. Barcelona to terytorium ojca. A Madryt - syna. W emocjonalnej polityce Manueli miasta te są nie do pogodzenia.

Gdy Esteban - Syn pytał o ojca, Manuela zawsze odpowiadała wymijająco.

Cóż innego mogła zrobić? Czy istnieje jakiś sposób, by powiedzieć synowi, że ten który go spłodził, jego biologiczny ojciec, ma teraz piersi większe niż jego matka i, że ostatni raz gdy go widziała, kazał się nazywać Lola. Że nawet ona, jego żona, już od dłuższego czasu nie nazywała go Esteban. Być może istnieje jakiś sposób, by wytłumaczyć to wszystko chłopcu, ale Manuela nie umiała go znaleźć. A tyle lat milczenia ciąży jej na sumieniu niczym zbrodnia.

Manuela sama siebie skazuje na poszukiwanie Loli, ojca Estebana. I to ją ratuje. Musi uciec z Madrytu, z miasta, które widziało życie i śmierć Estebana i będzie jej o nim stale przypominać. Miasto zbyt duże i zbyt puste. Manuela wałęsa się po ulicach Borne, po dzielnicy gotyckiej, po Placu Królewskim... Czasem się zatrzymuje i przygląda się ludziom śpiącym na ulicy. To nie są żebracy, ale normalni ludzie, którzy są tak odprężeni, że pozwalają, by dopadł ich sen. Gospodynie domowe, grube, odbywające sjeść na ławce na placu. Mężczyźni zmęczeni chodzeniem. Młodzież wycieńczona dwudniową, nieprzerwaną zabawą, coraz młodszy międzynarodowi waga-bundzi. Ludzie rozluźnieni i bosy, uprzyjemniający sobie oczekiwanie przed szpitalem, śpią bez wstydu. Ludzie, u których sen zwyciężył strach.

Widok tych ludzi robi bardzo pozytywne wrażenie na Manueli. Może jej też uda się odzyskać sen.

Ciesz się, że wróciła do Barcelony. W ciągu dnia odsypia, nocą wychodzi na poszukiwanie Loli. Lola mogłaby być gdziekolwiek, w Neapolu, Marsylii, Hawanie. Morze, rozwiążność i przyzwolenie, oto cechy jakich Lola wymaga od miasta, w którym ma mieszkać. Barcelona ma wszystkie te cechy. Oprócz Barcelony, mogłoby to być któreś z trzech wspomnianych miast.

W lunatycznym rytmie Manuela spotyka ludzi (Agrado, siostrę Rosę, Huma Rojo, syna Siostry Rosy) i znajduje wiele powodów, by zostać w Barcelonie. Po kilku miesiącach spotyka inne osoby i znajduje powody by uciec.

Znów w pociągu. Kierunek Barcelona-Madryt, z nowym, trzecim już Estebanem na rękę, kilkumiesięcznym niemowlęciem, którego Manuela się uczepiła i którego musi bronić przed wrogością babki. Dziecko jest seropozytywne i Babka boi się, że ją zarazi chociażby przez zadrapanie. A dzieci lubią drapać. To ich sposób głaskania i dotykania przedmiotów.

Dwa lata później, właśnie zaczyna się nowe tysiąclecie. Trzeci Esteban w naturalny sposób pozbył się wirusa. Manuela wiezie go na kongres w Can Ruti, by go przebadano.

Tak więc Manuela wraca do Barcelony z trzecim Estebanem na kolanach. Dziecko tryska zdrowiem i bawi się okruszkami bułki. Od czasu do czasu dopuszcza Manuellę do uczty. Podając mu małe kawałeczki, żeby się nie udławił, Manuela tłumaczy trzeciemu Estebanowi historię swoich ucieczek. Chłopiec słucha, jak gdyby rozumiał.

- Pierwszy raz nie jadę do Barcelony uciekając.

Manuela tłumaczy, jak wyglądały jej trzy poprzednie podróże. Mówi mu, dlaczego nazywa się Esteban, kim byli jego rodzice, jak umarli i w jakich okolicznościach ona stała się jego jedyną matką i musiała odebrać go Babce, która go nie kochała. Ale Babcia się zmieniła, mieszka w Barcelonie i on musi ją teraz bardzo kochać. Tłumaczy mu też, że zanim się urodził, było dwóch innych Estebanów. Jednym był jej

syn, drugi Esteban. Przez absurdalny wstyd ukrywała przed nim tyle rzeczy. Ale to się już nie powtórzy. Jemu opowie wszystko. A przecież w miarę, jak będzie rósł, stanie się jeszcze bardziej ciekawy. Żadne pytanie, jakie jej zada nie pozostanie bez odpowiedzi. Manuela przyrzeka odpowiedzieć na wszystkie, a jeśli nie będzie знаła odpowiedzi, to ją wymyśli.

- Bo bardzo łatwo mi się improwizuje. - Manuela uśmiecha się i myśli, że faktycznie jej życie było niesamowite.

- Mogłam zostać aktorką, gdybym chciała. Ale moim jedynym powołaniem było dbać o moich synów! Dbać o ciebie!

Przytula mocno małego, jakby chciała, by nigdy nie zapomniał tego co przed chwilą powiedziała.

CECILIA, PONOWNE SPOTKANIE

Wyraz "dojrzałość" nie cieszy się dobrą opinią, ale myślę, że taki stan osiągnęła Cecilia Roth przez te trzynaście lat, gdy nie pracowaliśmy razem, "Que he hecho yo para merecer esto?" był naszym ostatnim wspólnym filmem. Cecilia Roth w istocie dojrzała, urosła. Jej technika niepostrzeżenie uległa oczyszczeniu. To właśnie jest perfekcja, jest niezauważalna. Znikają artystki, wszystko płynie. I wydaje się naturalne, chociaż wiemy, że jest cudem.

Dla mnie nie ma większego spektaklu niż płacząca kobieta. Płacząca aktorka, chciałem powiedzieć. Przyznaję, że miałem szczęście i płakały dla mnie najlepsze: Carmen Maura, Marisa Paredes, Victoria Abril, Chus Lampreave, Penelope Cruz, Kiti Manver, Verónica Forque, Angela Molina, Julieta Serrano... A każda robiła to w inny sposób. Nie ma bardziej osobistych dźwięków niż śmiech i płacz.

We "Wszystko o mojej matce" Cecilia też miała swoją dawkę łez. Przezroczystych, potoczystych. Wstrząsających nią jak wymioty. I mających oczyszczające właściwości.

Gdyby istniał taki termin (używa się go jedynie w odniesieniu do szalonej komedii, chodzi mi

o "screwball comedy"), można by określić Wszystko o mojej matce jako "screwball drama". Dramat nie-dorzeczny, barokowy, o dziwacznych postaciach, chłostanych bezlitośnie przez życie (choć nie jest to teatr marionetek ani dramat groteskowy). Żeby wprowadzić przeciwwagę dla jego nieposkromionej natury, zdecydowałem w czasie prób, że sposób gry musi być skrajnie oszczędny, wręcz oschły. To był klucz i wyzwanie, które wspaniała grupa aktorek natychmiast przyjęła. Dla Cecylii wyzwanie było trudniejsze, jej postać jest jakby wypalona przez śmierć syna, nagłą i niszczącą jak piorun. Poza tym ona pojawia się we wszystkich scenach filmu.

Nie wiem w jaki sposób przez trzy miesiące zdjęć potrafiła pohamować się i być ponad ból, a jednocześnie zawsze o nim pamiętać. Rola Manue-li udowadnia, że Cecilia Roth jest u szczytu swych aktorskich możliwości. Mówiąc to, czuję się bardzo dziwnie. Jako osoba bardzo mi przypomina dziewczynę, którą poznałem dwadzieścia lat temu - pomyślową, wykształconą, o tej samej zdolności do entuzjazmu i ekscytacji, hałaśliwą, niedojrzałą i neurotyczną w najbardziej zabawnym znaczeniu, kruchą, kapryśną, natychmiast wybuchającą śmiechem, o gwałtownych emocjach.

A jednak dla mnie ta aktorka jest tajemnicą. Trzynaście lat tajemnicy.

Gdy oglądam ją w filmie i czuję jej bicie serca jako Manue-li, wiem, że mam do czynienia z jedną z najbardziej przejmujących ról jakie widziałem. I nie przypomina mi Cecylii, jaką poznałem w latach osiemdziesiątych. Jest zupełnie kimś innym.

Myślę, że aktorstwo na tym właśnie polega.

materiały dystrybutora

[kultura.onet.pl]

„Matki równoległe” o świecie Pedra Almodóvara rozmawiają Grażyna Torbicka i Martyna Harland

Kiedy Penélope Cruz i Pedro Almodóvar znów biorą się do filmu, wiemy, że będą emocje. Tym razem do ich zgranego teamu dołącza młoda hiszpańska aktorka – Milena Smit. W epizodzie widzimy też jedną z muz reżysera – Rossy de Palmę. To hołd złożony kobietom, ale nade wszystko matkom. Zarówno tym, które dziś decydują się na samodzielne macierzyństwo, jak i tym, które zostały do niego zmuszone w wyniku wojny domowej w Hiszpanii. To ważny i bardzo poruszający wątek tego filmu, który mówi też o tym, że nie można odciąć się od przeszłości.

Z okazji lutowej premiery „Matek równoległych”, najnowszego filmu Pedra Almodóvara, psycholożka Martyna Harland i filmolożka Grażyna Torbicka rozmawiają o magii jego kina:

Martyna Harland: Zazwyczaj rozmawiamy o kinie pod kątem emocji, ja nawet biorę w nawias w filmoterapii osobę reżysera, żeby skupić się przede wszystkim na odczuciach widza. Tym razem chciałabym pomówić o tym, w jaki sposób tworzenie kina może być terapeutyczne dla twórcy. A konkretnie dla Pedra Almodóvara – w kontekście

jego najnowszej premiery, ale także wcześniejszych filmów.

Grażyna Torbicka: Reżyserzy często porównują tworzenie filmu do procesu choroby. Czyli najpierw ma miejsce całkowity rozpad, a potem dążenie do tego, żeby te drobne i porzucane części złożyć w jedno. Wielu autorów kina, czyli osób, które są jednocześnie scenarzystą i reżyserem swoich filmów, podkreśla, że opowiadając historię, odwołują się do swoich doświadczeń i wspomnień; uwalniają się od tego, co ich porusza, gnębi i dręczy. Gdy dzieło jest skończone, ból – w tym wypadku ból tworzenia – znika. Może właśnie dlatego tak trudno jest nam, widzom, znieść emocjonalnie niektóre dramaty psychologiczne, bo jest w nich prawda. Pamiętam dokładnie, jaką fizyczną udrękę odczuwałam przy obrazie „Funny Games” Michaela Hanekego. Rozmawiałam o tym zresztą z samym Haneke. Powiedział, że tworzenie filmów to dla niego swego rodzaju psychoterapia. Zamiast leków na depresję czy wizyt na kozetce u psychoanalityka, kręci filmy. Pewnie to samo mogliby powiedzieć Antonioni, Truffaut albo właśnie Almodóvar.

Na zdj. od lewej: Milena Smit, Penélope Cruz, Pedro Almodóvar (Fot. Nico Bustos/ materiały prasowe Gutek Film)

Motorem do tworzenia może być nie tylko ból, lecz także mogą być nim pozytywne emocje. Ja Almodóvara najmocniej utożsamiam z zachwytem nad światem. Jego kino wnosi do mojego życia kolor.

To, że używam słowa „ból”, niekoniecznie musi mieć negatywne znaczenie, nie wyklucza też finalnego uczucia zachwytu w widzach. Co więcej, to właśnie ten ból prowadzi nas ostatecznie do uwolnienia, oczyszczenia, zauroczenia, czyli zjawiska rozpoznawanego już w antyku jako *katharsis*. Oczywiście można tworzyć też z czystego zachwytu nad światem. Ale wydaje mi się, że artyści, którzy znają zarówno ciemne, jak i jasne strony życia, tworzą ciekawsze dzieła.

Mnie z zachwytem nad pięknem świata od zawsze kojarzyli się właśnie Pedro Almodóvar czy Paolo Sorrentino. Dopiero gdy zobaczyłam ich mocno autobiograficzne filmy – „Ból i blask” i „To była ręka Boga” – dostrzegłam ogrom cierpienia, jakiego doświadczyli...

W filmie „Ból i blask” Almodóvar wyraźnie pokazuje, jak mocno wyniszczający jest proces tworzenia dla organizmu twórcy. To wysiłek nie tylko intelektualny, lecz także fizyczny. Jak mówi jego bohater: „Czuję ból w każdym centymetrze kręgosłupa. A potem dochodzą jeszcze bóle kończyn. Jeśli przychodzi dzień, kiedy kilka rodzajów bólu spotka się w moim ciele, zaczynam modlić się do Boga. Gdy zdarza się dzień tylko z jednym rodzajem bólu, znów staję się ateistą...”.

Wracając do słowa „zachwyt”, którego użyłaś w kontekście kina Almodóvara, to dla mnie jest to przede wszystkim zachwyt nad kobietą. Każdą: młodą czy dojrzałą. I nie chodzi tylko o seksualność. Odczuwam jego podziw dla psychiki i zachowania kobiet w różnych sytuacjach. Myślę też, że sam Almodóvar ma w sobie duży pierwiastek kobiecy, czyli wewnętrznej animy.

A za co cenisz jego kino? Ja za wielowymiarowe portrety kobiet i to, że porusza temat inności. Czuję, że w jego kinie każdy człowiek ma swoją godność, jest ważny.

Dla niego świat to są wszyscy, nikt nie jest wykluczony. Nie znam innego reżysera, u którego potrafiłabym tak głęboko zrozumieć bohaterów, którzy decydują się na uzgodnienie swojej płci. Almodóvar pokazuje to w niezwykle naturalny sposób, trudny do zdefiniowania. Jest w tym szczerość i prawda, jak w filmie „Wszystko o mojej matce”. Mam też wrażenie, że jego bohaterowie tworzą jedną wielką rodzinę – można by wymieszać postaci z różnych jego filmów i okazałoby się, że ich historie jakoś się łączą. Tak jak powiedziałaś, Almodóvar uwielbia kolory, wyraziste formy, każdy kadr jest precyzyjnie dopracowany. Ten porządek w formie obrazu przenosi się na ład świata, który przedstawia.

Co oznacza dla ciebie „świat Almodóvara”, jak ty go widzisz?

Widzę go przede wszystkim jako kobietę. Sam Almodóvar wychowywał się w otoczeniu kobiet, co pięknie pokazał w filmie „Ból i blask”, rozumie je i podziwia. Poza tym w jego filmowym świecie nie ma hipokryzji, jest obnażanie drobnomieszczańskiej moralności. Sytuacje dramatyczne nasąca świetnym poczuciem humoru, jak w filmie „Volver”. Opowiada niezwykle historie o zwykłych ludziach.

Kiedy teraz cię słucham, zastanawiam się nad tym, w jaki sposób na nastoletniego Almodóvara wpłynął brak ważnych mężczyzn w jego życiu. Wielu terapeutów mówi o tym, jak ważny jest męski wzorzec w życiu chłopca. Czy dostrzegasz to w jego kinie?

W filmie „Złe wychowanie” pokazał, jaki typ mężczyzny towarzyszył jego dorastaniu. Uczył się w szkole katolickiej, gdzie dochodziło do molestowania chłopców przez księży. Może właśnie z tego bólu powstaje dzisiaj ten blask?

Zresztą właśnie „Ból i blask” odróżnia się na tle jego innych filmów. Tu głównym bohaterem jest mężczyzna, reżyser filmowy. To intymny autoportret Al-

modóvara, w którego genialnie wciela się Antonio Banderas, aktor odkryty przez Almodóvara. Jest między nimi jakaś niesamowita więź: reżyser i jego „muz”, bo nie ma męskiego odpowiednika słowa „muza”.

Z kolei muzą Almodóvara jest Penélope Cruz. Jak myślisz, dlaczego?

Ukochane aktorki Almodóvara to Carmen Maura, Marisa Paredes, Victoria Abril i teraz Penélope. Pamiętam, jak przy okazji filmu „Wszystko o mojej matce”, gdzie grała małą rolę, robiłam z nią wywiad w Cannes. Już wtedy mówiono, że to początek wielkiej kariery. Już było widać, że jest silną osobowością.

To Almodóvar pokazał prawdziwe oblicze Penélope Cruz, którego kino amerykańskie nie dostrzegło. Obje pochodzą z Hiszpanii, mają ten sam kod kulturowy i wyrastają z tych samych korzeni. Wydaje mi się, że również z tego powodu Almodóvar nie robi filmów w Stanach Zjednoczonych, to nie jest jego świat. Zresztą kilka lat temu wypowiedział się krytycznie na temat kina amerykańskiego, uważa, że jest przepełnione mizoginizmem i seksizmem. Dopiero teraz powoli się to zmienia.

Poznałaś Almodóvara osobiście. Jakie wrażenie na tobie zrobił?

Człowieka całkowicie oddanego sztuce. Ale także ludziom, z którymi pracuje i się przyjaźni. Wydaje się dokładnie taki, jak jego filmy. Nie dzieli ludzi na lepszych i gorszych. Wszystkie postaci, które pokazuje w filmach, są przez niego kochane, niezależnie od tego, kim są. Akceptuje je w pełni.

Dlatego cieszę się, że film „Matki równoległe” wchodzi do kin w okolicach świąt, bo moim zdaniem daje wsparcie i może być szczególnie terapeutyczny dla osób, które czują się osamotnione. Rodzina nie jest tutaj skostniałą instytucją. Mogą nią być przyjaciele czy bliskie nam osoby. Właśnie, Almodóvar pokazuje, że rodzina to coś więcej niż tylko więzy krwi.

Masz swój ulubiony jego film?

„Volver”. Dostrzegam w nim pięknie pokazaną solidarność kobiecą, o której dzisiaj tak wiele mówimy. Kocham także muzykę w jego filmach, tytułowy „Volver, volver” śpiewa meksykańska artystka Chavela Vargas, która przez całe życie musiała walczyć o siebie i swoje prawa. Dziewczynki na peryferiach meksykańskich, z których się wywodzi, mogły śpiewać wesołe piosenki i tańczyć w falbankach. A ona chciała nosić spodnie, palić cygara i śpiewać „canción ranchera”, wykonywane głównie przez mężczyzn. Chavela już nie żyje, ale łączyła ich wielką przyjaźń i dla Almodóvara jej odejście było utratą kogoś najbliższego.

W jaki sposób kino Almodóvara może być dla nas terapeutyczne? Dla mnie niezwykle uwalniające są jego portrety matek, szczególnie jednej z nich – Teresy z „Matek równoległych”. Skupionej na sobie i swoim rozwoju, pragnącej wolności. Ale jej córka mówi: „Matka nauczyła mnie tego, żeby po prostu żyć i być wolną!”.

Myślę, że Pedro Almodóvar pokazuje światy, których – zwłaszcza my, w Polsce – nie potrafimy docenić. Pokazuje inność, która jest zwyczajnością. Wszyscy, absolutnie wszyscy, nie tylko w jego świecie, lecz także na tym świecie zasługują na szacunek. Dlatego jego kino jest dziś nam tak potrzebne.

31 grudnia 2021

***Grażyna Torbicka:** dziennikarka, krytyczka filmowa, dyrektor artystyczna Festiwalu Filmu i Sztuki „Dwa Brzegi” w Kazimierzu Dolnym, w latach 1996–2016 autorka cyklu „Kocham Kino” TVP2.*

***Martyna Harland:** autorka projektu Filmoterapia.pl, psycholożka, wykładowczyni Uniwersytetu SWPS, dziennikarka. Razem z Grażyną Torbicką współtworzyła program „Kocham Kino” TVP2.*

[zwierciadlo.pl]

ALMODOVAR WSZYSTKO O MOJEJ MATCE ROZMOWĘ PRZPROWADZIŁ FREDERIC STRAUSS

W filmie "Wszystko o mojej matce" (Todo sobre mi madre, 1999) jest coś zaskakującego i uderzającego zarazem: otóż wydaje się, że zawarł pan w nim to, co jest panu najbliższe: literaturę, pisarstwo, spektakl i jego kulisy, kobiety, aktorki, matkę i syna, świat transwestytów... Wyczuwamy, że wszystko, co zostało ukazane w filmie, jest dla pana istotne.

Tak, wszystkie te elementy są mi bardzo bliskie. Są to sprawy niezwykle ważne, które głęboko we mnie tkwią. "Wszystko o mojej matce" mówi o twórczości artystycznej, o kobietach, o mężczyznach, o życiu i śmierci. Jest to jeden z moich filmów o największej intensywności. Nie oznacza to jednak, że w pozostałych filmach są sceny banalne. W tym utworze chciałem dotrzeć do istoty każdej sekwencji, wykorzystując elipsę, co stwarza wrażenie intensywności, być może chwilami nawet przesadnej i przytłaczającej. Literatura, teatr, miłość dwóch kobiet, zraniona matka podejmująca walkę, prostytutka, Agrado i świat transwestytów – to tematy, które podejmowałem już wcześniej, ale tym razem podchodzę do nich zupełnie inaczej. Myślę, że wykorzystując te same elementy i postaci, można zrealizować tysiące różnych filmów.

Bohaterkę graną przez Penélope Cruz – siostrę Rosę – można umiejscowić w pana świecie w sposób najbardziej bezpośredni, ponieważ przypomina postaci zakonnic z „Pośród ciemności”. Zmienił się jednak sposób reżyserowania i tonacja filmu.

O ile nigdy nie pisałem scenariuszy z zamiarem parodiowania, to jednak zakonnice w "Pośród ciemności" celowo zaliczyłem do świata kiczu. W tamtym czasie moje punkty odniesienia były głównie związane ze światem filmu. Miałem przed oczami Sarę Montiel w rolach zakonnic oraz hiszpańskie kino pop, prezentujące siostry zajmujące się ratowaniem lub wychowywaniem młodych dziewcząt. Był to rodzaj komedii muzycznych, które pomogły wielu debutantkom, późniejszym gwiazdom kina, takim jak Marisol czy Rocío Dúrcal. "Pośród ciemności" to odniesienie do tego religijnego kina pop, a sposób przedstawienia bohaterów opiera się na humorystycznym dystansie. Dzisiaj, kiedy tworzę postać zakonnicy, myślę o prawdziwych siostrach prowadzących działalność charytatywną. Moje punkty odniesienia to m.in. artykuły publikowane w "El País".

Postać grana przez Penélope może wydawać się przerysowana, ale należy do rzeczywistości, która w pewien sposób stanowi przeciwieństwo kiczu. Pomysł na postać siostry Rosy powstał po przeczytaniu artykułu o zakonnicach niosących pomoc transwestytom, starających się umożliwić im zerwanie z prostytutką. Zacząłem gromadzić dokumentację dotyczącą tej działalności, co zawsze robię, przygotowując scenariusz, ponieważ byłem ciekaw, jak wyglądają ich wzajemne kontakty. Niestety nie uzyskaliśmy zgody, by przyjrzeć się temu dokładniej. W przeciwieństwie do zakonnic z filmu "Pośród ciemności", które usiłowały ocalić młode grzesznice, siostra Rosa nikogo nie stara się ratować. Nie jest pewna ani Boga, ani cokolwiek innego, jej życie, a więc i wiara, to rodzaj dryfowania. Penélope wniosła w tę postać coś bardzo oryginalnego i ważnego.

Film "Wszystko o mojej matce" ukazuje wizję matki zarówno bardzo nam bliską, jak i zaskakująco odmienną. Manuela różni się od matki granej przez

Chus Lampreave w "Kwiecie mego sekretu", ale jest także inna niż Becky del Páramo, odtwarzana w "Wysokich obcasach" przez Marisę Paredes.

W poprzednich filmach matka zawsze była kobietą podobną do mojej matki, nawet w młodszej wersji, jak Carmen Maura w "Czym sobie na to zasłużyłam?". Za każdym razem była to kobieta pochodząca z tej samej warstwy społecznej co ja. Tym razem jednak jest to osoba, która nie ma nic wspólnego ani z moją matką, ani z "tradycyjną" matką, do której przyzwyczailiśmy się dzięki Chus Lampreave. Manuela jest młodą, samotną Argentynką, a więc bardzo różni się od Becky del Páramo, dla której inspiracją była Lana Turner oraz wspomniana już Rocío Dúrcal, hiszpańska piosenkarka, która wyjechała do Meksyku i tam stała się wielką gwiazdą. Istnieje połączenie Meksyk– Madryt, tak jak istnieje relacja Paryż – piersi – Barcelona.

Czy taka jest droga Loli w filmie „Wszystko o mojej matce”?

Tak, poznałem wielu ludzi, którzy mieszkali w Paryżu, Wszczepili tam sobie piersi i, tak jak Lola, przyjechali do pracy w Barcelonie. Postać ta wzorowana była bezpośrednio na pewnym transwestycie, właścicielu małej knajpki na barce w La Barceloneta, gdzie żył ze swoją żoną. Zakazywał jej noszenia minispódniczek, podczas gdy sam chodził w bikini. Kiedy opowiedziano mi tę historię, byłem zszokowany, gdyż stanowiło to idealną ilustrację całkowicie irracjonalnego zjawiska macho. Byłem pewien, że któregoś dnia wykorzystam tę historię. Prowadząc moje poszukiwania i pracując nad postacią Loli, odkryłem rzeczy zupełnie niewyobrażalne. Spotkałem czterdziestopięcioletniego transwestytę, który wraz ze swoim dwudziestoletnim synem, również transwestytą, uprawiał prostytutkę na ulicy. Na urodziny syna jego ojciec i matka podarowali mu w prezencie operację wszczepienia piersi! Tak naprawdę wszystkie najbardziej szokujące sceny z filmu „Wszystko o mojej matce” inspirowane są rzeczywistością, ale i tak jej nie dorównują.

Tytuł filmu zwraca uwagę – zanim okaże się, że historia ta jest czystą fikcją, sądzimy, że chodzi o pana własną matkę. Jednakże po obejrzeniu filmu ta

pierwsza interpretacja powraca: jest coś pięknego i tajemniczego w związku Manueli i Estebana, jest to bardzo szczególna wizja relacji matka – syn, wyraźnie dotycząca pana osobiście.

Bardzo dużo się zastanawiałem nad rozgrywanymi się między nimi krótkimi scenami. To właśnie one wymagały najwięcej pracy. Jako że Esteban umiera bardzo szybko, każdy moment jego obecności nabiera zasadniczego znaczenia. Podoba mi się to, co nakręciłem, ale pisałem te sceny dziesiątki razy. Jednak od początku było dla mnie oczywiste – a jest w tym coś z mojej własnej biografii, że kiedy syn leży w łóżku, matka musi czytać mu tekst o istocie twórczości. Nieważne, czy będą to słowa Trumana Capote’a, czy kogoś innego. Może to kaprys, ale wydaje mi się przejmujące, że matka wyjaśnia chłopcu, który chce być pisarzem, pojęcie tak ważne i zasadnicze, jakim jest twórczość. Jednocześnie jest to scena typowa dla kontaktów matki z synem: Esteban prosi ją, żeby przeczytała mu fragment książki przed zaśnięciem, tak jak dziecko domaga się opowiedzenia bajki. I nawet jeżeli brak w tym realizmu, to jednak podoba mi się sposób, w jaki się to odbywa. Scena ta wzięła się również z pomysłu, który będę chciał zrealizować, a mianowicie nakręcenia filmu wideo o mojej matce. Pragnę ustawić przed nią kamerę i zachęcić, by mówiła, by mówiła jak najczęściej, gdyż tego właśnie najbardziej dzisiaj potrzebuje. Ponieważ jednak nie potrafię zapomnieć, że jestem reżyserem – nawet w chwili filmowania własnej matki, i to kamerą wideo – pomyślałem, że poproszę ją o przeczytanie tekstów, które bardzo lubię i które chciałbym usłyszeć wypowiedziane jej głosem. Dlatego właśnie nakręciłem tę scenę we „Wszystko o mojej matce”. Matka wydaje nas na świat i to ona wprowadza nas w jego tajemnice, w najważniejsze sprawy, przekazuje najistotniejsze prawdy. Być może idealizuję te istoty, ale w moich filmach to one dokonują inicjacji. Na przykład Angela Molina w „Drżącym cielem”, zachowuje się w stosunku do Liberto Rabala jak matka wtedy, gdy naucza go, jak najlepiej uprawiać miłość. Wprowadza go w coś bardzo ważnego, w akt fizycznej miłości.

„Wszystko o mojej matce” mówi także o pragnieniu bycia matką lub stania się nią ponownie. Przypomi-

na mi to piosenkę pana autorstwa „Voy a ser ma-ma” (Chcę być matką), którą śpiewał pan razem z McNamarą w czasach „movidy”. Czy tytuł tej piosenki należy rozumieć dosłownie?

Tak, to były moje słowa! (śmiech) „Wszystko o mojej matce” rzeczywiście mówi o macierzyństwie, i to o takim, które jest przepełnione cierpieniem, przy czym nie chodzi tu wyłącznie o Manuelę, ale również o Rosę. Jest także związek dwóch lesbijek granych przez Marisę i Candelę, przypominający relacje między matką a córką. Jednakże film mówi przede wszystkim o przyjsciu na świat istoty ludzkiej, o macierzyństwie, które staje się ojcostwem, i odwrotnie. Nie ośmieliłem się zastosować żadnego z tych pojęć w odniesieniu do Loli. W filmie jest ponadto mowa o tym, że poza czynnikami warunkującymi życie każdej istoty istnieje zwierzęcy instynkt, który skłania cię do obdarzania życiem i do bronięcia tego, co zrodziłeś, a także do korzystania z praw do tej osoby. To właśnie uosabia postać Loli, i jednocześnie stanowi najbardziej bulwersujący element filmu, ale domagam się tego w naturalny sposób. Lola zmienia swoją najgłębszą istotę, narusza całe ciało, a jednak pozostaje w niej coś nietkniętego, i to właśnie jest dla mnie przejmujące, choć sam nie potrafi wytłumaczyć dlaczego.

Pojawienie się Loli to bardzo dziwna scena: wahał się pan, czy pokazać tę postać?

Widok Loli, z twarzą ukrytą za okularami, wywołuje osobliwe wrażenie, ale dla mnie ukazanie tej postaci było czymś szczególnie ważnym. Jest to objawienie się śmierci, trochę tak jak nadejście mężczyzny o białej twarzy w „Siódmej pieczęci”. Dla mnie jest to śmierć elegancka, pożądana, przebrana. Nigdy wcześniej nie wyobrażałem sobie postaci, która przedstawiałaby abstrakcyjną ideę w sposób tak dalece konkretny. Lola robi ogromne wrażenie, zstępuje po schodach jak modelka podczas pokazu mody. Dla Manuelai ta chwila jest szalenie istotna; zjawiła się przecież w Barcelonie po to, aby zobaczyć Lolę i zawiadomić ją o śmierci ich syna. Mamy więc po prostu dwie istoty, które okrutnie cierpią, a wspólne cierpienie uwalnia Manuelę od pretensji, które mogła skierować pod adresem Loli. Dla tych dwóch istot jest to jakby nieunik-

niony egzorcyzm, który odbywa się poprzez śmierć Rosy i ponowne pojawienie się Loli. Obecność Loli była także niezwykle ważna w drugiej i zarazem ostatniej scenie, w której występują wspólnie z Manuelą.

Związek Manuela i Loli jest rzecz jasna zaskakujący, ponieważ mężczyzna stał się kobietą, lecz w scenie ponownego spotkania nad drugim, maleńkim Estebanem wszystko wydaje się bardzo proste.

W związku łączącym Manuelę z Lolą ważne jest to, że zniknęła nienawiść, że porozumieli się ze względu na dziecko, że Manuela uznała za oczywiste, iż ojciec musi zobaczyć syna i że nie należy się temu przeciwstawiać. Pragnąłem, aby, nawet jeśli wydaje się to cokolwiek przerysowane, widzowie postrzegali to trio jako coś naturalnego. Nie chodzi o to, żeby widz był tolerancyjny, ale żeby przyjmował tę sytuację jako coś zwyczajnego. Lola, Manuela i drugi Esteban tworzą nową rodzinę, która przywiązuje wagę jedynie do samej istoty spraw i inne uwarunkowania nie mają żadnego znaczenia. Dlatego też Lola, przebrana za kobietę, może powiedzieć dziecku: „Zostawiam ci przerażający spadek!” i pyta Manuelę, czy może pocałować Estebana; Manuela odpowiada: „Ależ oczywiście, moja córko!”. Używa ze swobodą rodzaju żeńskiego. Ten jakże nietypowy związek stanowi dla mnie ilustrację różnorodnych form, jakie rodzina przybiera na koniec tego wieku. Jeżeli jest coś, co charakteryzuje przełom wieków, to właśnie rozpad rodziny. Możliwe jest dzisiaj tworzenie rodzin z innych elementów, na innych zasadach, stworzenie innych relacji biologicznych. Muszą one być respektowane, jakiekolwiek by były, gdyż najważniejsze jest, żeby członkowie rodziny się kochali.

Jednak pana postaci zawsze żyły z odmiennym wyobrażeniem tego pojęcia. Jedna z zakonnic w filmie „Pośród ciemności” zakładała rodzinę z księdzem i tygrysem, a z kolei w „Wysokich obcasach” bohaterka odtwarzana przez Victorię Abril oczekiwała dziecka z mężczyzną, który był transwestytą po to, aby stać się jej matką...

Nie pamiętam już filmów, które zrobiłem. Ale to prawda, że zawsze tak właśnie widziałem te

sprawy. Rodziny przyjmujące wiele zaskakujących form, a jednak oparte na uczuciu.

Traci dziecko Manuela, a potem matka siostry Rosy. Jak mi się wydaje, nigdy w pana filmach nie było mowy o śmierci, która osiąga dzieci.

Doprowadzenie do śmierci Estebana było dla mnie czymś niezwykle bolesnym. Długo wahałem się pisać scenariusz. Cierpienie spowodowane tą śmiercią i dla mnie czymś nowym. Jest to cierpienie zrozumiałe dla wszystkich. Ból, o którym mówiłem do tej pory, był bólem wywołanym utraconą miłością, samotnością, niepewnością uczuć. Nie chcę wprowadzać hierarchii w cierpieniu — które być może istnieje — ale to spowodowane utratą dziecka nie daje się z niczym porównać, może doprowadzić do szaleństwa. W moim filmie cierpienie to prowadzi Manuełę do pewnego rodzaju inicjacji w życie. Zostaje unicestwiona, tak jakby została rażona piorunem i całkowicie spalona. A ponieważ jest absolutnie zrozpaczona i, tak jak zjawą, pozbawiona duszy — zaczyna życie na nowo. Z głębin swojej udręki Manuela czerpie otwartość na innych, gdyż dla niej samej życie nie ma już sensu. Nie obawia się niczego, gdyż nie ma nic do stracenia. Dlatego właśnie, kiedy przechodzi obok garderoby aktorki i dostrzega uchylone drzwi, wchodzi do środka. Kiedy zaś aktorka pyta ją, czy potrafi prowadzić samochód, odpowiada: „Tak, dokąd chcesz jechać?”. Jej działania dyktowane są czystą rozpaczą. Powoli staje się z powrotem istotą ludzką, która odczuwa emocje. Z dramatycznego punktu widzenia taki stan emocjonalny jest wspaniały, by opowiedzieć historię, gdyż wszystko może się zdarzyć.

We „Wszystko o mojej matce” rodzina to również trupa teatralna. Czy ten aspekt filmu związany jest w jakiś sposób z „rodziną El Deseo”, z otaczającą ją ekipą?

Bierze się to stąd, że jestem reżyserem i że pracuję z zespołem, z wieloma ludźmi. Podoba mi się idea zespołu współpracowników postrzeganych jako rodzina, który łączy ta sama podstawa emocjonalna. Myślę, że zbawienie może dać grupa, która cię otacza, dzięki niej czujesz się mniej samotny, a w końcu staje się ona twoją

rodziną, chociaż nie wiedziałem tego, pisząc scenariusz filmu.

Czy pomyślał pan o Fassbinderze i o jego sposobie tworzenia rodziny ze współpracowników, o wymieszaniu twórczości i życia?

Jestem w znacznie mniejszym stopniu uzależniony od otaczających ludzi aniżeli Fassbinder, który wprost katował ekipę. Na początku tego roku byłem w Rio u Caetano Veloso i spotkałem tam Daniela Schmidta, który kilkakrotnie mówił mi, że kojarzę mu się z jednym z przyjaciół, aż w końcu dowiedziałem się, że chodzi o Fassbindera. Zaskoczył mnie tym, ponieważ nie zauważam podobieństwa, i przypuszczam, że Daniel myślał o najlepszym okresie jego twórczości, kiedy nie był jeszcze pod tak wielkim wpływem narkotyków. To, co opowiedział mi o ostatnich latach Fassbindera, było relacją o chaosie, portretem człowieka, z którym bardzo trudno było żyć. Zupełnie inaczej postrzegam kwestię życia w grupie. W istocie, kiedy mówię o filmowej rodzinie, która byłaby moja ekipa realizująca film, to mam na myśli przyszłość. Dzisiaj bardzo wielkim szacunkiem darzę ludzi, z którymi pracuję, ale jestem sam i nawet jeśli ich potrzebuję, to nie nadużywam tego, gdyż najważniejsze, że rozwijają się relacje, które być może za kilka lat pozwolę stworzyć rodzinę. Ale nie za bardzo mam ochotę być szefem i wymagać wszystkiego ze względu na to, że w tej grupie zajmuję taką właśnie pozycję. Do tej kwestii podchodzę więc zupełnie inaczej niż Fassbinder. A jednak myślałem o nim, naprawdę myślałem, pisząc tekst dotyczący filmu „Wszystko o mojej matce”. W tekście tym, poświęconym aktorkom i zdolności udawania, grze aktorskiej, odwołuję się między innymi do „Tęsknoty Veroniki Voss”, w którym to filmie Fassbinder znakomicie wyjaśnia oddziaływanie światła na twarz aktorki. „Wszystko o mojej matce” to film dedykowany aktorkom grającym na ekranie role aktorek, co stanowi nieomal oddzielny gatunek w historii kina. Znakomicie byłoby zorganizować pokaz wszystkich tych filmów w Filmotece w Madrycie lub w Paryżu.

Marisa Paredes jest doskonała w roli aktorki...

Marisa jest samą kwintesencją aktorki. Świetnie wypada przed kamerą, a jednocześnie potrafi zawładnąć publicznością zgromadzoną w teatrze. I jest to dar, który albo się ma, albo nie. Sposób, w jaki Marisa porusza się na scenie lub na planie zdjęciowym, jest wspaniała – tego nie można się nauczyć.

Opowieść o przeszczepieniu serca Estebana jest zarazem drastyczna i fascynująca, być może również dlatego, że temat ten powraca jako swego rodzaju obsesja po filmie „Kwiat mego sekretu”, gdzie pojawił się już problem oddawania organów. Porusza pana myśl o sercu, które może nadal bić w innym ciele?

Dla narratora jest to równie pociągające jak dla matki. Pragnienie dowiedzenia się, kto będzie nosił serce Estebana, prostą drogą wiedzie Manuelę do pogrążenia się w szaleństwie. Ale sam temat jest bardzo sugestywny, wykorzystywany bywa zwłaszcza w filmach sentymentalnych lub filmach grozy w stylu Georges'a Franju, takich jak „Oczy bez twarzy”, który bardzo mi się podoba. W istocie postać Manueli była już obecna w „Kwiecie...” i już wtedy nosiła to imię; chodzi o pielęgniarkę, która przeprowadza z lekarzami symulację, inscenizację typowego przypadku, pokazując, jak najlepiej przekazać wiadomość o śmierci pacjenta jego bliskim. W filmie „Wszystko o mojej matce” chciałem przedstawić, a chodziło mi przede wszystkim o kwestie etyczne, cel takich ćwiczeń. Otóż jedynie kilka godzin musi wystarczyć na to, żeby przewieźć zamrożony organ do przeszczepu, niekiedy w bardzo odległe miejsce. Należy zatem wprowadzić nieomal wojskową organizację, samoloty latają w tę i z powrotem – dzieje się coś bardzo filmowego. Chciałem, żeby ludzie zdali sobie sprawę, że z chwilą, gdy zostaje podpisana zgoda na transplantację, uruchamia się całą strategię mającą na celu ratowanie życia. Specjaliści, którzy zajmują się tym w Hiszpanii, wyrażali mi wdzięczność i bardzo cieszyli się z tego, że pokazałem, na czym polega ich praca.

Esteban przypomina mi reżysera podobnego do pana: jest to ktoś, kto lubi pisać i lubi aktorki, a jego serce wyzwała historię nie należącą do niego, ale w której jest potajemnie obecny.

To ładny opis tego, czym jest kino. Zgadzam się całkowicie. Kiedy pytają mnie, która z postaci w tym filmie jest do mnie najbardziej podobna, odpowiadam, że właśnie Esteban. Wyobrażam sobie siebie u jego boku, widzącego to, co on widzi, czytającego to, co on czyta, i towarzyszącego jego matce. Kiedy Esteban ogląda „Wszystko o Ewie”, scena z kobietami rozmawiającymi w garderobie jest, przynajmniej dla mnie, podstawą całej tej historii. Nie napisałem dialogów, które by to wyjaśniały, lecz dla Estebana dyskusja kobiet stanowi źródło fabuły, początek wszystkich historii. Ja również to odczuwam. Wzrastałem i pisałem, słuchając kobiet rozmawiających ze sobą na podwórzu przed moim domem, w mojej wiosce. Związek między fikcją i życiem jest dla mnie ważny i chciałem, aby istniał on także w podświadomości Estebana.

Odniesienia do filmu „Wszystko o Ewie” i sztuki „Tramwaj zwany pożądaniem” funkcjonują w tym filmie jak przeszczepione organy: nie są to już cytaty, lecz życie bohaterów.

Tak, nie można o nich mówić tylko jak o punktach odniesienia. „Tramwaj zwany pożądaniem” lub twórczość Trumana Capote'a nie są symbolami kulturowymi, ale po prostu elementami historii. Wybrałem „Tramwaj...” nie tylko dlatego, że był to utwór wprost wymarzony, aby wyeksponować talent Marisy, ale ze względu na wypowiedź Stelli, trzymającej na rękach dziecko. Manuela, odtwarzając tę postać na scenie, mówi: „Nigdy już nie powrócę do tego domu”. Te słowa wypowiedziała jako nastolatka. W Argentynie, powtarza je w Madrycie i raz jeszcze na teatralnej scenie w Barcelonie. Mówi do Marisy: „‘Tramwaj zwany pożądaniem’ nazaczył moje życie”, a brzmi to, jakby mówiła: „Byk wziął mnie na rogi cztery razy w życiu, A sztuka, którą gracie, przejechała po mnie jak tramwaj”.

Zdaje się, że zamierzał pan wystawić „Tramwaj zwany pożądaniem” w teatrze.

Sam już nie wiem, są rzeczy Williamsa, które zawsze mi się podobały – „Tramwaj zwany pożądaniem” na pewno, i „Kotka na gorącym blaszanym dachu” – ale zawsze miałem kłopot

z aktualnością pytań, jakie stawiane są w tych utworach. Popęd seksualny, bohaterowie, którzy opanowują swoje namiętności — nie wiem, czy to nadal aktualne. Pociąga mnie to ze względu na siłę pragnień tych postaci. Ale coś takiego już nie istnieje w Hiszpanii. Ciekawe natomiast byłoby pokazanie niektórych postaci kobiecych jako mężczyzn, o czym zresztą, jak sądzę, myślał Tennessee Williams. Bardzo dobrze wyobrażam sobie na przykład rolę Blanche Dubois odtwarzaną przez mężczyznę — starszego brata Stelli, który zjawia się, zrujnowany, na przykład po wyjściu z więzienia, a także Kowalskiego, tego brutala, który wciąż sobie z niego kpi, ale w końcu idzie z nim do łóżka. Takie właśnie seksualne spotkanie byłoby czymś szalenie gwałtownym. W takiej perspektywie byłbym w stanie wystawić tę sztukę, przy czym nie wiem, czy można w jakikolwiek sposób naruszyć kwestię szaleństwa Blanche, która przeszła do klasyki teatru.

Film „Premiera” jest jakby inną formą „przeszczepu” dokonanego we „Wszystko o mojej matce”: historia, którą opowiada w swoim filmie Cassavetes, jest obecna także w losach Manuela, ale te dwa filmy łączy przede wszystkim sposób, w jaki filmuje pan scenę śmierci Estebana przy wyjściu z teatru.

Moim zdaniem sposób filmowania jest zupełnie inny. W „Premierze” scena jest kręcona na wysokości oczu, co zbija z tropu, ponieważ nie widać prawie nic, wyłącznie czyjeś plecy, i słyszeć jakiś gwar. Wielbiciel, który prosi Genę Rowlands o autograf, klęka przed nią, a ona zachowuje się bardzo bezpośrednio, rozmawia z nim w drodze do samochodu. Oczywiście tak samo pada deszcz, jest noc, i jest też ktoś, kto umiera zaraz po tym, jak poprosił o autograf. To bardzo dużo. W moim filmie jednakże chodzi przede wszystkim o matkę i syna, którzy czekają na wyjście artystów i którzy w tej swoistej pustce oczekiwania nagle wypowiadają najważniejsze słowa w ich życiu. Manuela mówi o odczuciach, jakie wywołała w niej bohaterka sztuki, Stella, po czym opowiada Estebanowi, że w młodości grała rolę Stelli, a postać Kowalskiego odtwarzał jego ojciec. Esteban ma okazję powiedzieć matce, jak bardzo pragnąłby poznać całą prawdę o swoim ojcu, i że przestała

mu wystarczać opowieść, że ojciec umarł przed jego przyjściem na świat. Scena ta ma więc także inną wymowę. To prawda, że zaczerpnięta została z Premii, czego wcale nie ukrywam, jako że oddaję hołd Genie Rowlands w dedykacji umieszczonej na końcu filmu. Jednakże w filmie Cassavetes aktorka dostrzega, co się dzieje, i chce się dowiedzieć, jakie były tego konsekwencje. Wołałem, aby bohaterka, którą gra Marisa, zniknęła, nie dowiadując się, co się wydarzyło. W scenie wypadku kamera staje się oczami Estebana: wykonuje więc kilka obrotów, aż do jego upadku na ziemię. Widać wtedy buty Manuela, która biegnie w kierunku syna i bierze kamerę w ręce, tak jakby chwyciła jego głowę. Scenę tę filmowałem z dużym przejęciem.

W rozwoju opowieści uczestniczy wielu artystów, w szczególności filmowców, ale główni bohaterowie są również w jakiś sposób artystami. Esteban to początkujący pisarz, Manuela zajmuje się trochę teatrem i gra w ramach prac w szpitalu, zaś matka siostry Rosy wykorzystuje uzdolnienia malarskie, kopiując słynne obrazy. Tak więc istnieją twórcy pierwszo- i drugoplanowi. Czy podoba się panu to połączenie?

To jest jak krąg życia, niektórzy są na górze, inni na dole, ale wszyscy są artystami. Matka siostry Rosy jest artystką od fałszowania. To kolejna postać Zaczerpnięta z rzeczywistości, gdyż w Barcelonie mamy znakomitą szkołę fałszerzy, powstają tam świetne kopie obrazów Chagalla. Początkowo nie zdawałem sobie sprawy z tego przemieszania artystów w moim filmie, zrobiłem to nieświadomie. Jest w nim zresztą wiele spraw, które sobie nie do końca uzmysławiam. Napisałem scenariusz i nakręciłem ten film ze świadomością języka, który stosuję, ale nie będąc świadomym znaczenia tego języka. Wiele kwestii rozstrzygnęło się intuicyjnie.

Czy ten melanż artystów odpowiada pana postrzeganiu sztuki? Nie ma więc sztuki wysokiej i niskiej?

Nie. Zależy to od okoliczności. Artysta podrzędny może być wzniosły, tak jak dzieje się to w przypadku Manuela czy Agrado. Pozbawiłem jednak tych podrzędnych artystów tego, co w nich często denerwujące i płytkie. Nie mają ambicji, są jakby anty-Ewą Harrington. Agrado

pojawia się na scenie, o czym zawsze marzył, ale po to, by opowiedzieć o najważniejszych wydarzeniach w swoim życiu, zrelacjonować własne losy. Nie oznacza to wcale, że będzie to kontynuować w przyszłości. Ja sam często występowałem na scenie, odnosiłem nawet sukcesy, ale nie odczuwam potrzeby bycia aktorem. Film różni się całkowicie od historii Ewy Harrington i dlatego podoba mi się pomysł, aby zacząć go od fragmentów „Wszystko o Ewie”, gdyż wskazuje to fałszywy trop. W filmie Mankiewicza ci źli, Addison de Witt i Ewa Harrington (grani przez George’a Sandersa i Anne Baxter), są najbardziej interesującymi postaciami, ale nie wzbudzają mojej sympatii.

Historia opowiedziana we „Wszystko o mojej matce” rozgrywa się między sceną a życiem; nie wykorzystuje pan jednak tego kontekstu, by sugerować zbyt łatwą magię i zbyt proste odniesienia: wszystkie postaci prędzej czy później będą musiały zetknąć się z prawdą, która okaże się bolesna.

Bolesna i czasami spektakularna, tak jak w wypadku Agrado, kiedy opowiada, ile go kosztowało stanie się sobą. Historia balansuje bezustannie między istotami, które grają w życiu lub na scenie, ale i tak ostatecznie muszą stawić czoło rzeczywistości. Manuela i Esteban oglądają film „Wszystko o Ewie”, w którym Ewa Harrington w garderobie usiłuje rozpaczliwie kłamać i opowiada absurdalną historię po to, żeby dostać się do świata teatru. Jedną ze scen mojego filmu umiejscawiam rzeczywiście w garderobie, ale rozegrana jest ona zupełnie inaczej. Przeobrażam garderobę w rodzaj kobiecego sanktuarium, a w chwili, gdy nasza Ewa, czyli Manuela, zaczyna opowiadać swoje losy, jest to, owszem, historia przerażająca, lecz prawdziwa. Opowieści wzięte z kina czy teatru zdarzają się w życiu, ale nigdy nie kończą się tak samo. Początkowo chciałem zrealizować film o kobiecie, która potrafi perfekcyjnie udawać, która umie improwizować i odgrywać dowolne role, i która rozwinie ten dar także w swojej pracy. Mamy dzisiaj wiele zawodów, których nie sposób wykonywać bez zdolności aktorskich. Rola Manuely na kursach w centrali transplantacji jest całkowicie prawdziwa, i właśnie dzięki temu Esteban dowiaduje się, że jego matka jest uzdolnio-

ną aktorki. Manuela dobrze zagrała scenę symulacji z lekarzami, ale kiedy przychodzi jej przeżyć tę sytuację w rzeczywistości, nic nie dzieje się zgodnie z wyobrażeniami.

Bohaterowie filmu obdarzeni zostali swego rodzaju czystością, rozumianą nie w sensie etycznym, ale raczej jako uczciwość w stosunku do siebie samych. Czy to właśnie chciał pan osiągnąć w scenie, gdy Marisa Paredes prowokacyjnie patrz nam prosto w oczy, zanim wyjdzie na scenę?

Tak, jest to kobieta samotna i pogrążona w cierpieniu. Kobiety w tym filmie są właśnie takie: żyją same, jedynie wśród przyjaciółek, ale są dumne, piękne i nauczyły się pielęgnować w sobie cierpienie jak w sanktuarium. „Córka”, którą gra Candela, odeszła, urodziła dziecko, ale Marisa wciąż ją kocha i musi radzić sobie zarówno z tym uczuciem, jak i z cierpieniem, które wywołuje w niej miłość. Dlatego na lustrze jest zawsze zawieszone zdjęcie Candeli. To również film o solidarności kobiet, przy czym przejawia się ona po prostu we wszystkich ciężkich życiowych próbach i jest gloryfikacją najważniejszej myśli wyrażonej w „Tramwaju zwanym pożądaniem: „Zawsze ufałam dobroci nieznajomych”. W moim filmie tymi nieznajomymi są wszystkie nieznajome, a naturalna dobroć okazuje się ratunkiem dla nich wszystkich.

Czy tej cechy pozbawieni są mężczyźni?

Tak. Nie widziałem zbyt wielu mężczyzn, może z wyjątkiem zakonników, którzy próbowaliby sobie pomagać i staraliby się współdziałać. Nie, wydawałoby mi się to czymś groteskowym, zupełnie sobie tego nie wyobrażam (śmiech).

Na początku naszej rozmowy wspominał pan o bardzo zagęszczonej narracji filmu i rzeczywiście, jest to wyraźne: czy odpowiada to pana wizji melodramatu?

Odpowiada to potrzebie dotarcia do tego, co zasadnicze, do samej istoty rzeczy. Chciałem usunąć wszystko to, co nie jest niezbędne, zwłaszcza na poziomie czasu, i cieszę się, że mogłem tego dokonać. Widać to na przykładzie

motywu przeszczepu: trzy tygodnie po transplantacji człowiek z nowym sercem wychodzi ze szpitala, a Manuela jest tam niczym szpieg. W tym momencie podchodzę z kamerą do tego człowieka i obraz rozplywa się w sercu Estebana. W chwilę potem Manuela znajduje się w pustym pokoju syna i kiedy zjawia się jej przyjaciółka Mamen, uświadamiamy sobie, że Manuela uczyniła coś zakazanego, aby poznać biorcę serca. Gdy kończy się dialog z Mamen jesteśmy już w pociągu, ale nie widzimy samego pociągu, lecz jedynie jej twarz pogrążoną w mroku i podążamy za tokiem jej myśli: Manuela przypomina sobie dzień sprzed siedemnastu laty, gdy przyjechała ze swoim synem do Madrytu, uciekając z Barcelony, a teraz tam wraca, żeby zawiadomić ojca Estebana o jego śmierci. Słyszymy pierwsze dźwięki muzyki, widzimy tunel, rzeczywisty, ale będący także tunelem pamięci; zaraz po tym widzimy Barcelonę z lotu ptaka, dostrzegamy miasto, które otwiera ramiona ku widzowi i Manueli. A wtedy zdajemy sobie sprawę, że oto zaczyna się nowe życie i nie musimy wcale oglądać Manueli wynajmującej mieszkanie, wprowadzającej się, odnajdującej wspomnienia. Natychmiast rozpoczyna poszukiwania Loli. Zastosowałem elipsę częściej niż kiedykolwiek w przeszłości i wydaje mi się, że efekt jest bardzo wyrazisty.

Jest to szczególny sposób, prawie paradoksalny, traktowania melodramatu, prawda?

Tak, to paradoksalne. Bardzo syntetyczne, bardzo oschłe, a gra aktorów jest szalenie oszczędna. Cecilia na przykład jest niezwykle stonowana, z wyjątkiem chwil, kiedy wybucha, jakby przeżywając katharsis. Ma bardzo ekspresyjną twarz, ale nie robi w tym celu nic szczególnego, co okazało się najlepszą metodą. Nie przestrzegam ściśle zasad rządzących melodramatem, a zresztą jest to zbyt cierpkie jak na dramat, lecz tak właśnie pragnąłem opowiedzieć tę historię i silne przeżycia moich postaci. Bardzo lubię kino opowiadające o uczuciach, ale przeważnie nie podobają mi się filmy sentymentalne, w szczególności te zrealizowane w Ameryce. Lubię jednak „Przełamując fale”, film sentymentalny, jednak prawdziwy, szczery, surowy i współczesny.

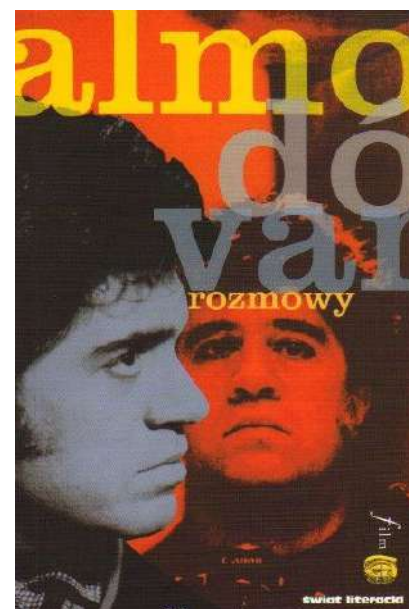
Film „Wszystko o mojej matce” prezentowany jest na festiwalu w Cannes. Będzie to dla pana swego rodzaju debiut. Jak się pan do tego odnosi?

Jest w tym pewna sprzeczność, ponieważ wielokrotnie powtarzałem, że nie chcę startować w konkursie w Cannes. Nie chodzi nawet o to, że nie lubię rywalizacji, ale obawiam się, że mógłbym na przykład otrzymać nagrodę, a nie dostałby jej Atom Egoyan, który zrealizował wspaniały film. To właśnie mi nie odpowiada, to nie jest normalne. Ponieważ jednak mój film prezentowany jest w konkursie, godzę się z tą sprzecznością i uznaję je. Gilles Jacob, dyrektor festiwalu, a także producenci filmu, Claude Berri i mój brat Agustin, powiedzieli, że skoro film jest gotowy i skoro został zaproponowany w Cannes, to lepiej będzie, gdy weźmie udział w konkursie, niż gdyby miał być pokazywany poza nim. Dałem się przekonać. Nie obawiam się, jestem po prostu bardzo ciekaw. Wierzę w mój film, nawet jeśli to niezbyt ładnie brzmi i nie po winno się tego mówić. Widziałem listę filmów, które startują w konkursie, są obecni wszyscy współcześni twórcy! Nie ma lepszego towarzystwa, ale jest ono dla mnie również najgorszym! (*śmiech*) W każdym razie mam ochotę zobaczyć wszystkie filmy prezentowane w konkursie – z wyjątkiem jednego.

Madryt, 24 kwietnia 1999 roku

Przełożył OSKAR HADEMANN

[za Almodovar, *Rozmowy*. Świat literacki, 2003]



Lokator

Roman POLAŃSKI



1976

Czas 125 minut

ZAGADNIENIA DO ROZMOWY O FILMIE

1. Konstrukcja tożsamości płciowej w „Lokatorze”

- W jaki sposób bohater, Trelkovsky, przejmuje kobiecą tożsamość zmarłej lokatorki?
- Czy jest to forma ucieczki, przemocy, czy może krytyka społecznych ról płciowych?

2. Przemiana bohatera a opresja wobec kobiet

- Jak film przedstawia proces „stania się kobietą” jako wynik presji otoczenia?
- Czy Trelkovsky doświadcza podobnej marginalizacji, jaką przeżywała poprzednia lokatorka?

3. Mizoginia i kontrola nad kobiecym ciałem

- Jak otoczenie ingeruje w życie bohaterki (Simone Choule) przed jej śmiercią?
- Czy mieszkanie można odczytać jako metaforę zniewolenia kobiety przez społeczne normy?

4. Strach przed kobiecością czy strach przed utratą tożsamości?

- Czy transformacja Trelkovsky’ego wynika z lęku przed kobiecością czy raczej z lęku przed konformizmem?
- Jakie znaczenie ma jego niechęć do utożsamiania się z Simone?

5. Obraz kobiecości w oczach mężczyzny

- Jak Polański przedstawia kobiecość – jako coś pociągającego, przerażającego, czy może obcego?
- Czy feminizacja Trelkovsky’ego ma wydźwięk emancypacyjny czy opresyjny?

6. Przemoc wobec kobiet i jej mechanizmy

- Jakie mechanizmy kontroli i opresji wobec kobiet są obecne w filmie?
- Czy Trelkovsky w pewnym momencie sam przejmuje rolę oprawcy wobec samego siebie?

7. Paranoja jako metafora kobiecego doświadczenia

- Czy bohater doświadcza tego samego rodzaju izolacji i niezrozumienia, co kobiety w patriarchalnym społeczeństwie?
- Jak Polański ukazuje paranoję jako element kobiecej codzienności?

8. Społeczna presja a kobiecość

- Czy film można odczytać jako metaforę oczekiwań społecznych wobec kobiet?
- W jaki sposób sąsiedzi i otoczenie „kształtują” Trelkovsky’ego na podobieństwo Simone?

9. Samobójstwo jako akt buntu czy poddania się?

- Czy los Simone i Trelkovsky’ego jest przejawem całkowitej rezygnacji, czy może próbą wyrwania się z narzuconej roli?
- Jakie znaczenie ma powtarzalność ich losu?

10. Płeć jako maska – dekonstrukcja czy tragedia?

- Czy Polański sugeruje, że tożsamość płciowa jest konstruktem społecznym, czy raczej nieuniknionym przeznaczeniem?
- Czy finał filmu można interpretować jako całkowite zanegowanie indywidualizmu w obliczu społecznych oczekiwań wobec kobiet?

WPROWADZENIE DO FILMU

Skromny urzędnik Trelkovsky wynajmuje mieszkanie w ponurej paryskiej kamienicy. Sąsiedzi przypatrują mu się bacznie, nie kryjąc podejrzliwości. Kiedy Trelkovsky dowiaduje się, że poprzednia lokatorka, atrakcyjna młoda kobieta, rzuciła się z okna w zamiarach samobójczych, odwiedza ją w szpitalu. Przy łóżku pokrytej bandażami Simone spotyka jej przyjaciółkę Stellę. Wkrótce zostają kochankami, ale w Trelkovskim budzi się podejrzenie, że wścibska konsjerżka i starzejący się sąsiedzi oczekują od niego pójścia w ślady Simone. Co więcej, wszystko wskazuje na to, że i Stella jest z nimi w zмовie. Pod presją otoczenia Trelkovsky zmienia swą tożsamość. W kobiecym stroju i blond peruce rzuca się z okna. A kiedy próba samobójstwa nie udaje się, Trelkovsky jeszcze raz wspina się na strych.

„Lokator” wraz ze „Wstrętem” (1965) i „Dzieckiem Rosemary” (1968) tworzy w filmografii Romana Polańskiego trylogię społecznej izolacji, odrzucenia i paranoi. Ekranizację groteskowej powieści Rolanda Topora ze wspomnianymi filmami łączy przede wszystkim postać bohaterki/a z problemami natury psychicznej, poddanej/ego presji otoczenia, która w wyniku narastającej atmosfery podejrzliwości prowadzi ją/go do obłądu. Ale kamienica z powieści i filmu, pełna ekscentrycznych lokatorów wrogo nastawionych do przybyszów z zewnątrz może być również interpretowana jako metafora Francji – w powszechnym odczuciu otwartej, w istocie zaś ksenofobicznej. Początkowo Roman Polański miał tylko grać Trelkovsky’ego (co przyjęto jako zamiar skonfrontowania się z demonami przeszłości), jednak wobec krachu projektu filmu o piratach

(zrealizuje go 10 lat później) zajął się także reżyserią „Lokatora”, który w jego rękach okazuje się nie tyle groteską, ile kafkowską fantazją na temat ksenofobii. Tej samej, jakiej miał doświadczyć kilkanaście miesięcy później, gdy - wobec jawnej wrogości sędziego rozpatrującego jego sprawę - musiał uciekać ze Stanów Zjednoczonych.

[sfp.org.pl]



Mateusz Madejowski

Historia, którą opowiada Polański

Filmy Romana Polańskiego pozostają oryginalne i własne. Nawet w Hollywood zachował autentyzm, co udaje się nielicznym.

Nie mieszka w Polsce od pół wieku. W całości zrobił tu zaledwie jeden pełnometrażowy film. Zresztą tak dawno, że już nieprawda („Nóż w wodzie”, 1961). Przeżył tu Holokaust, mały realizm, małą stabilizację. Po debiucie fabularnym odstawiony na boczny tor przez samego Gomułkę, szybko wtopił się w swingujący Londyn lat sześćdziesiątych. Później mogło być już tylko Hollywood. I było. Szczyt kariery. Morderstwo w Bel Air. Oskarżenie o gwałt w willi Jacka Nicholsona. Więzienie w Chino. Ucieczka ze Stanów Zjednoczonych przed ogłoszeniem wyroku. Areszt domowy w szwajcarskim Gstaad. Po drodze były jeszcze filmy. I to z reguły dobre. Brzmi jak sen wariata śniony nieprzytomnie? To tylko fragment życia Romana Polańskiego.

W tym roku skończył 83 lata. Dla wielu jest ikoną popkultury, istotną częścią atmosfery obyczajowej lat sześćdziesiątych. Ciągłe znajduje się w dobrej formie, przygotowuje kolejny obraz, tym razem na kanwie powieści Delphine de Vigan „Prawdziwa historia”. To opowieść o bestsellerowej pisarce, która przedstawiła w książce portret matki samobójczyni. Sukces przypłaca oskarżeniami o wykorzystanie dramatu rodzinnego. Zmęczona zarzutami spotyka L. Rodzi się między nimi więź. Delphine zwierza się przyjaciółce, która rozumie ją jak nikt inny. W końcu L. wprowadza się do jej mieszkania, opiekuje nią, a nawet odpowiada na korespondencję. Pobudki towarzyszą nie są jasne.

Reżyser w charakterystyczny dla siebie sposób wybiera utwór o toksycznym związku między dwiema kobietami, polegającym na stopniowym przejmowaniu kontroli jednej nad drugą. Historia posiada wszelkie składniki filmowego świata Polańskiego. Nieznajomą zagra Eva Green („Casino Royale”, „Marzyciele”), z kolei w pisarkę wcieli się Emmanuelle Seigner („Motyl i skafander”), prywatnie żona artysty. Scenariusz na podstawie powieści przygotowuje sam Roman Polański we współpracy z Olivierem Assayasem. Film ten to pierwszy od czasu „Wenus w futrze” (2013) obraz reżysera. Ma być thrillerem psychologicznym.

Wajda, ekstradycja, kasacja

Po niedawnej śmierci Andrzeja Wajdy reżyser nie mógł przybyć na pogrzeb wieloletniego przyjaciela. W liście pożegnalnym, odczytanym na pogrzebie, napisał: „nasza przyjaźń trwała ponad sześćdziesiąt lat. Zaczęła się, kiedy w bardzo trudnej dla mnie chwili zaproponowałeś mi udział w „Pokoleniu” – twoim debiucie fabularnym. (...) Zaraziłeś mnie dążeniem do perfekcji. (...) Wciąż z nostalgią wspominam chwile spędzone u Ciebie na planie (...) Przykro mi, że ze względu na okoliczności nie mogę osobiście wziąć udziału w tym smutnym pożegnaniu”.

Dziś, 6 grudnia, Sąd Najwyższy rozpozna możliwość kasacji odmowy ekstradycji Romana Polańskiego do USA. Kasację złożył minister sprawiedliwości, prokurator generalny Zbigniew Ziobro. Wniosek Stanów Zjednoczonych o ekstradycję trafił do Polski w 2015 r. Sąd Okręgowy w Krakowie nie wydał na nią zgody.

Reżyser osobiście składał wyjaśnienia w stolicy Małopolski. Sąd uznał, że w USA zawarto ugodę z Polańskim, a kara, która mu groziła została wykonana z nawiązką. Ponadto zgoda na ekstradycję wiązałaby się z naruszeniem praw i wolności reżysera. Według polskiego prawa sprawa już dawno uległa przedawnieniu. Minister Ziobro zdecydował jednak o skierowaniu kasacji do Sądu Najwyższego.

W związku z zaistniałą sytuacją Krystyna Zachwatowicz-Wajda 9 listopada wystosowała list do prezydenta Andrzeja Dudy. Ubolewa w nim nad niemożnością przybycia Romana Polańskiego na pogrzeb jej męża. Zwraca się też z prośbą do głowy państwa o zaniechanie przez Ministerstwo Sprawiedliwości dalszych kroków uniemożliwiających Romanowi Polańskiemu przyjazd do Polski. Jak sama pisze: „chciałabym móc razem z Romanem pójść na grób mego męża”. Niezależnie od rozwoju wydarzeń w tej kwestii i związanych z tym emocji, także politycznych, Polański niewątpliwie zajmuje poczesne miejsce w gronie najwybitniejszych polskich reżyserów.

Człowiek spektaklu

Roman Polański urodził się w 1933 roku w Paryżu. Przed wojną wrócił z rodziną do Krakowa. W 1954 roku rozpoczął studia reżyserskie w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi. Wcześniej grywał już w filmach, m.in. w „Pokoleniu” (1954) A. Wajdy. Później chociażby w kultowych „Niewinnych czarodziejach” i „Do widzenia, do jutra” (1960). Debiutował nominowanym do Oscara filmem fabularnym „Nóż w wodzie” (1961). Był to początek światowej sławy artysty, który opuścił kraj, by odtąd realizować filmy za granicą. Jako jedyny polski reżyser zrobił karierę w Stanach Zjednoczonych, realizując tam zaledwie dwa obrazy: „Dziecko Rosemary” (1968) i „Chinatown” (1974).

W każdym filmie Polańskiego istnieje aura niepewności oraz poczucie narastającego zagrożenia

W parze z intensywną twórczością artystyczną, szły zawsze trudne do oceny, niekiedy dyskusyjne wyda-

nia z życia osobistego, które stawiały się niesłychanie interesującą pożywką dla mediów. Bez względu na świat wojny, bujne towarzysko życie, banda Mansona, oskarżenie o kontakt seksualny z nieletnią, pobyt w więzieniu, wreszcie ucieczka ze Stanów Zjednoczonych i aresztowanie po ponad trzydziestu latach w Szwajcarii. Polański sam powiedział kiedyś o sobie, że jest człowiekiem spektaklu. Jego sceną jest życie, z którego zawsze czerpał pełnymi garściami, nie zważając na okoliczności. Stwierdził również, że granica między realnością i fantazją zawsze była u niego beznadziejnie zamazana, co stanowiło przyczynę problemów, ale również otworzyło wiele drzwi, które w innym razie pozostałyby zamknięte.

Twórczość filmowa Romana Polańskiego istnieje więc niejako w tle intensywnego życia. Mówi się o reżyserze w kontekście życia prywatnego, które przenika to artystyczne. Jego losy to gotowy materiał na film. Powstały dokumenty: „Roman Polański. Ścigany i pożądany” (2009) w reżyserii M. Zenovich, „Moje życie” (2011) autorstwa L. Bouzereau czy też słaby, fabularny „Polański – bez cenzury” (2009) zrealizowany przez D. Chapa oraz liczne biografie. W jego życiu jak w kalejdoskopie mieszają się geniusz i tragedia, przemoc, odraza i wielka sztuka, spektakularne sukcesy przeplatane takimi samymi upadkami.

Diabeł i korupcja

Polański ma w Polsce opinię reżysera, któremu udało się na Zachodzie. Wynika to z jego charakterystycznego stylu filmowego i równie dużej uniwersalności. Obracając się w obrębie gatunków filmowych takich jak horror, thriller czy kryminał, potrafi on wymknąć się ich sztywnym regułom. I tak w przypadku „Dziecka Rosemary” (1968), zamiast opowieści o diable w Nowym Jorku, otrzymaliśmy film bliższy moralitetowi o walce dobra i zła oraz zawodności poznania. „Dziecko Rosemary” to zarazem pierwsza adaptacja literatury w jego reżyserskiej karierze.

Obraz nakręcony według powieści Iry Levina dał początek serii obrazów satanistycznych we współcze-

snym kinie grozy. Przystępując do ekranizacji, reżyser odszedł od dosłowności powieści. Do końca nie wiemy, czy zdarzenia mają miejsce naprawdę, czy tylko rozgrywają się w wyobraźni Rosemary. Oryginalność filmu polega na rozmyciu granicy rozdzielającej realizm od fantazji. Sam Roman Polański napisał w autobiografii: „Byłem agnostykiem – w równym stopniu nie wierzyłem w szatana jako wcielenie zła, co w uosobienie Boga. Cały pomysł „Dziecka Rosemary” kłócił się z moją racjonalną wizją świata. Aby więc film stał się wiarygodny, postanowiłem zastosować pewien wybieg: dopuścić interpretację, że nadprzyrodzone przeżycia Rosemary są wytworem jej wyobraźni”.

Drugim amerykańskim filmem Polańskiego jest kryminał „Chinatown” (1974). Przedstawia mroczną historię korupcji w wielkiej metropolii. Wielowątkowa fabuła filmu nawiązuje do klasycznych powieści kryminalnych Hammetta i Chandlera oraz filmów z nimi związanych.

W zamierzeniu obraz nie miał być ani dziełem retro, ani świadomą imitacją filmów czarno-białych. Reżyser chciał zrobić film o latach trzydziestych, widzianych okiem współczesnej kamery. „Chinatown” zachowało klimat i styl kina *noir*, będąc jednocześnie wyśmienicie zrealizowanym dziełem współczesnym. Jest też przykładem perfekcyjnej reżyserii i jednym z najważniejszych dzieł w dorobku reżysera.

Wróg jest wewnątrz

„Nóż w wodzie” (1961) to z pozoru banalna historia. Para małżeńska przyjmuje na pokład jachtu pasażera, który następnie znika w niewyjaśnionych okolicznościach. Film to dramat psychologiczny, chociaż sam reżyser opisywał swoje dzieło poprzez odwołanie do wzorca gatunkowego: „miał przypominać klasyczny thriller”. Artysta kładzie nacisk na przedstawienie relacji zachodzących między trzema zupełnie różnymi osobowościami, zamkniętymi na niewielkiej przestrzeni.

Sława Polańskiego jako mistrza lęku i suspense dotyczy całej jego twórczości

Już w tym obrazie Polański zaznacza charakterystyczne dla całej swej późniejszej twórczości elementy. Należy do nich klaustrofobia zamkniętej przestrzeni potęgująca poczucie osaczenia i niepokoju. Historia zostaje rzucona na barki zaledwie trzech postaci, a przemianę ich charakterów obserwujemy podczas seansu. Wydarzenia schodzą na drugi plan. Pojawia się również „MacGuffin”, termin przywołujący filmy Hitchcocka, napędzający akcję i motywujący działania postaci. W tym wypadku jest to tytułowy nóż, będący narzędziem w walce o dominację na łodzi. Polański wprowadza do polskiego kina elementy francuskiej nowej fali naznaczone jednak własnym stylem. Zrzuca balast inscenizacji, zrywa z narracją obrazu.

„Lokator” (1976) to adaptacja powieści Rolanda Topora. W filmie dochodzi do konfrontacji człowieka o łagodnym charakterze ze społeczeństwem wrogim i uprzedzonym. „Lokator” jest również kolejną po „Wstręcie” (1965) opowieścią Polańskiego o zagubieniu własnej tożsamości i rozwijającej się w bohaterze schizofrenii. Tym razem jednak z elementami groteski. Reżyser z właściwą sobie umiejętnością dozjuje napięcie, pogłębiając aurę zagrożenia. Trelkovsky zamyka się w pokoju, odgradzając tym samym przed prześladowającymi go ludźmi. Nadaremnie. Wróg jest wewnątrz. Film w latach siedemdziesiątych przyjęty chłodno. Pisano o Trelkovskim jako alter ego Polańskiego. Dopiero z czasem zyskał miano kultowego. Sam reżyser po latach stwierdził, że przemiana psychologiczna bohatera następuje zbyt szybko.

Śmiertelne zagrożenie

„Pianista” (2001) przedstawia wojenne przeżycia Władysława Szpilmana, pianisty i kompozytora. Film wiernie oddaje trudy przetrwania w oszalałym świecie stworzonego przez hitlerowców żydowskiego getta. Polański opowiada w niewidocznym stylu,

jego reżyseria jest wręcz niezauważalna, uwidacznia się nie tylko w doskonałym odwzorowaniu epoki i atmosfery czasu wojny, ale przede wszystkim płynnym połączeniu dwóch różnych części filmu. W pierwszej Szpilman pełni rolę obserwatora zastanej rzeczywistości, z kolei w drugiej wchodzimy w świat jego wewnętrznych przeżyć, kiedy to ukrywa się przed oprawcami. Żyje w ciszy. Uważa na każdy ruch, by nie zostać zdemaskowanym. Odnajduje pianino, na którym nie może zagrać. Porusza więc palcami nad klawiaturą. Polański w sposób doskonały ukazał również kurczący się świat głównego bohatera. Początkowo Szpilman porusza się po Warszawie, później już tylko po getcie, wegetuje w mieszkaniu zależny od innych ludzi. Ostatecznie staje się Robinsonem pośród zgłiszczy zburzonego miasta. „Pianista” to dla Polańskiego powrót do dzieciństwa, którego długo unikał, odrzucając m.in. reżyserię głośnej „Listy Schindlera” (1993).

„Autor Widmo” (2010) był owiany aurą skandalu już przed premierą. Obraz został ukończony w szwajcarskim więzieniu, gdzie Polański oczekiwał na ekstradycję do USA. Bohaterem filmu jest pisarz, tytułowy *ghostwriter* wynajęty do spisania wspomnień premiera Wielkiej Brytanii. W trakcie prac nad książką odkrywa sekrety, które stawiają go w śmiertelnym zagrożeniu. „Autorem Widmo” reżyser wrócił do jednego ze swoich ulubionych gatunków filmowych – thrillera.

Emocjonalną ośią filmu jest relacja między premierem Langiem i jego żoną. Roszadę tymi postaciami Polański wykorzystuje do budowania napięcia. Prowadzi nad każdym detalem wykreowanego w strugach deszczu, bezlitosnego świata. To jednak nie deszcz, chłód ani wiatr odgrywają pierwszoplanową rolę w tej historii. To tylko kotara odgradzająca nas od mroku wewnętrznych przeżyć bohaterów. Obraz został zrealizowany w pełnym klasy stylu. Reżyserowi udało się w doskonałej równowadze zachować walory rozrywkowe i inteligentną treść. Na długo pozostaje w pamięci scena z ogrodnikiem zmagającym się z liśćmi na wietrze. W charakterystyczny dla stylu Polańskiego sposób ukazuje ona bezcelowość

dążeń i dokonywanych przez nas wyborów, przywołując na myśl filmy *noir* czy idąc o krok dalej – egzystencjalizm.

Mroczna strona psychiki

Pod względem konstrukcyjnym charakterystyczne dla reżysera jest upodobanie do dramaturgii zamkniętej. Konstruuje akcję, opiera ją zwykle na kilku osobach. Umieszcza je w izolacji od otoczenia, co daje mu możliwość obserwacji ewolucji charakterów i wzajemnych relacji. Taki zabieg pozwala Polańskiemu zagęścić atmosferę filmu. Ponadto fizyczne odosobnienie to doskonały rodzaj konwencji dramaturgicznej, pozwalającej przyjrzeć się jak na widelcu wszystkim odcieniom ludzkich zachowań.

Często Polański wykorzystuje też kolistą strukturę narracji, zbliżając początek do zakończenia. Głównym tematem większości filmów jest zgłębianie ciemnej strony ludzkiej natury. Reżysera fascynuje bowiem mroczna strona psychiki i masochistyczne relacje zachodzące między bohaterami. Narrator w filmach Polańskiego zachowuje postawę zdystansowanego podglądacza, który stoi poza światem przedstawionym na ekranie. Jest wszystkowiedzący i złośliwy.

Do podstawowych elementów stylu filmowego Polańskiego należy „układ dominujący – podległy” jako podstawowa relacja łącząca bohaterów. Jego istotą jest nieustanna, okrutna konfrontacja mająca na celu wyznaczyć zależność: jeden bohater dominuje, drugi jest podporządkowany. Niekończąca się walka dobra ze złem oraz okrucieństwo są kolejnymi motywami stale obecnymi w filmach reżysera. Nie mniej ważną cechą świata przedstawionego jest groza.

Co ciekawe, sława Polańskiego jako mistrza lęku i suspensu dotyczy całej jego twórczości. Nawet gdy realizuje on dzieła pozornie dalekie od tej tematyki i tak w każdym filmie tego reżysera istnieje swoista aura niepewności oraz poczucie narastającego zagrożenia. Co znamienne, nigdy nie opuszcza go po-

czucie humoru. Z tym, że jest to czarny humor okraszony sporą dozą złośliwości, drwiny oraz groteskowym postrzeganiem świata. Uwagę zwraca także psychiczne napiętnowanie bohaterów. Z wielkim wyczuciem i znajomością tematu pokazuje wstrząsające obrazy postaci cierpiących na schizofrenię.

Kolejnym elementem wartym zasygnalizowania jest skłonność do podglądania. Obserwatorami są ludzie, którzy z ukrycia, dla własnej przyjemności lub korzyści, obserwują życie innych. Reżyser zręcznie bawi się również motywem człowieka w pułapce, w sytuacji, której nie rozumie. Kolejnym z elementów filmowej układanki Romana Polańskiego staje się przyjmowanie cudzej tożsamości. Odnajdujemy je zarówno w pierwszych obrazach reżysera, jak również w tych ostatnich, takich jak „Autor Widmo”, gdzie nie bez przyczyny nie poznajemy nigdy nazwiska tytułowego autora. Ten, pisząc autobiografię premiera, niejako przejmując jego rolę. Podobnie było z bohaterem „Lokatora” (1976) zajmującym mieszkanie po samobójcy w paryskiej kamienicy. Warto też zwrócić uwagę na obsesyjne motywy, takie jak nóż, krew i woda, pojawiające się prawie w każdym filmie.

Charakterystyczne dla twórczości Romana Polańskiego jest to, że tworząc kino w obrębie popularnych gatunków filmowych, potrafi przekraczać ich granice. W realizowanych dziełach zawiera treści dużo głębsze niż mogłoby się pozornie wydawać. Posiłkuje się przy tym pogłębioną analizą psychologiczną, wywierając na powstałym dziele własne artystyczne piętno. Artysta, jak mało kto, potrafi również przeciwstawić się wpływom na własną twórczość. Jego filmy pozostają oryginalne i własne. Nawet w Hollywood zachował autentyzm, co udaje się nielicznym.

06 grudnia 2016

[wiesz.pl]

PYTANIA DO TEKSTU

1. Jakie wydarzenia z życia Romana Polańskiego miały wpływ na jego twórczość filmową? Podaj przynajmniej trzy przykłady i uzasadnij ich znaczenie.
2. W jaki sposób Polański kreuje atmosferę napięcia i niepewności w swoich filmach? Odwołaj się do przykładów podanych w tekście.
3. Jakie cechy charakterystyczne dla twórczości Polańskiego sprawiają, że jego filmy wykraczają poza konwencje gatunkowe?
4. Jakie kontrowersje związane z życiem osobistym Polańskiego miały wpływ na jego karierę? Opisz dwa wydarzenia i ich konsekwencje.
5. Jakie elementy stylu Hitchcocka można dostrzec w twórczości Polańskiego? Odpowiedz, odwołując się do filmów i pojęcia „MacGuffin”.

Martin R. Hall

Roman Polanski's treatment of mutable identity in his film, *The Tenant* (1976)

One can argue that Roman Polanski uses the physical body as a representation of one's existential identity and in so doing permits himself, through altering and to a point abusing that body, to ultimately alter, abuse and deconstruct identity in itself. Polanski demonstrates a potent link between the physical body and one's existential identity and establishes that when one's physical body is altered, so too, does one's identity transmute. Focussing on his 1976 film *The Tenant* this paper explores how, through his use primarily of cross-dressing, Polanski represents a gradual dissolution and a destruction of personal identity. Methodologically adopting the framework of a psychoanalytical understanding of an existential identity, this paper will provide close, textual analysis by which Polanski's treatment of identity politics may be measured.

This article considers Polanski's treatment of identity, but, whilst the significance of gender is extensively explored, the question remains one of identity. *The Tenant* explores a body out of control, and indeed, does explore notions of cross-dressing as indicative of identity anxiety; however, the film's central question comes down to an existential understanding of one's own identity as anchored to a physical locus. Interestingly, the "identity" which the film's protagonist adopts is that of a woman and, as

such, the sense of gender does yield some interesting considerations.

Considering the argument that gender and identity are inexorably linked, it has been posited that it is feasible that one might in fact personally construct a sense of one's own gender. Indeed, Judith Butler tackled this concept when she suggested that, "the notion that gender is constructed suggests a certain determinism of gender meanings inscribed on anatomically differentiated bodies, where those bodies are understood as passive recipients of an inexorable cultural law" (Butler 2006, p. 12). Significant for the consideration of Polanski's specific use of the physical body in constructing identity, Butler observes the physicality of gender in her understanding of physical markers, or bodies as recipients of tradition or "law". Furthermore, it seems that "construction" suggests a notion of control, but, of course, what is most relevant for Polanski's portrayal here is the idea that *The Tenant* presents a transformation which is both unwitting and unwilling, removing any sense of control whatsoever.

Moreover, Butler's work also explores the difficulty of gendered identity, questioning, specifically, the consistency of gender. Butler suggested that:

if one "is" a woman, that is surely not all one is; the term fails to be exhaustive, not because a pre-

gendered "person" transcends the specific paraphernalia of its gender, but because gender is not always constituted coherently or consistently.

In this film, it can be perceived that by manipulating the body in this way, Roman Polanski symbolises the fragile, temperamental and mutable nature of individual identity. Hinging on the central concept that identity is not fixed nor fully formed, but rather in-process and capable of change, this paper will analyse the manifestation of identity anxieties with a primary focus on *The Tenant* and supporting investigation of both *Repulsion* (Citation1965) and *Cul-de-Sac*.

In backing this study and the exploration of cross-dressing in particular, one ought to explore the significance of clothing as a signifier for identity, understood as an alteration of the body and used as an instrument depicting the destruction of his characters' individual identities. Regarding *The Tenant*, there has been little attention turned towards the film's masterful exploration of identity. Katarzyna Merciniak has argued for reading *The Tenant* as, "a cinematic narrative of exile [...] a passionate critique of phobic nationalism and the obsessive desire to guard national borders against strangers-foreigners". This is true of his film. Nevertheless, although Polanski's use of cross-dressing as a physical representation of altered identity, of which *The Tenant* is a prime example, has attracted some comment, it has been largely underplayed as a significant aspect of his films.

Throughout this film, it becomes evident that the protagonist, Trelkovsky, is extremely concerned with his own body. Beyond one's natural and patent concern for one's own person, the film's protagonist immediately appears to be overly obsessed, to the point even of suspicion and fear, with his own body. He is an awkward character and from the outset appears to not be in control of his own motor skills. There

are a great deal of instances in which Trelkovsky's lack of control and patent ungainliness can be seen: from slipping in dog faeces to dropping his groceries and bashing his head as he collects them to carrying too much rubbish out to the bins, littering the stairs with refuse and trying to pick up a fully laden table and smashing a full bottle of wine. This man, as it becomes obvious, is not confident in his own body.

As Helen Goscilo has suggested, "*The Tenant* projects the existential terror of an identity transferred not through reproduction but through gradual self-annihilation and a replication articulated through the body". This is a film which explores the idea of "the body" and "identity" as concepts which are inextricably linked. Polanski articulates what Goscilo calls "self-annihilation" in many ways, and not only here but within his other films too.

[...]

There is a sequence here in which Trelkovsky visits his friend Stella's apartment; Stella, who is, of course, one of Simone Choule's old friends. Here we see how Trelkovsky links his identity to specific parts of his body. Referring to a man who wanted his amputated arm cremated and buried, he questions, "At what precise moment does an individual stop being who he thinks he is?" In his existential anxiety, deriving from the sense of constant preoccupation with his physical body and the ramifications it presents in terms of identity, he ponders over the nature of one's existential identity as associated with a physical locus. He suggests:

You cut off my arm, I say me and my arm. You cut off my other arm I say me and my two arms. Take out my stomach, kidneys, assuming that were possible, and I say me and my intestines [...] If you cut off my head would I say me and my head or me and my body?

He concludes this paranoiac pondering by, almost accusingly asking, “what right has my head to call itself me?” This most strongly demonstrates Trelovsky’s untoward consideration of his own body and the nefarious and suspicious air he affords this physical locus for his existential identity.

This sequence brings together several of the film’s major central concerns; the idea of “body as identity”, a perception of “clothing as identity” and also the contentious suggestion of “clothing as gendered”. Clothing as a constitutive part of identity is an important aspect linked specifically to Polanski’s use of cross-dressing as a signifier for the alteration of identity. Here Stella, wearing a nightgown, is free, jovial and unrestricted, whereas Trelovsky, wearing a shirt buttoned up to the collar and a tie, traditionally linked with constriction and inhibition, is much more morose and less free. Interestingly, in demonstrating the inhibiting effect of Trelovsky’s dress, Stella uses his tie to lead him, subservient and leash-like, across the room. This clearly demonstrates how his clothes are a threat to his freedom but also, more tellingly, shows how his clothes, despite their culturally masculine connotations, effectively emasculate him by placing Stella in the position of sexual aggressor. In addition to highlighting his subservience by leading him, dog-like, by his tie, Stella removes his trousers – perhaps the most traditionally masculine of Trelovsky’s items of clothing – thus stripping him, overtly, of his masculinity and his male identity. This initiates the fracturing of Trelovsky’s preconceived notions of that which constitutes his existential identity.

As Kelly Oliver has suggested in her book *Subjectivity without Subjects*, this film is centred on the fear of a body out of control. This is something which Trelovsky directly experiences when he finally and wholly sub-

mits his identity to that of Simone Choule, the previous tenant. He evidently experiences a kind of black-out during the evening’s transformations, as when he dons her clothes it is always at night and the morning brings revelation to Trelovsky. Thus, as demonstrated by his complete lack of knowledge of these nocturnal activities, when “being Choule” he completely loses control of his body. One of the key ways in which Trelovsky’s identity fades is demonstrated through his incremental adoption of Simone Choule’s lifestyle habits: smoking the same cigarettes as Choule; visiting her hangouts and drinking her “usual” drink at her regular bar. Interestingly, however, despite Trelovsky’s loss of self through the gradual cessation of his personal habits, it is the sight of his own physical self across the courtyard that marks the final and complete destruction of his personal identity. When Trelovsky visits the bathroom across the courtyard he gazes back toward his apartment to have his gaze returned by none other than himself. Here, one can read his being stripped of his physical body as tantamount to being stripped of one’s very identity.

Returning home to his apartment late one evening, Trelovsky is startled by a homeless woman sitting in the entrance hall. He sees her as Madame Dioz, a suspicious and meddling tenant who is trying to have his neighbour and her disabled daughter evicted. Madame Dioz begins to strangle him and yet the audience see that he is imagining an invisible attacker, and as such this act scares away the homeless woman, leaving Trelovsky tussling with himself in the hallway. What is significant about this powerful sequence is the revelation that, not only is Madame Dioz not there, but Trelovsky is actually strangling himself with his own hands. His body has, quite literally turned against him. This sequence exhibits an interesting and telling effect in that Trelovsky, whilst struggling on

the floor, stops kicking and evidently gives in, suggesting that he has in fact died here.

The evident idea of the body as a threat here is something which demonstrates Trelkovsky's very lack of control over his own identity. This in turn augments the sense of his being completely lacking in confidence and individuality. The timid Trelkovsky's identity as an extension of his body is frail, changeable and mutable; or rather more importantly, it is something over which he has little to no control to the extent that another's identity eventually manages to overthrow his own. Here, Trelkovsky's identity is clearly defeated, and one can read his figurative "death" in the hallway as his final submission to the Choule identity; this is a powerful and telling exchange in which her identity overpowers his. Following this, Trelkovsky's body, and therefore his identity, further deteriorates as the film continues and his previously conceived notions of "self" diminish beyond recognition.

At the film's climax, Trelkovsky, whilst dressed as Choule, watches as his own disembodied head bounces up past his window. His identity, it seems, has become irreparably fragmented to the point of physical distortion. This is a realisation of his existential anxiety as expressed by his previous concerns about which part of his physical body houses his identity. Furthermore, Trelkovsky/Choule, as he has now become, sees his neighbour's daughter, a young disabled girl, a girl with whom Trelkovsky has so identified, dressed up as himself. His identity has become so fluid as to have found itself some other physical locus. What is clearly demonstrative of the menacing nature of his body here is the fact that even when the Trelkovsky identity is no longer associated with his body, it is still a threat to him. This new and equally outcast Trelkovsky points a condemning finger at him shouting "There he is!" The

body, then, even when not his, is persistently a threat to Trelkovsky.

Building further upon the concept of a threatening body, the apartment itself can also be read as a "body" of a menacing kind for Trelkovsky. This idea strongly echoes the sentiments of Polanski's earlier film, *Repulsion*, in which Carol's apartment functions as an extension of her psychological turmoil. Here, however, Trelkovsky's apartment is imbued with an organic and anthropomorphised quality. This use of space as an extension of body is a question of the body's ability to effectively function as this physical locus for identity. As Le Cain quite rightly posits, within Polanski's film, "The boundaries of the self have dissolved and drifted beyond the body". Le Cain goes on to qualify this idea, suggesting that the organic quality of this apartment space is enforced by the tooth Trelkovsky finds in the wall, a tooth which the gap in Choule's mouth suggests is hers. Le Cain writes that "the reinsertion of the tooth in the wall implies that the 'making whole' of the room is as important as him altering his physical appearance in 'reincarnating' her". Trelkovsky then replaces this tooth in the wall with one of his own whilst wearing the dead Choule's dress. Trelkovsky confides in Stella that he considers that, "a tooth is a part of ourselves like a bit of our personality". This symbolic and once more submissive gesture functions twofold, firstly as a further demonstration of the destruction of Trelkovsky's identity through his body's genuine physical fragmentation and, secondly, as an all-encompassing assimilation of the Choule identity by Trelkovsky; yet another instance in which the two come closer to becoming one. Much like *Rosemary's Baby*, the apartment itself here becomes the agent of Choule's parasitic narrative.

It becomes patently evident that genuine physical fragmentation and destruction of the body is

a motif strongly enforced by the use of cross-dressing within *The Tenant*. Carol Tulloch, upon discussing the idea of one's dress as an indicator of one's identity, suggests that this concept is, "fraught with hidden meanings and questions", questioning, "what is the identity of the clothed body in relation to the clothing and styling it adopts, and does it bear any relation to the wearer's real cultural identity?". The argument as it pertains to Polanski's film suggests that clothing does indeed bear relation to the wearer's cultural identity and that this is a potent relationship too. Polanski's film evidently demonstrates this and subsequently employs the use of clothing in order to extend the metamorphosis of his characters' identities through the alteration of the body and, as we see here, through clothing as an extension of the body. Within this film, Polanski uses clothing to demonstrate Trelkovsky's subservience and weakness, suggesting the frailty of his identity in-process. As Gail L. Hawkes, in her article "Dressing-Up: cross-dressing and sexual dissonance", writes, "appearance contains messages for self and others which signify not only one's biological sex but one's gender characteristics (masculine/feminine), and one's sexual orientation" (Citation1995, p. 261).

Stella Bruzzi has highlighted the power of the social presence of clothing, claiming explicitly that, "gender conventions can be subverted 'through clothing itself'". This, indeed, is precisely what Polanski demonstrates within this film and others.

[...]

Goscilo suggests that here, Polanski's use of cross-dressing in effect not only alters George's appearance but also, by extension, his identity. Evidently, Simone Choule's clothing in *The Tenant*, acting as a further agent of the Choule parasitic narrative, is an element that quite clearly demonstrates Trelkovsky's loss of identity.

What is interesting is that Trelkovsky dons Choule's clothes incrementally. That is to say that he first wears only her dress and make-up, the next time he adds a wig and high-heeled shoes and then, finally, with Choule's clothes comes Choule's identity, effecting a more gradual and permanently damaging dissolution of his previous self. Whilst admiring himself in the mirror, he quite nonchalantly says, "I think I'm pregnant".

Furthermore, the clothes also begin to affect Trelkovsky in a number of other ways; he not only begins to look, act and "feel" like Choule, but, in addition to playing the role of subservient lover to Stella's sexual aggressor, he also begins to identify with other female characters.

Trelkovsky identifies with the young girl who lives upstairs. Both are outcast as "others", she for her leg-brace disability and he for his awkwardness and "othered" nationality. Both are weak in their countenance, her for her rigid silence and he for his timidity and passivity. As Trelkovsky gazes out of his window, he sees the building's tenants dressing the girl up as himself and forcing her to wear a "Trelkovsky mask". As this iconography demonstrates, physicality also plays a part in his identification with the girl. She is the character with whom he most identifies within the film and so consequently his imagination dresses her up as himself to the point that her face physically resembles his own. Evidently, the idea that the body is a physical locus for identity rings true as the girl with whom Trelkovsky most identifies takes on his physical form, linking the Trelkovsky identity with the Trelkovsky body/image once more. This image of the girl-as-Trelkovsky acts as a doubling in the same way that the Trelkovsky/Choule duality does.

This kind of fragmentation through mirroring and doubling goes on to play a large part in the turmoil of identity anxiety within this film. Mir-

rors surround Trelkovsky; there are seven mirrors in his two-bedroom apartment alone. He is often seen looking in mirrors and one can link this narcissistic, self-gazing obsession with his identity anxiety as associated with specific parts of his body. Gazing into mirrors, Trelkovsky constantly tries to affirm his own identity by analysing the reflection of his appearance. This sense offailed affirmation through a disappointing response from the mirror is an essential tool in understanding the demise of Trelkovsky's identity. The problems caused by Trelkovsky's concern with his own identity are echoed by the monstrous effect of seeing himself across the courtyard and, subsequently, seeing another's appearance in his own mirror. As previously explored, when one's bodily appearance mutates beyond recognition, one's identity, in effect, does the same. Therefore, failing to recognise, or at the very least appreciate, what he sees in the mirror, is enormously damaging to Trelkovsky's identity. Anne Hollander has proposed that:

a man face to face with his reflection, seeking to find out how he looks is participating not in an empirical test but in an imaginative event [...] While it is being observed, the image reflected in a mirror is a visionary self-portrait which has been generated in the imagination beforehand, and which may be created and recreated at will. The materials of which it is composed are visual facts, but the total image is a fiction.

This concept cements the idea that the image which the mirror represents is a construct of the gazer's imagination. Understanding this, Trelkovsky's identity crisis is further augmented as even his own imagination fails to affirm his identity and thus provides an unsatisfactory response. Clearly, the inability to affirm his identity in the "idealised" reflection demonstrates how tentatively Trelkovsky's identity teeters on the brink of destruction from the be-

ginning. Despite the Choule parasitic narrative, Trelkovsky's identity is one which wavers and hangs in the balance. His own identity attempts to resist but ultimately falls into submission.

Discussing *The Tenant*, Kelly Oliver explores Lacan's theory of the mirror stage as a basis for her psychoanalytical framework. Oliver had observed similar conclusions when she posited that "the infant's own experience of fragmentation and incompetence and the mirror image of unity and agency produces the experience of alienation fundamental to self-consciousness".

For Trelkovsky the mirror image certainly isn't one of unity, nor of agency. And so for Trelkovsky's psychological turmoil to be understood, it is crucial that one recognise that he is fundamentally lacking in this element of the development of the ego. In acknowledging the possibility of one's ability to adopt or refuse different and varied identities at any given time, Judith Butler, too, explores, within identity politics, a notion of a coalition politics, in which "identities can come into being and dissolve depending on the concrete practices that constitute them". It is significant here that Trelkovsky's identity changes as his habits evolve and, as such, it is remarkable that his identity is somewhat constructed by his "concrete practices". These practices would in principle allow for a kind of identity politics which "will affirm identities that are alternately instituted and relinquished according to the purposes at hand". However, the problem at hand for Trelkovsky is that there is patently no coalition in his identity. He moves from Trelkovsky into the Trelkovsky/Choule but then, in keeping with the more parasitic reading of identity evident within Polanski's work, the Trelkovsky identity is destroyed, both figuratively in the disabled neighbour's lynching and literally in his twice throwing himself from the window.

If one is to understand that one's identity is rooted in one's physicality, then this final destruction of the Trelkovsky body demonstrates the complete destruction of his identity as he knows it. Polanski's confirmation of the gradual dissolution and destruction of personal identity through the alteration of the body, firstly through cross-dressing but then ultimately through physical harm, demonstrates the significance of the symbiosis between identity and the physical. What the film refuses to answer is to what extent Trelkovsky, bound and bandaged in the hospital bed, unmistakably an-

guished by the sight of his previous physical body and thus his previous identity, launches the anguished scream which ends the film.

(2017)

[tandfonline.com]

[koszmarne tłumaczenie tekstu można znaleźć na stronie miesiecznik-wobec.pl]

PYTANIA DO TEKSTU

1. W jaki sposób Roman Polański ukazuje związek między ciałem fizycznym a tożsamością bohatera w filmie „Lokator”?
2. Jakie znaczenie w kontekście tożsamościowym ma cross-dressing Trelkovsky'ego?
3. W jaki sposób mieszkanie w „Lokatorze” pełni funkcję metafory tożsamości bohatera?
4. Jak można interpretować scenę, w której Trelkovsky widzi swoją własną postać przez okno?
5. Jakie teorie Judith Butler dotyczące tożsamości płciowej można odnieść do interpretacji „Lokatora”?
6. Jak Polański wykorzystuje elementy horroru psychologicznego do przedstawienia kryzysu tożsamości bohatera?
7. Jakie są konsekwencje utraty kontroli nad własnym ciałem dla tożsamości bohatera?
8. Czy można interpretować „Lokatora” jako krytykę społecznych norm dotyczących płci i tożsamości?
9. Jakie znaczenie ma końcowa scena filmu dla zrozumienia ostatecznego rozpadu tożsamości Trelkovsky'ego?

NOTATKI



CATE BLANCHETT

T Á R

A FILM BY TODD FIELD

ZAGADNIENIA DO ROZMOWY

1. **Kobieta w świecie władzy – sukces, rywalizacja i samotność**
 - Jakie mechanizmy działają na niekorzyść kobiet, które osiągają wysokie pozycje zawodowe?
2. **Czy płeć ma znaczenie? – Wizerunek kobiet sukcesu w mediach i kulturze**
 - Jak społeczeństwo ocenia kobiety na wysokich stanowiskach w porównaniu do mężczyzn?
3. **Kultura pracy a gender – dlaczego kobiety też mogą być opresyjne?**
 - Czy kobiety w zdominowanych przez mężczyzn środowiskach powielają patriarchalne wzorce?
4. **Sztuka, prestiż i toksyczność – jak wygląda środowisko artystyczne oczami kobiet?**
 - Jakie są realne wyzwania dla kobiet w świecie muzyki klasycznej i filmu?
5. **Kobieca ambicja kontra stereotypy – czy „Tár” to feministyczny film?**
 - Jakie przesłanie na temat władzy, płci i relacji międzyludzkich niesie film?
1. **Kobieta w świecie elity – sukces czy pułapka?**
 - Jakie wyzwania napotykają kobiety osiągające wysoką pozycję w zdominowanych przez mężczyzn środowiskach?
2. **Cancel culture a kobiety władzy**
 - Czy kobiety częściej niż mężczyźni stają się ofiarami unieważnienia? Jakie mechanizmy decydują o publicznym potępieniu?
3. **Granice ambicji – kiedy dążenie do perfekcji staje się destrukcyjne?**
 - Jakie są konsekwencje poświęcenia życia dla kariery i czy sukces może prowadzić do izolacji społecznej?
4. **Kobieta jako liderka – od dyrygentki po polityczkę**
 - Jakie cechy są oczekiwane od kobiet-liderek i dlaczego ich błędy są często oceniane surowiej niż błędy mężczyzn?
5. **Sztuka, etyka i władza – czy wybitne jednostki powinny być ponad moralnością?**
 - Czy talent i dorobek artystyczny usprawiedliwiają nadużycia wobec innych? Jakie są konsekwencje unieważnienia artystów?

Wprowadzenie do filmu

Maja Staniszevska

"Tár". Czy naprawdę kobieta, by odnieść sukces, musi zamienić się w mężczyznę?

Lydia Tár jest niezwykła. Pierwsza dyrygentka w historii Filharmonii Berlińskiej, kompozytorka, jedna z 15 zaledwie osób, które mają EGOT – Emmy, Grammy, Oscara i Tony, etnologa badająca muzykę plemienia z Ameryki Południowej, wykładowczyni i mentorka prowadząca program wspierający młode dyrygentki. Żona i matka. Do tego osoba o nieskazitelnym guście – jej ubrania, jej dodatki, jej mieszkanie, jej wybory muzyczne... Ideał.

Lydia Tár jest też wymyślona. Ale oglądając pierwsze minuty filmu Todda Fielda, można ulec wrażeniu, że jest prawdziwa, tylko po prostu trochę podobna do Cate Blanchett. Te pierwsze minuty to bowiem wywiad z Tár przeprowadzany przez Adama Gopnika, dziennikarza „New Yorkera”, w ramach dorocznego festiwalu spotkań z osobistościami kultury i polityki organizowanego przez ten wpływowy tygodnik. Gopnik wygłasza laudację na cześć Tár, a potem zadaje pytania, jedno bardziej wnikliwe od drugiego. Ona jest początkowo spięta, zdenerwowana, ale szybko wchodzi w rolę Wielkiego Artysty. Właśnie Artysty, nie Artystki, bo Tár nie życzy sobie, żeby nazywano ją „maestrą”.

Zdobyła bardzo męski świat, w wielu aspektach swojej kariery była pierwsza, pomaga przebić się w nim innym kobietom, ale jednocześnie sama jest bardzo męska. Stereotypowo męska. Wręcz krzywdząco stereotypowo męska. To właśnie jest mój problem z filmem Fielda.

"Tár" i cancel culture

Tár, elegancka i zimna, lekko pompatyczna, wygłaszająca zdania „Musisz się oddać w służbę kompozytorowi, stanąć prze publicznością i Bogiem”, pęka w konfrontacji z pierwszą osobą, która nie podziela jej zdania. Gdy na zajęciach w Juilliard, prestiżowej nowojorskiej szkole muzycznej, jeden ze studentów mówi, że nie przepada za Bachem, że z jego punktu widzenia życie kompozytora rzuca się cieniem na jego muzykę, Tár, zamiast próbować go przekonać, ośmiesza go i obraża.

Czy student ma rację? Niekoniecznie. Przykładanie dzisiejszych norm prawnych czy obyczajowych do postaci historycznych - Bach zmarł ponad 270 lat temu – i ich "cancelowanie" nie jest rozsądne. Ale z drugiej strony student ma prawo myśleć to, co myśli. A jego wykładowczyni, zwłaszcza w tak

delikatnej materii jak sztuka, zwłaszcza w tak elitarnym gronie jak Juilliard, powinna próbować go przekonać siłą muzyki Bacha i swoich argumentów, a nie zachowywać jak profesor Bładaczka. Konfrontacja ze studentem jeszcze wróci, zniekształcona i przekłamana, ale niestety wpisująca się w obraz Tár, jaki poznajemy w kolejnych godzinach filmu. Godzinach, bo film trwa dwie i pół, a my jesteśmy na jego początku.

Jeszcze w Nowym Jorku pojawiają się kolejne rysy na postaci głównej bohaterki. Jest paskudnie wyniosła wobec swojego współpracownika, dyrygenta, który jednak nie dorównuje jej kunsztem. Jest okropna wobec swojej asystentki, młodej dyrygentki, która robi wszystko, by spełnić jej oczekiwania. Nie chce słyszeć o innej młodej kobiecie, której była mentorką i z którą być może łączyło ją coś więcej. Ta kobieta pisze maile, na które dyrygentka nie odpowiada, wysyła jej prezenty, które ta natychmiast wyrzuca do kosza. Ale panika na jej twarzy na widok książki z dedykacją mówi wiele. Tár przekroczyła granicę, a teraz się boi, że to wyjdzie na jaw. W końcu wraca do domu do Berlina, do żony, która jest pierwszą skrzypaczką w jej orkiestrze, i córki Petry.

"Tár", czyli upadek mitu

Tutaj ujawnia kolejne stereotypowo męskie cechy. Jest w domu gościem. Nie współtworzy go. Gdy odwozi córkę, która mówi do niej per Lydia, do szkoły, wygląda, jakby sama chciała sobie przypiąć medal. Jeszcze bardziej jest z siebie dumna, gdy zastrasza prześladowającą małą Petrę koleżankę (przedstawia się zresztą „jestem ojcem Petry”). Dużo biega, chodzi na boks, wścieka się, gdy rzeczy nie są na swoim miejscu, ucieka też do drugiego mieszkania, które zachowała po ślubie. Tutaj może tworzyć, może też zaprosić na indywidualne próby młodą rosyjską wiołonczelistkę Olgę, którą zatrudniła w orkiestrze, bo ta wpadła jej w oko.

Lydia Tár jest bowiem również stereotypowym drapieżnikiem w średnim wieku. To, że Olga na jej awanse nie reaguje, daje w tym filmie, przez

większość czasu ciężkim i dusznym, moment lekko komicznego wytchnienia.

Lydia Tár traktuje bowiem ludzi instrumentalnie. Mają się nagiąć do jej woli jak orkiestra reagująca na najdrobniejszy ruch batutą. Mają pomóc jej stworzyć to, na co ma ochotę, zapewnić, czego potrzebuje. A jak się nie zgadzają, nie dostarczają albo po prostu znudzą – wyrzuca ich. Wyrzuciła tamtą dziewczynę, wyrzuca asystenta, wyrzuca asystentkę, żonę trzyma na dystans. Przed odpowiedzialnością chowa się za swoim statusem Wielkiego Artysty, geniusza, któremu pozwala się na więcej, bo tak wielką, tak wspaniałą sztukę tworzy. Tyle że czasy się zmieniły. W końcu rozmaite uczynki Lydie ją dogonią. Finał, który jest moim zdaniem drugą najlepszą sceną w filmie, jest cudownie absurdalnym podsumowaniem jej historii.

A jaka jest ta pierwsza scena? To jedyna, w której widzę w Lydie żywego człowieka. Gra w niej na akordeonie, instrumencie, który przy całym jej wyrafinowaniu wydaje się szokująco plebejski, i śpiewa głośno zjadliwą krytykę wobec ludzkiej chciwości.

Blanchett w drodze po Oscara

Poza tym Lydia Tár jest sztucznym tworem. Postacią pieczołowicie stworzoną, skrojoną na potrzeby środowiska, w którym zdecydowała się wybić, hermetycznego, artystycznego na granicy pretensji. Co zabawne, to innych wyzywa od robotów.

Ale Lydia Tár jest też sztucznym tworem reżysera. Zbiorem stereotypów o mężczyznach. Mężczyznach u władzy tej władzy nadużywających. Ale też tych zwyczajnych, rzucających skarpetki na podłogę. Tyle że granym przez kobietę. Granym brawurowo - Cate Blanchett jest w tym filmie wspaniała i obsypywana za rolę nagrodami - ale nie mniej irytującym. Blanchett, która ma może nie androginiczną, ale raczej anielską urodę, ubiera się jak mężczyzna, chodzi jak mężczyzna, siedzi jak mężczyzna, mówi obniżonym głosem. Poluje na młodsze kobiety, ignoruje żonę, dziecku poświęca niewiele czasu. Nawet jeździ za szybko samochodem po mieście.

Gdyby bohaterem filmu był mężczyzna, film byłby straszną kliszą. Ale z kobietą taką jak Tár jest pójściem na łatwiznę. Naprawdę kobieta, by odnieść sukces, musi zamienić się w mężczyznę? W 2023 roku to potwornie wsteczne myślenie.

Już po obejrzeniu filmu dowiedziałam się, że główna bohaterka inspirowana jest luźno postacią najstłynniejszej współczesnej dyrygentki Marin Alsop. Sama Alsop uznała go za obraźliwy dla niej jako kobiety, dyrygentki i lesbijki. W wywiadzie dla londyńskiego „Timesa” stwierdziła: „Jest tak wielu mężczyzn, którzy odpowiadaliby obrazowi postaci pokazanej w tym filmie, ale nie! Reżyser wolał zrobić film o kobiecie, której przypisał męskie cechy. To do głębi antykobieca postawa”. Wykorzystanie kogoś żyjącego, na dodatek tak szczególnego, pojedynczego, że nie da się go pomylić z nikim innym, do napisania swojej historii jest moralnie co najmniej dwuznaczne. Ale też zaskakująco konsekwentnie wpisuje się w Tár. I postać, i film.

[wyborcza.pl]



NEWYORKER

Kultura unieważniania

Kultura unieważniania (ang. *cancel culture*, skr. cc, także: cancelowanie) – forma kulturowego, pozaprawnego, zbiorowego, przede wszystkim sieciowego, karania osób i instytucji łamiących normy społeczne uznawane przez różne grupy społeczne.

kie naruszenia norm, których nie kodyfikują żadne kodeksy; podstawową przestrzenią, w której zachodzą procesy unieważniania, są media społecznościowe czy szerzej – sieć internetowa.

MeToo

Prekursorzy

Zjawisko „cancel culture” nie jest w historii nowe – ogniskuje dobrze znane z kultury fenomeny (zawstydzanie, ośmieszanie, degradowanie, poniżanie) przejawiające się kiedyś w takich formach jak stawianie pod pręgierzem, zakuwanie w dyby, wypalanie lub tatuowanie piętna, ośmieszanie wierszykami czy przyśpiewkami lub oprowadzanie w marszach i strojach hańby. Stanowić ma nieformalne narzędzie kontroli społecznej, którego celem jest eliminacja niebezpiecznych dla społeczności zjawisk. Zwiększa solidarność społeczną, aktualizuje wartości i normy, wzmacnia poczucie sprawczości, ale i poczucie winy z uwagi na stosowaną przemoc (podobnie jak w przypadkach linczów). Satysfakcję osądzającym przynosi obserwowanie upadku dotąd nietykalnych osób, co więcej – osób pozostających często poza prawem, ukrywających się za różnorakimi immunitetami, będących sprawcami zła lub bezprawia. Zjawisko ma trzy zasadnicze cechy różnicujące je od wcześniejszych praktyk nieformalnego, oddolnego karania:

silne powiązanie z polityką sprawiedliwości społecznej, nastawienie na korygowanie stosunku do ras, płci itp.;

istnienie „trzeciej strony”: instytucji, z którą powiązana jest piętnowana osoba i która to instytucja w obawie przed napiętnowaniem jej samej zrywa wszelkie kontakty z ofiarą, stając się de facto katem egzekwującym karę; instytucje takie stają się zatem zobowiązane do nasłuchiwania głosów społeczności i reagowania nawet na ta-

Pojęcie przyjęło się w obiegu publicznym również dzięki działaczkom ruchu Me Too oraz innym ruchom społecznym. Miało to miejsce w 2018, jeszcze przed wystąpieniem Trumpa. Presji unieważniającej podległ np. Bill Cosby, który został uznany za winnego odurzenia i napaści seksualnej na kobietę. Elementem MeToo była call-out culture, czyli praktyka piętnowania mizoginicznych wypowiedzi.

Propagowali je także czarnoskórzy użytkownicy Twittera, gdzie było używane jako hashtag.

Polityka w USA

Kultura unieważniania weszła do szerokiego dyskursu pod swoją nazwą pod koniec drugiej dekady XXI wieku. Szczyt zainteresowania tym zagadnieniem przypadł na okres kampanii prezydenckiej w USA w 2020 roku. Pojęcie „cancel culture” było zasadniczym motywem przemówienia Donalda Trumpa w Dniu Niepodległości pod Mount Rushmore (4 lipca 2020), co spopularyzowało tę tematykę również wśród szerokich mas społecznych. Według definicji Trumpa kultura unieważniania to negatywny proces zniekształcania historii, obrzydzania tradycyjnych symboli narodowych, jak również ograniczania wolności jednostek i cenzurowania życia publicznego. Jego celem jest usuwanie z przestrzeni publicznej i szerokiej dyskusji społecznej wszelkich postaw, wypowiedzi i pojęć niezgodnych z programem społecznym radykalnej lewicy, a także piętnowanie ludzi kłopotliwych dla społeczeństwa libertariańskiego.

Krytyka

Zdaniem konserwatywnych krytyków istnienie kultury unieważniania może prowadzić do ograniczenia wolności słowa. Amerykańska The Foundation for Individual Rights in Education podała, że tylko od połowy drugiej dekady XXI wieku ponad czterystu amerykańskich uczonych było celem oskarżeń ze strony przeciwników ideologicznych, którzy żądali zwolnienia, zawieszenia, zdegradowania albo ocenzurowania wypowiedzi swoich konkurentów. Według innych badaczy obawy te są nieuzasadnione i są rodzajem paniki moralnej, ponieważ samo „unieważnianie” jest tylko ekspresją czyichś poglądów i elementem wolności słowa.

Według badań empirycznych Pippy Norris odczucie istnienia mocnej kultury unieważniania zależy od rodzaju dominującej kultury danego kraju. W krajach rozwiniętych, gdzie uniwersytety są zdominowane przez poglądy bardziej liberalne, zagrożeni unieważnieniem czują się naukowcy konserwatywni. W krajach konserwatywnych natomiast zagrożeni czują się naukowcy liberalni.

Pytania do tekstu

1. Jakie są historyczne korzenie kultury unieważniania i w jaki sposób współczesne mechanizmy cancel culture różnią się od dawnych form społecznego ostracyzmu?
2. W jaki sposób ruch #MeToo wpłynął na rozwój kultury unieważniania i jakie metody stosuje w celu piętnowania niewłaściwych zachowań?
3. Jaką rolę w procesie unieważniania odgrywają media społecznościowe oraz instytucje, z którymi powiązane są piętnowane osoby?
4. Jakie są główne argumenty krytyków kultury unieważniania i jakie konsekwencje tego zjawiska dostrzegają w sferze akademickiej?
5. W jaki sposób postrzeganie kultury unieważniania różni się w zależności od dominujących wartości ideologicznych danego kraju?

Klara Cykorz

„Tár” albo słodycz zepsucia



Kadr z filmu „Tár”. Fot. 2022 Focus Features, LLC

W kobiecej wersji kultury zapierdolu częściej spotyka się wariację „ja to się nacierpiałam, wy, młode, nie macie na co narzekać”, ale kobiety, którym płeć nigdy nie przeszkadzała w karierze (nigdy, ani trochę), też występują w przyrodzie. Genderem Tár jest bycie białą bogatą babą: 3xB.

Zacznijmy od ostentacyjnej elegancji tytułu: Tár, TÁR, te-a-er. To nazwisko, „oczywiście, że nazwisko”, samowystarczalne trzy litery budują wrażenie rozpoznawalności, skoro są tak pewne siebie, to zapewne powinien je znać. W internecie widzowie prześcigają się na anegdoty, kto dłużej myślał, że „słynna dyrygentka, w którą wcieliła się Cate Blanchett”, to autentyczna postać.

TÁR. Trzy litery, które nawet nie potrzebują wsparcia imienia, Tár jest jedna, nie ma drugiej takiej. Pod koniec filmu okaże się, że samo nazwisko jest kłam-

stwem, a właściwie ściemą tak malutką, że nikt by jej nie zauważył, gdyby jej nie było. Bohaterka tak naprawdę nazywa się „Tarr”, brak akcentu, jedno „r” więcej, miało to chyba pomóc w przepoczwarzeniu się swojskiej Lindy w dumną Lydię, ale po co ten cyrk? (Dla osób zajmujących się filmem „Tarr” jest w końcu nazwiskiem reżysera Szatańskiego tanga, ponad czterystu minut środkowo-europejskiego szaleństwa).

Umiem sobie za to wyobrazić, jak reżyser i scenarzysta filmu Todd Field wpada tuż przed snem w króliczą norę zwaną scrollowaniem słownika etymologicznego. Może właśnie obejrzał „Gorzkie łzy” Petry von Kant? Każdy z nas miał kiedyś pomysł na błyskotliwy kalambur, który okazał się sucharem. Filmowi zresztą wychodzi to na dobre.

Trudno by Tár nie oddychała groźbą narcyzmu i ządęcia. To poważny film, długi film, film na istotne tematy. Jest to historia czyjegoś upadku, opowieść o relacjach władzy i jej nadużyciach, o płci i o prestiżu, o muzyce klasycznej, o ludzkiej pysze i o tym, co wolno artystom, o konflikcie pokoleń, o #MeToo i czymś, co media zwykły wrzucać do przepastnego worka z napisem „cancel culture”.

Akcja rozpięta jest pomiędzy Berlinem a Nowym Jorkiem, główna bohaterka jest dyrygentką Filharmoników Berlińskich (w tej roli orkiestra Filharmonii Drezdeńskiej), właśnie zaczyna próby do – masz ci los! – V symfonii Mahlera.

Film zbudowany jest na niedopowiedzeniach, szep-
tach i omamach słuchowych. Za ramę służą mu dwa
występy: opowieść otwiera rozmowa z Tár, prow-
adzona przez Adama Gopnika na fikcyjnej edycji
New Yorker Festival (szczyt), a zamyka konwent RPG
-owców tudzież miłośników fantastyki na Filipinach
(upadek).

Jeśli już zresztą jesteśmy przy „New Yorkerze”, to
trzeba też powiedzieć, że „Tár” oczywiście stała się
filmem „newyorkerowym”, omawianym na tych
prestżowych łamach ze wszystkich stron – rozmowa
z Blanchett, rozmowa z Fieldem, dwie recenzje (w
tym niszczący złośliwiec Brody, ale coś bardziej
newyorkerowego?), i w końcu potężny gościn-
ny esej (autorstwa Tavi Gevinson, byłej redaktorki
magazynu „Rookie”; ten tekst polecam najbardziej).
Trudno przeskoczyć ten poziom prestiżu.

Szerszy medialny kontekst tego filmu, niejako
„skazanego na sukces”, nie ułatwia sprawy. Cate
Blanchett była faworytką do Oscara, zanim ktokol-
wiek obejrzał film na festiwalu w Wenecji, pisze się
o niej jako o „największej aktorce” i wpisuje w nar-
rację, która zwykle przysługuje wypieszczonym
przez media męskim aktorom (Danielowi Day-
Lewisowi, na przykład); nauczyła się do roli nie-
mieckiego i poszła na kurs dyrygentury, co za
poświęcenie, proszę państwa!

Z kolei Todda Fielda, siedemnaście lat po jego dru-
gim i dotychczas ostatnim filmie, mających
mieszana recepcję „Małych dzieciach”, traktuje się
trochę jak odzyskanego geniusza. Jest w tym jakaś
nostalgia za „kinem środka” (wielkie gwiazdy, ośmi-
ocyfrowe budżety, poważne tematy), ale też
„dorosłym kinem” epoki Miramaxu (paradoksalnie
wpisuje się w to anegdota Fielda o tym, jak płakał,
kiedy Harvey Weinstein zakupił jego
debiutanckie „Za drzwiami sypialni”).

Jako biały facet pod sześćdziesiątkę, który przez
półtorej dekady nie zrobił filmu bardziej z wyboru
niż niemożności, Field gładko wchodzi w rolę
„ważnego reżysera”, podkreśla uniwersalizm swojej
opowieści, potrafi machnąć ręką na rzeczy, wyda-

wałoby się, ważne. Na przykład zarzeka się, że
kontekst muzyki klasycznej jest w filmie właściwie
nieistotny i że Lydia Tár jako postać towarzyszyła
mu przez lata na długo przed otrzymaniem
zamówienia na film o dyrygencie. Co oczywiście sa-
mo w sobie brzmi jak brak świadomości ogromnego
przywileju – tego, że propozycje przychodzą do nie-
go same, i tego, że nie musi się wykazywać dodat-
kowymi kwalifikacjami do projektu (na przykład pas-
ją do muzyki klasycznej).

Tu, żeby było śmieszniej, następuje zwrot akcji:
środowisko muzyczne, nawet jeśli sceptyczne co do
całości filmu, docenia i intrygująco interpretuje jego
techniczne i środowiskowe detale. (Ja mogę tu jedy-
nie użyć argumentu anegdotycznego – w moim
kręgu znajomych najbardziej podobał się
koleżankom z wykształceniem muzycznym).

W tę pozowaną blazę z przywileju wpisują się ideal-
nie słabości filmu i jego momenty krindżu – jak
nieszczęsna scena z początku filmu, w której Tár
„masakruje studenta” w czasie gościnnych zajęć na
Julliardzie. Spór pomiędzy wizytującą sławą a dzieci-
akiem ogląda się z rosnącym zażenowaniem i
poczuciem, że Field nie dał scenariusza do przec-
zytania żadnej młodszej od siebie osobie. Field
wkłada w usta postaci wyobrażony wątek z
Twittera, sztucznie przepisany na sytuację w sali
seminaryjnej, który niby ma pokazywać hipokryzję
bohaterki, ale przy okazji wpisuje się w dziaderską
panikę moralną wokół „przewrażliwionych płatków
śniegu”, marnując jednocześnie wyrazisty epizod
młodego aktora.

Jeśli w tym wszystkim pobrzmiewa zmęczenie i
kpina, to dobrze, ale pora na zwrot akcji: od razu
polubiłam ten film. Weszłam w niego jak w masło,
wymościlałam się w świecie przedstawionym, dałam
zassać kadrom ciemnym, szarym i brązowym. To
jeden z tych filmów, które trzymają w napięciu, ale
jednocześnie pozwalają się zanurzyć w innej rzec-
zywistości; czas w sali kinowej zaczyna płynąć inac-
zej. A w trakcie pisania tej recenzji muszę się
pilnować, by nie wpaść w króliczą norę pełną

śmiesznych rysunków o Tár, ciekawostek o Tár, żartów z Tár (nie idzie mi to za dobrze).

Tár dotyka spraw paskudnych, ale jest też filmem piekielnie przyjemnym w odbiorze, dotyczącym jakiegoś perwersyjnego nerwu, pracującym na uczuciu litości rozumianej jako połączenie współczucia i pogardy w proporcji jeden na jeden.

Manipulacje i nadużycia Tár są bowiem grubymi nićmi szyte. Wiele miejsca poświęcono wszechstronności kreacji Blanchett, kursowi dyrygentury i tak dalej, ale najciekawszy jest tu poziom kiepskiego aktorstwa samej postaci, bo Tár też jest aktorką, tylko kiepską i ostentacyjną. Mój boże, jak oczywisty jest jej profesjonalny i prywatny performans, wielkie gesty, okrągłe zdania. Tár mówi bon motami, jest na scenie przez cały czas, jakby wyobrażała sobie każde swoje słowo złożone w czcionce „New Yorkera”, a każde machnięcie ręką – na fotografii pod żółtym logo Deutsche Grammophon.

Kamera raz po raz odkleja się od niej, by wtrącić ironiczny aktorski kontrpunkt – nie do przecenienia jest w tym filmie kobiecy drugi plan, Nina Hoss (wieloletnia współpracowniczka niemieckiego reżysera Christiana Petzolda) w roli koncertmistrzyni i żony oraz Noémie Merlant (znana z krańcowo innego filmu o kobiecej sztuce, „Portretu kobiety w ogniu”) w roli asystentki i być-może-byłej-kochanki. Tár otaczają znaczące spojrzenia orkiestry, cały „chór min” przekłuwający raz po raz narracyjny balon, w którym sunie bohaterka.

Tragedia polega na tym, że i tak przedstawienie trwało o lata za długo; zło już się wydarzyło; nie da się go odwrócić. Tár bryluje na salonach, snuje intrygi i krzywdzi ludzi, czasem z rozmachem (kiedy blokuje karierę byłej podopiecznej), czasem po cichu, od niechcenia (kiedy podkrada żonie leki na serce).

Jak niejeden dobry dreszczowiec – a nie mogę przestać myśleć o Tár jako dreszczowcu właśnie – film Todda Fielda zawiera w sobie więcej niż jedną opowieść, różne wersje tego, co mogło się wydarzyć, różne rodzaje napięć i krzywdy, opowieści

równoległe. Paradoksalnie, nie tylko nie zdejmują one z bohaterki winy, a wręcz multiplikują scenariusze okrucieństwa.

Jak w lustrze z „Królowej śniegu”, w życiu Tár wszystko, co dobre, zamienia się w swoje przeciwieństwo. Pasja muzyczna – w narzędzie alienacji i pogardy wobec tych, którzy muzykę praktykują i czują inaczej. (We wspomnianym wcześniej przezmnie eseju Tavi Gevinson poruszająco pisze o tym, jak Tár traci kontakt ze sztuką, z medium, które jest jej życiem). Fach dyrygentki – w tępe narzędzie terrorizowania ludzi. Siła społecznego awansu – w śmierdzące jajo wstydu. (Mam mieszane uczucia co do tego wątku, wydaje mi się, że to brzydko napisany zwrot akcji, jest tam jakaś pogarda, demonizacja awansu. Z drugiej strony, czyni to bohaterkę bliższą polskiemu widzowi – paskudna, ale nasza, z tej boazerii, nie z sytych suburbiów. Szerzej o klasowym wstydzie w filmie pisze w swojej recenzji Aleksander Kmak).

Powracający zarzut wobec filmu mówi, że Tár to postać napisana jak mężczyzna i niewiarygodna jako kobieta (i lesbijka). Nie zgadzam się z nim; to, jak Blanchett ożywia scenariusz, jest moim zdaniem bardzo, wręcz tragicznie, ugenderowane. „Płeć nie ma znaczenia”, „mnie płeć nie przeszkadza” i „może otworzylibyśmy nasz program stypendialny dla młodych dyrygentek na mężczyzn, dyskryminacji już nie ma” to jedne z głównych punktów performansu Tár. Wprawdzie w kobiecej wersji kultury zapierdolu częściej spotyka się wariację „ja to się nacierpiałam, wy młode nie macie na co narzekać”, ale kobiety, którym płeć nigdy nie przeszkadzała w karierze (nigdy, ani trochę), też występują w przyrodzie. Genderem Tár jest bycie białą bogatą babą: 3xB.

Co istotne (i moim zdaniem nieźle napisane), Tár w pracy i życiu prywatnym (które są dla niej jednym i tym samym) jest otoczona przez kobiety, ale nie ma koleżanek, nie ma przyjaciółek; na obiady w drogich restauracjach umawia się z mężczyznami, starymi mistrzami, jest jasne, że aspiruje do patriarchalnego wzorca. Podczas któregoś obiadu jej poprzednik,

sympatyczny dziadziś-dzidziuś, przyznaje w kamerkę smartfona, z zewnątrz. Po ekranie suną rozmowie o nadużyciach seksualnych w pracy, że jadowite złośliwości: śpi, jęcza. Ten rodzaj oddechu przez całą karierę „miał koszule w szafie na wieszakach zawieszonych w jedną stronę” – na wszelki wypadek, gdyby trzeba było się szybko pakować.

Drugim często powtarzanym zarzutem wobec filmu jest już nie tylko samo wykonanie, co w ogóle gest zrobienia filmu o dyrygentce-potworze, kiedy wciąż najwięcej władzy pozostaje skupione w rękach nadużywających jej mężczyzn. (Nie pomaga sprawie fakt, że dyrygentki pozostają mniejszością, i na przykład Filharmonicy Berlińscy w rzeczywistości nigdy nie mieli kobiety na tym stanowisku).

Nie mam na to odpowiedzi innej poza taką, że po pierwsze, filmy o potwornościach patriarchy i nadużywających władzy mężczyzn powstają (choć warto odnotować, że rywalizujące z Tár o Oscara za najlepszy film „Głosy kobiet” w reżyserii Sarah Polley nie doczekały się wciąż polskiej dystrybucji; polski przekład książki Miriam Toews wyszedł w sierpniu zeszłego roku).

Po drugie, trudno mi przychylić się do tego argumentu, skoro to właśnie kobiety w zmaskulinizowanym świecie są tym, co mnie w tym filmie interesuje; współczesny film pochylający się nad szaleństwem jakiegoś przebrzmiałego pana mistrza musiałby przekonywać mnie do obejrzenia dużo dłużej. Po trzecie – jeśli nigdy w życiu nie spotkałaś żadnej wrednej baby, to nic, tylko powinszować, ja spotkałam, i właśnie to mnie, jako kobietę, ciekawi potwornie.

Dwuznaczna przyjemność płynąca z oglądania tego filmu wypływa więc z grząskiej, rozpaskudzonej granicy pomiędzy bolesnym a śmiesznym, sztucznym a prawdziwym. Jest w tym filmie rozmach, poczucie, że ten świat istnieje także poza kadrem – ma jakąś przeszłość, która oddziałuje na postaci, Nina Hoss ma rodzinę, a Noémie Merlant kogoś, komu narzeka na szefową.

Zanim zresztą kamera przyklei się do widowiskowej Blanchett, obserwujemy główną bohaterkę przez

Nie przez przypadek artykuł Michaela Schulmana o Fieldzie w „New Yorkerze” ma formę zgadywania, jak Tár dorobiła się EGOT-a (zbioru najważniejszych amerykańskich nagród różnych mediów, Emmy, Grammy, Oscara i Tony). „New York Magazine” puściło prześmiewczy artykuł „49 True Facts About Lydia Tár” (49 faktów na temat Lydie Tár) (tak, zgadzacie, Lydia Tár podpisała list w obronie Romana Polańskiego). I nawet nie chce mi się sprawdzać, czy rozkoszny profil na Twitterze @LydiaTarReal jest prowadzony oddolnie, czy jest częścią kampanii promocyjnej filmu – grunt, że ktoś robi to z czułym kinofilskim zacięciem („Céline Sciamma poprosiła mnie, bym dyrygowała orkiestrą w scenie z ‘Latem’ Vivaldiego w ‘Portrecie kobiety w ogniu’, ale po zapoznawczym lunchu już się nie odezwała”).

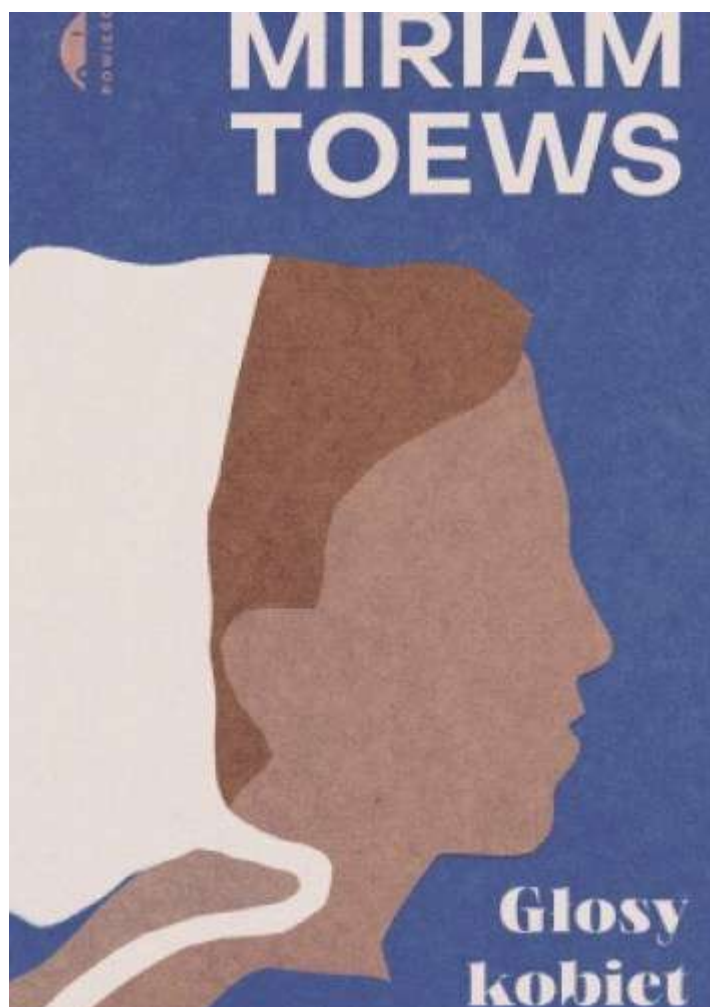
Dlatego też wracam ciągle do recenzji, z których autorami teoretycznie się nie zgadzam – ale w praktyce dzielę przyjemność podglądania Tár, demaskowania Tár, plotkowania o Tár, wyśmiewania Tár, zemsty na Tár.

[za krytykapolityczna.pl][za lubimyczytac.pl]



Pytania do tekstu:

1. W jaki sposób film „Tár” przedstawia problem nadużywania władzy i jakie mechanizmy stosuje bohaterka, by utrzymać swoją pozycję?
2. Jakie znaczenie dla interpretacji filmu ma zmiana nazwiska bohaterki z „Tarr” na „Tár”?
3. W jaki sposób krytyka wobec filmu odnosi się do genderowych stereotypów i patriarchalnych struktur w świecie sztuki?
4. Jakie elementy formalne i narracyjne w filmie „Tár” przyczyniają się do budowania atmosfery napięcia i niejednoznaczności?
5. Jakie są główne zarzuty wobec filmu w kontekście #MeToo oraz reprezentacji kobiet w świecie muzyki klasycznej?



Pewnego wieczoru osiem mennonickich kobiet zamyka się na strychu, żeby wziąć udział w tajnym spotkaniu i podjąć najbardziej dramatyczną decyzję w swoim życiu.

Przez ostatnie dwa lata kobiety i dziewczynki z ich wspólnoty były w nocy nawiedzane przez demony i gwałcone. Powiedziano im, że to kara za grzechy. Teraz jednak okazało się, że nocnymi gośćmi tak naprawdę było kilku mężczyzn z ich własnej społeczności, którzy odurzali je i wykorzystywali. Kobiety, lękając się o los swój i swoich córek, muszą dokonać wyboru: 1. Nie robić nic. 2. Zostać i walczyć. 3. Odejść.

Czasu jest niewiele. Kiedy nieobecni mężczyźni za parę dni wrócą do kolonii, będzie za późno. Mennonitki, całkowicie podporządkowane mężczyznom, niepiśmienne, nieznające nawet języka kraju, w którym żyją, muszą nie tylko zważyć swoje siły i możliwości, ale również rzucić wyzwanie własnym przekonaniom.

Głosy kobiet to oparta na prawdziwych wydarzeniach mistrzowska powieść przedstawiająca historię kobiet, które mimo dramatycznych okoliczności upomniały się o prawo do decydowania o sobie.

[za lubimyczytac.pl]

Tavi Gevinson

What “Tár” Knows About the Artist as Abuser

Todd Field’s film about the downfall of a world-famous conductor shows the toll that untouchability takes even on the person it supposedly benefits.

Of all the disturbing scenes in “Tár,” Todd Field’s movie about the downfall of a world-famous conductor, I was most haunted by a frame of the titular character laughing. Lydia Tár (Cate Blanchett) is driving a young cellist named Olga home from a private rehearsal in Lydia’s apartment. By this point in the film, we have spent nearly two hours closely observing the artistic rigor, tasteful luxury, and careful self-promotion that characterize Lydia’s daily life. Her movements are agile and precise. Her words hang in the air, sonorous with authority. She appears to possess the inner peace of someone with a steady spiritual practice, and invokes Jewish mysticism to discuss her work as an interpreter of music. She is also egomaniacal and inaccessible, and she evades accountability in even the most trivial interactions. At home with her partner and her grade-school-aged daughter, who addresses her as Lydia, she often seems to be somewhere else. The audience, too, is held at arm’s length; we know more about Lydia’s professional credits than about her origin story. She does not fit the mold of an openly tyrannical boss or an irate, bullish tycoon. She is, more chillingly, able to control her surroundings through the artful subtlety of a cold stare, a warm hand, or the rebuffing of a too-needy request. By the time she drives Olga home, Lydia’s worse

transgressions are catching up with her. She seems to have a habit of taking her young female acolytes as lovers, and now a jilted former mentee, Krista, has died by suicide. But Olga, sitting shotgun in Lydia’s car, is rosy-cheeked, disarmingly unmannered, holding a stuffed animal. She playfully pushes the toy in Lydia’s face and laughs. Lydia, caught off guard, laughs back.

Watching her mask momentarily fall, I felt a flash of recognition. This was the expression of temporary abandon I’d seen on the faces of male artists enlivened by relationships with younger women. It was not simply the face of a predator seeking renewal from young flesh but the face of an older artist suffering a creative impasse and therefore an identity crisis. Through the attentions of an unjaded young woman, the artist momentarily recoups a lost memory of unbridled joy. You can see a version of this face on Woody Allen’s comedy-writer character in “Manhattan,” beside himself at the childlike wisdom of Tracy, the seventeen-year-old he makes his girlfriend. You can imagine it, reading Joyce Maynard’s memoir “At Home in the World,” when a fiftysomething J. D. Salinger tells the prodigal author, then nineteen years old, “You know too much for your age. Either that, or I just know too little for mine.” Both of those works feature men telling young women how corrupted they will be by the outside world, and by their creative fields in particular. The men don’t acknowledge that they, too, are corrupting forces. Perhaps, however unconsciously, they even relish the chance to be the first. I recog-

nize the face from my own life, from situations in which I felt *chosen*, thanks in part to works like “Manhattan,” which make the exchange between a teen girl’s youthful energy and an older man’s knowledge seem as symbiotic as any relationship found in nature.

The face on Lydia is tragic, because it suggests that, at the apex of her career, she can surrender to unselfconscious expression only through interactions tinged with predation. Conducting has become inextricable from her sexually charged relationships with members of her orchestra, and from the god-like power she feels at the podium. Describing the feeling in a staged interview with *The New Yorker*’s Adam Gopnik (playing himself), Lydia says, of her role as a conductor, “You cannot start without me. I start the clock.” Through conducting, she can stop time, reset it, accelerate it. She can also ignore phone calls, delete incriminating e-mails, lie to her family, obstruct careers, manipulate institutions, change her name, and create, as artists do, something that didn’t really exist before: Lydia Tár. She’s crafted herself in the image of great men, and insists that her gender hasn’t inhibited her career in any way. When intimidating her child’s bully in the schoolyard, she introduces herself as “Petra’s father.” By creating a character who can’t be written off as another predictably problematic man, “Tár” draws our attention to how Lydia learned to become one. And, by following Lydia closely, the film relieves the audience of a neurotic cultural obsession with the artistic legacies of real-life powerful figures, focussing instead on their tools. In lieu of asking “Can you separate the art from the artist?” or “But what will happen to these poor, bad men?,” “Tár” asks, “What does power look like, feel like, not only within an institution but within an individual psyche?”

Dóř formularza

It didn’t occur to me until I left a showing of “Tár” that the movie does all sorts of things that I’d normally find intolerable in a narrative about a power-

ful person accused of sexual misconduct. The camera stays glued to Lydia, using long takes and few establishing shots, and rarely straying from her point of view. The victims are barely fleshed out or else absent altogether, their accusations only referred to in passing, their testimonies unheard. We catch only the first lines of Krista’s desperately confused e-mails. One of the few characters to challenge Lydia directly—a “BIPOC pangender”-identifying Juilliard student who struggles to connect with Bach because of his “misogynistic life”—is not given the time to make a full or coherent argument for a more inclusive canon. But making the forces that threaten Lydia’s stature as muted to the viewer as they are to her turns out to be a highly effective way of conveying the insidiousness of power. Lydia does not have to contend with other people’s humanity—nor offer hers to them. The film immerses viewers in Lydia’s world of extreme control, which is to say, extreme isolation.

Lydia passes through the first half of the movie in an environment of near-silence, except when there is music. But the luxury of quiet can’t be sustained, and the outside world inevitably creeps in through sirens and untraceable screams. Two tones that she keeps hearing through her apartment walls have made their way into a composition; eventually, she is forced to discover that they are the sounds of her neighbor’s medical device. One person’s suffering is another’s artistic spark. After Krista’s parents pursue legal action against Lydia, based on allegations of abuse included in a suicide note, Lydia is soon surrounded by the more banal noises of a life without a private car. The luxuries on display at the film’s beginning are remembered as bad omens, signs of insulation from reality rather than markers of comfort.

I did not feel that such immersion was intended to evoke empathy for Lydia, at least not unquestioningly. Roger Ebert famously likened movies to “a machine that generates empathy.” “Tár” generates something more like empathy horror. A crowd at the Venice Film Festival reportedly cheered as Lydia

dressed down the Juilliard student, identifying with her exhaustion in the face of cultural sensitivities, and perhaps instinctively siding with a person whose greatness the film has gone to great lengths to establish. I wonder how the audience felt once it became clear how far she'd gone to silence others. The film itself is masterfully made, aggressively sleek, confident and clever. I delighted at its niche cultural references, thought I saw Cate Blanchett commune with the divine, and even, somehow, cried. But through all it reveals about the cost of artistic greatness and the ruse of prestige, "Tár" casts even its own achievements as untrustworthy.

I grew up worshipping artists and the exchanges they have with their audiences. My dad is a high-school English teacher who shares and interprets canonical works; my mom is an artist who weaves tapestries inspired by sacred Jewish texts and traditions. When I started writing, I saw myself in part as a professional fan. Through a fashion blog that I started when I was eleven years old, and then through an online magazine that I created for teenagers, I was able to interview artists I admired, siphoning their wisdom, believing that creative ability and strength of character went hand in hand. The magazine, *Rookie*, celebrated fandom in all its forms. Our writers wrote of artists as queens, kings, gods, goddesses, dream B.F.F.s. Our readers sent in photos of homemade shrines to their heroes. In regular columns, famous artists gave our readers life advice. I delivered talks at universities and lecture halls arguing that the fan's capacity for enthusiasm was as holy as the works of art we lived by. I would quote a passage from Salinger's "Franny and Zooey" comparing a performer's audience to "Christ Himself," a righteous entity worthy of serving. I found similar comfort in a scene from "Manhattan" in which Woody Allen's character asks what makes life worth living, then rattles off a mix of cultural touchstones (before landing, of course, on "Tracy's face"). At nineteen, I wrote in a private journal that "the knowledge that anything I feel has already been ex-

pressed in a work of art" was my version of feeling watched over by a higher power.

I still value the sanctity of the artist-audience exchange, but it worries me when conversations about artists' misdeeds end up centering on it. When an artist is revealed to have abused someone, we ask, "Can we still like their art? Is it still O.K. to?" These questions treat every individual's response to art as a morality test. They confuse optics with ethics, muddying a useful distinction between reacting to a work of art—an act that, after all, is something visceral and involuntary, like laughter—and materially supporting it. Discussions around accountability and practical consequences for abusers get sidelined in favor of abstract exercises around taste and identity. Justice appears to have been served merely because a legacy has been tainted. I do not mean to suggest that art works can be divorced from social context, only that our reactions to them are not, in themselves, public statements, acts of harm, or good deeds.

Lydia also monitors her own and others' reactions to art, albeit for virtues of a different kind. "You've got to sublimate yourself, your ego, and, yes, your *identity*," she says to her students, with disdain, imagining that they are constricted by arbitrary rules of their own making, whereas she approaches music from a neutral place of surrender. Her exhortation is ironic, though, given how much she has invested in her own persona—her identity, you could say—and the career she's built on it. She may deride the idea that a student would attend Juilliard for its "brand," but the school's brand helps to uphold her own. "Tár" is less interested in explaining the relationship between genius and cruelty than in showing how both collaborate with power—as derived from the brands, the institutions, and all their virtuous pretense—to create a shield against accountability.

The urge to protect the artist-audience exchange can form part of the shield, too. I used to worry that writing about my own experience with an abuser

might cause some fans to have a crisis of faith. I've spent a lot of time thinking about how traumatic experiences with artists, or even just secondhand knowledge of their wrongdoing, can damage one's relationship to a medium. Art is a refuge. What do you do when you need to seek refuge from your refuge? In "Tár," Lydia undermines Krista's career in classical music, and possibly her love for it, too. But the film also made me think, for the first time, about how the act of creation is transformed for artists facing fallout for their misdeeds. It was devastating to see how music—Lydia's "safe space," though she would surely scoff at the term—became tainted for her. For once, though, I harbored no doubt that the loss was the fault of the artist alone.

Maybe it speaks to my own biases that I never once felt that the film cast doubt on Lydia's victims, as others, including *The New Yorker's* Richard Brody, did. Krista's limited presence in the film is troubling for its unknowability. We don't hear her voice; her face is always obscured. In other thrillers, such an absence might be used to build suspense until the traumatic event is finally seen in full; "Tár," instead, leaves the audience only with the amorphous aftermath of sexual violence. The flashes we see of Krista's pained, ignored e-mails to Lydia's assistant reminded me of something a friend once said, of her rapist: "His career existed on my silence and good grace."

The events of recent years have opened new paths to legal and financial redress for victims who can afford to pursue them. But those paths often involve public humiliation (if you press charges) or a further commitment to silence (as settlements are typically only granted on the condition of confidentiality). When I thought about pursuing a settlement against my own abuser, I learned that it would require deleting even my private writing about what happened. I've chosen instead to write around my experience in essays like this one, leaving out names or identifying details. This approach is not a model for justice, but it at least grants me some creative freedom. Perhaps I like "Tár" 's gestural treat-

ment of abuse because it resembles my own approach: *I don't need to give you details. I'm telling you that it happened.* This has required me to imagine the shape of my experiences beyond the confines of legal testimony or journalistic description. It has also allowed me to focus on power's tools rather than on the moral character of a person unknowable to me.

It might be most accurate to say that, watching "Tár," I felt my own sense of identification divided between Lydia and her victims. After all, I was never as powerless as her mentees. I have a "platform." I compose works of writing. I've answered questions before crowds of invisible faces in rooms full of blond wood. As long as I've been a professional fan, I have also been self-inventing, modelling myself after the people I've interviewed, even updating handwritten lists of people to "JUST BE." At Rookie, I edited writers younger than me and acted as the boss of editors decades older. Instead of going to college, I pursued acting in New York, and surrounded myself with mentors in theatre and publishing. Now, onstage and in front of cameras, I watch my movements have an immediate effect on hundreds of people. In these spaces, and at my desk, I get to feel removed from the drudgery of the everyday, suspended in seemingly more important, eternal questions. I, too, can stop time.

I also know firsthand how the coddling of the entertainment industry can erode one's perspective. Lydia reminded me of actors who've been fired from projects for harassment but insist that they couldn't possibly have offended anyone because they've been on sets for decades. They would know by now if their jokes or touches had ever made anyone uncomfortable, they say. This argument strikes me as absurd, in part because I've seen how on-set hierarchies, in particular, distort actors' ability to read social cues. When you're the star of the show, nobody can afford to correct your behavior; there's not even a penalty for being late. I've been embarrassed, on set, to learn that I don't know my lines as well as I think I do, then to notice that the director

has no choice but to assure me that I'm killing it while anxiously checking the time. Equally disconcerting is being surrounded by hundreds of crew members and background actors who are instructed not to look at or talk to the cast, to only mime speaking when the camera is rolling. It is sort of your job, as a performer, to have Main Character Syndrome, and after years in such an environment maybe the condition becomes permanently embedded.

Lydia is limited not only by years of coddling but by artistic ideals that exalt individual greatness and a mythic level of purity. She scorns her students as unfeeling "robots" and finds it "depressing" that great composers imitated one another, as though any artist can or should be entirely original. She is probably ashamed to be primarily an interpreter rather than a creator of original works (unless you count a new book bearing the silly title "Tár on Tár: A Conversation," which, judging from an excerpt, sounds an awful lot like a Leonard Bernstein speech). Embodying a persona protects Lydia from her own vulnerability, for a while. In the end, however, she cannot bend other people's experiences of her to fit her image. She cannot delete all the evidence. She cannot escape a younger generation's system of accountability—and years of rarefied success have left her unable to withstand her own defenselessness. Her devotion to art did not translate to genuine self-respect, a set of ethics, nor the ability to take responsibility for her actions. In the grand tradition of the toxically masculine she lapses into violence, attacking another conductor onstage and securing her own demise.

Mary Gaitskill, describing Americans' tendency to treat suffering as something "to be triumphed over," writes that "because some things cannot be triumphed over unless they are first accepted and endured, because, indeed, some things cannot be triumphed over at all, the 'story' must be told again and again in endless pursuit of a happy ending." I sometimes fear that attempting to write about My Experience only makes me better at telling a story. I

worry that writing *around* it indulges a triumphalist impulse—that it caters to readers' preferences for a "mature" work of self-reflection, one that doesn't seek redress, one that comes couched in cultural criticism and appears in a respectable publication. I don't mean that publicly acknowledging an experience of sexual abuse places me in a position of power. I mean that I see the door to another room of blond wood, promising something like safety. This safety may be as illusory as Lydia Tár's success is for her.

Although "Tár" stays with Lydia in almost every frame, the film draws one's attention to the many players contributing to the success of someone like her. It opens with the closing credits, played in reverse, confronting the viewer with labor generally not acknowledged until audiences are leaving the theatre. The interview with Gopnik, which begins the film, is intercut with snippets of Lydia ordering a custom-made suit. We see not only the seams of her self-invention, as she fans out a series of records featuring dead white men onto her floor and chooses one to emulate, but also the suit's convoluted execution, carried out by assistants, tailors, and seamstresses. After Lydia has been deposed in the lawsuit brought by Krista's parents—fired from both Juilliard and the Berlin Philharmonic, dropped by her "team," even forbidden from seeing her daughter—we find her alone in an unspecified Southeast Asian country. One night, she goes to a spa to get a massage, where a receptionist tells her, "You just pick a number." Lydia turns to face rows of made-up girls sitting in a rounded formation that echoes that of an orchestra. One girl looks up and stares, her placement close to that of Olga's, back at the Philharmonic. The arrangement looks a lot like Lydia's relationships to young mentees, if those relationships were stripped of all their pretension and artistic purpose. Finally confronted with the transactional, exploitative nature of her *modus operandi*, Lydia rushes outside to vomit in the street.

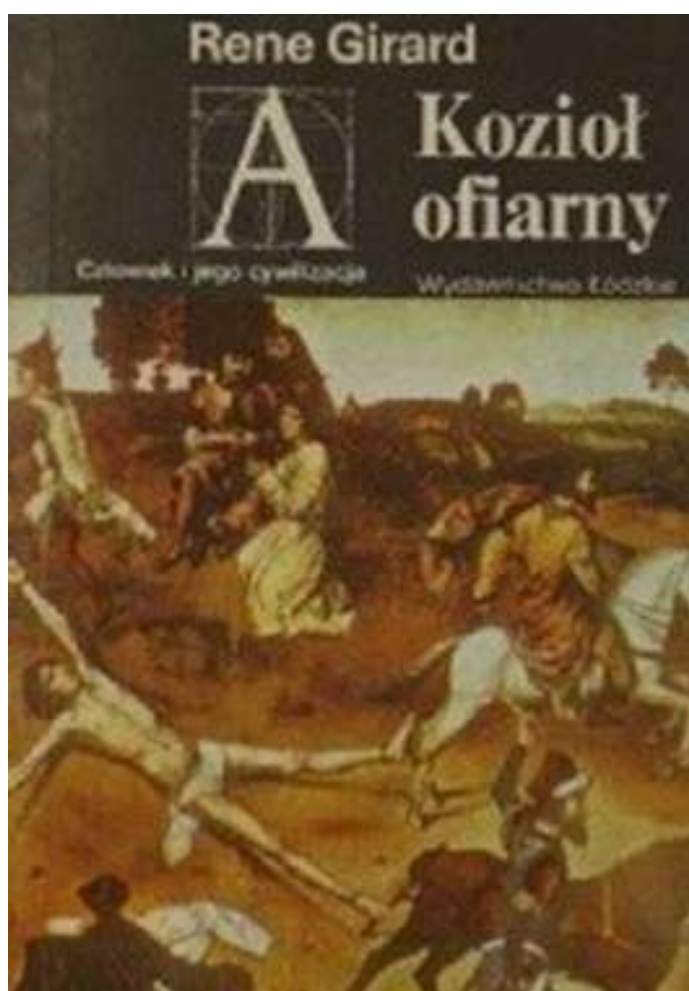
The last scene of the film shows Lydia taking to the podium of a theatre lined with screens, exuding the

same stage presence that she always has. She's been relegated to the status of guest conductor, a lot that she'd identified as insulting in her New Yorker Festival Q. & A., a lifetime ago. She puts on a pair of earmuff-like headphones—no longer the keeper of time, she will perhaps follow a click track—and turns to her orchestra with her typical grace. As she conducts, a video game (aptly, one called *Monster Hunter*) appears on the screens. The camera pulls back, away from its subject, and scans the crowd, which is packed with fans cosplaying in horns and wings. The game's narration kicks in, ushering the audience to a "new world": "If any of you have lost your nerve, then step away now, and let no one judge you."

Is the movie saying that if we cancel the greats, we'll be left only with mass, technology-driven culture? That there is only a superficial difference be-

tween a cosplaying fan and a self-mythologizing artist? That Lydia is already in Hell, playing to an audience of demons? That she possesses true artistic purity, because she loves conducting enough to do it at such a debased level? That she has no financial choice? That in being forced to really sublimate her ego, she might find renewal in music, instead of in power? These questions came to me later. In the moment, I registered only an enormous gulf. Lydia is still engaging in the act of making art. But the artist—that is, the person who knows she is connected to others—has separated herself with great success. She's never been so untouchable.

[Newyorker.com]



René Girard (1923-2015)

w książce *Kozioł ofiarny* analizuje mechanizm przemocy i jego związek z kulturą oraz religią. Twierdzi, że społeczeństwa w obliczu kryzysu szukają winowajcy, którego mogą obarczyć odpowiedzialnością za swoje problemy. Ten proces, nazywany mechanizmem kozła ofiarnego, pozwala na chwilowe przywrócenie porządku społecznego. Girard bada teksty literackie, historyczne i religijne, ukazując, jak ten schemat powtarza się na przestrzeni dziejów. Podkreśla, że chrześcijaństwo jako pierwsze zdemaskowało ten mechanizm, przedstawiając niewinną ofiarę. Jego teoria miała ogromny wpływ na antropologię, filozofię i literaturoznawstwo.

Michał Chudoliński

„Tár”, czyli szczur. Nowy film z Cate Blanchett to opowieść o brutalnym końcu epoki



Cate Blanchett w filmie „Tár”, reż. Todd Field, USA 2022. Fot. Materiały prasowe

Dzieło Todda Fielda tylko z pozoru dotyczy relacji artystki do tworzonej przez nią sztuki. Ważniejsze okazuje się ukazanie pułapek kultury unieważnienia.

Kończy się pandemia COVID-19 – czas, delikatnie mówiąc, dokuczliwy dla wielu grup społecznych, również dla artystów żyjących z koncertów czy spotkań z publicznością. Lydia Tár (wspierała Cate Blanchett) może w końcu ruszyć z projektami. Jest bardzo utalentowana. Wirtuozersko gra na fortepianie, skończyła etnomuzykologię. Zostaje pierwszą w historii kobietą na stanowisku dyrygenta Filhar-

monii Berlińskiej. Wydaje się, że jej kariera, po kilku latach zawieszenia, za chwilę ruszy pełną parą.

Pod imieniem

Łatwo odbierać Tár jako osobę, która ciężką pracą korzysta z przywilejów przyjętej roli. Jako wykładowczyni może w wyniosły sposób pouczyć studenta, że jego ambiwalentny stosunek do twórczości Jana Sebastiana Bacha jest mocno *pas*se. Dyrygując, pozwala sobie na wiele, chce w końcu namacalnie doświadczyć perfekcji. Od bycia boginią dzieli ją do słownie jeden wirtuozerski koncert, na którym przedstawi swoją interpretację utworów Mahlera. I właśnie w tym najbardziej newralgicznym momencie otrzymuje od swojej byłej studentki i kochanki przesyłkę: powieść Vity Sackville-West „Wyzwanie”.

Widzimy scenę, w której dyrygentka wrywa stronę tytułową książki, zawierającą dedykację. Zaraz potem Lydia zapisuje na kartce imię dawnej miłości, której po rozstaniu uniemożliwiła karierę. Następnie zmienia szyk poszczególnych liter. Z „Kristy” wyłania się „zagrożenie” („Risk”).

Myślę, że w tej scenie dostajemy klucz do zrozumienia całej opowieści i jej tytułu. Jeśli odczytamy nazwisko bohaterki Blanchett wspak, otrzymamy... szczura („rat”). Nagle kolejne wydarzenia ukazane w filmie zaczynają nabierać sensu.

Życie wyśnione

Większość z nas podejmuje w codziennym życiu role wynikające z relacji z drugim człowiekiem. Lekarz ratuje życie. Prawnik dba o interesy klienta, występując przed sądami i urzędami, broni również przed społecznym ostracyzmem. Polityk (przynajmniej tak być powinno) reprezentuje interesy wyborców na większym forum. Bywa jednak i tak, że człowiek wyobrazi sobie swoją rolę w społeczeństwie, która – brutalnie rzecz ujmując – nie jest, przynajmniej pozornie, nikomu potrzebna. Bycie pisarzem, artystą, twórcą filmowym, game devem wynika czasami z tego, że coś sobie ubzduramy, a to w wyniku pochlebstw otoczenia, a to z podszeptów niedowartościowanego ego.

Postawmy sprawę jasno: Lydia Tár stworzyła siebie jako kompozytorkę dawno, dawno temu. Ona tego zwyczajnie chciała. Nie było to kwestią jedynie samego talentu, bardziej specyficznej osobowości. Ambicji. W środowiskach filharmoników kobieta jako dyrygent to w końcu niezwykła rzadkość.

Shirley Walker, autorka niesamowitej muzyki orkiestrowej do „Batman: The Animated Series” podkreślała, jak trudno było jej osiągnąć uznanie w społeczności organizowanej przez setki lat za sprawą mężczyzn. Ciężka praca to zaledwie połowa sukcesu w tym fachu. Resztę stanowi łut szczęścia i poziom kompromisów, zawodowych i etycznych, na jakie można sobie pozwolić, by osiągnąć cel. To znamienne zwłaszcza dla środowisk artystycznych, gdzie obiektywna ocena w zasadzie nie istnieje, a dużą rolę w powodzeniu odgrywają koleżeńskie koneksje albo poparcie wpływowych osobistości.

Porządek ludzki

„Zjednujcie sobie przyjaciół pieniędzmi niesprawiedliwego świata, aby – gdy czas pieniądza przeminie – przyjęli was do wiecznych przybytków. Człowiek wierny w najdrobniejszej sprawie wierny jest i w wielkiej, ten jednak, który w najdrobniejszej jest niesprawiedliwy, niesprawiedliwy jest i w wielkiej. Jeśli

więc w zarządzaniu pieniędzmi tego niesprawiedliwego świata nie okazaliście się wierni, kto wam powierzy to, co prawdziwie cenne? I jeśli w cudzym nie okazaliście się wierni, kto wam da to, co dla was odłożone?” (Łk 16, 9-12).

EWangeliczną przypowieść o złym zarządcy, abstrahując od komentarzy kościelnych, można by odczytywać jako pochwałę nieuczciwości. W świecie, w którym sprawiedliwość jest konstruktem zależnym od władzy – by odnieść sukces, trzeba grać w grę ustanowioną przez mających wolę mocy i wpływ na rzeczywistość.

W „Tár” główna bohaterka sugeruje, że *casus* potraktowania przez nią byłej uczennicy nie był jedynym przypadkiem jej moralnie wątpliwego zachowania. Czyniła to jednak zawsze niejako za przyzwoleniem swoich mistrzów, którzy wcale nie byli lepsi. W prywatnych rozmowach przyznają, że tylko szczęśliwy traf sprawił, iż prawda nie wyszła na jaw. Każdy wiedział, czym ma pobrudzone ręce...

Kokon bezpieczeństwa środowiska – solidnie umocowany dodatkowo przez intymną relację Lydii z żoną, jej koncertmistrzem – pozwala dyrygentce funkcjonować przez lata i tworzyć. W filmie pada sugestia, że Tár cierpi na nerwicę natręctw, popychając ją do szaleństwa. Przypomina to przypadek tancerki odgrywanej przez Natalie Portman w filmie „Czarny łabędź” Darrena Aronofsky’ego. Różnica pomiędzy obiema postaciami polega na tym, że Lydia nie chce się utożsamić ze swoim jungowskim cieniem, ani tym bardziej go zniwelować. Robi to za cenę swoich korzeni, co pokazuje scena spotkania z bratem – okazuje się, że są dla siebie zupełnie obcy mi ludźmi.

Tworząc, kompozytorka jest niejako linoskoczkiem przechadzającym się między jawą a fikcją, swoimi wyobrażeniami a rzeczywistością. Zemsta Kristy, będąca efektem odrzuconych uczuć, niszczy świętą dla Lydii równowagę. Sprawia, że pod pretekstem ratowania własnej skóry zaczyna popełniać błędy. Nie wie jeszcze, że kopie swój grób...

Wojna będąca rewolucją

Przeczuwając, że wcześniej czy później prawda wyjdzie na jaw, bohaterka zaczyna popadać w lęk graniczący z paranoją. Zachowuje się niczym skryty w tytule gryzoń. Świadczy o tym mowa ciała Cate Blanchett, perspektywa i ustawienie kamery ukazującej apartamenty kompozytorki, po których przemieszcza się skrycie i jakby z boku. Boi się, bo w głębi duszy wie, jak wiele ma do stracenia, że fundamenty jej sukcesu zależą w dużej mierze od otoczenia, dobrych opinii innych muzyków. Wciąż jeszcze istnieje, bo ma legitymizację środowiska. Wszak ręka rękę myje. Jak to u szczurów.

Dla zwolenników kultury unieważniania (*cancel culture*) to nie do pomyślenia. Przez Harveya Weinstaina i przeróżnego rodzaju skandale na tle obyczajowym młodzi ludzie wytworzyli ruch mający za zadanie „wyczyścić” sferę kultury i opinii publicznej z osobowości, które stanowią dla nich miano „zatrutych jabłek”. Dla nich Lydia Tár jest przejawem obłudy i hipokryzji, który należy usunąć z wszelkich rejestrów. Ironia losu polega nie tyle na nieznajomości kontekstu sytuacji, w jakiej znalazła się dyrygentka (szantażu wynikającego co prawda z jej przewinienia, ale potem zgrabnie manipulowanego przez montaż w social mediach), a na tym, że unieważnianie istniało u zarania dziejów jako oddzielanie w instytucjach ziaren od plewi.

Wcześniej po prostu przekreślano osoby w ramach systemu. Dziś unieważnia się je absolutnie, co ma swoje źródło w przemianach cywilizacyjnych i smutnej, ale prawdziwej konstatacji, że wiele środowisk akademickich i artystycznych przypomina (nie tylko w Polsce) folwarki zarządzane przez starszyznę. Ta zaś wymiera, nie pozostawiając po sobie następców wyłącznie dlatego, że jest zbyt mocno zajęta myśleniem o sobie.

Co po ukrzyżowaniu?

Lydia Tár w sposób niejednoznaczny zostaje stygmatyzowana dla dobra zachowania trwałości instytucji. Choć wie, że straciła twarz, i tak odgrywa się na

tych, którzy korzystają z sytuacji – mężczyznach pragnących podkraść jej pomysły.

Reżyser Todd Field ukazuje, że co prawda kultura unieważnienia czyniona jest rękami młodych, nie mających jeszcze zapewnionej przyszłości, ale jakimś zrzędzeniem losu korzyści z ich świętej krucjaty czerpią dokładnie ci sami, których chcą unieważnić. Wystarczy mechanizm kozła ofiarnego, o którym swego czasu błyskotliwie pisał René Girard.

Tár, jak gryzoń, ucieka przed linczem do świata innej kultury, gdzie nikt jej nie zna. Płaci ogromną cenę za wygnanie, ale *daimion*, głos natchnienia, nie może dać jej spokoju. Planuje się odegrać. Zaczyna wszystko od zera, występując na specyficznym koncercie.

Ostatnie minuty filmu nie są jedynie przesłanką mającą ukazać, że granica między kulturą wysoką a popularną dzisiaj nie istnieje. Oto co mówi pewna postać z popkultury, gdy Lydia rozpoczyna dyrygować orkiestrą:

„Siostry i bracia Piątej Floty, nadszedł czas. Moje pożegnanie będzie krótkie. Nigdy nie byłem zbyt wymowny. Jeśli ktoś z was stracił nerwy, to odejdźcie teraz i niech nikt was nie ocenia. Kiedy wejdziecie na pokład statku, nie będzie odwrotu. Następną ziemią, na której staniecie, będzie ziemia Nowego Świata. Jeśli kogoś z was ogarnął strach, to odejdźcie i nie pozwólcie nikomu was osądzać”.

Słowa te stanowią przestroagę – zmiany sprawiły, że sytuacja stała się nieodwracalna. Podziały, polaryzacja i poczucie niesprawiedliwości powodują, że to, co miało być sprawiedliwym nowym otwarciem, będzie w rzeczywistości rewolucją francuską lub październikową XXI wieku. Świat, jaki znamy, zostanie zastąpiony rzeczywistością bez hierarchii, gdzie nie ma podziału na „święte” i „karnawałowe”.

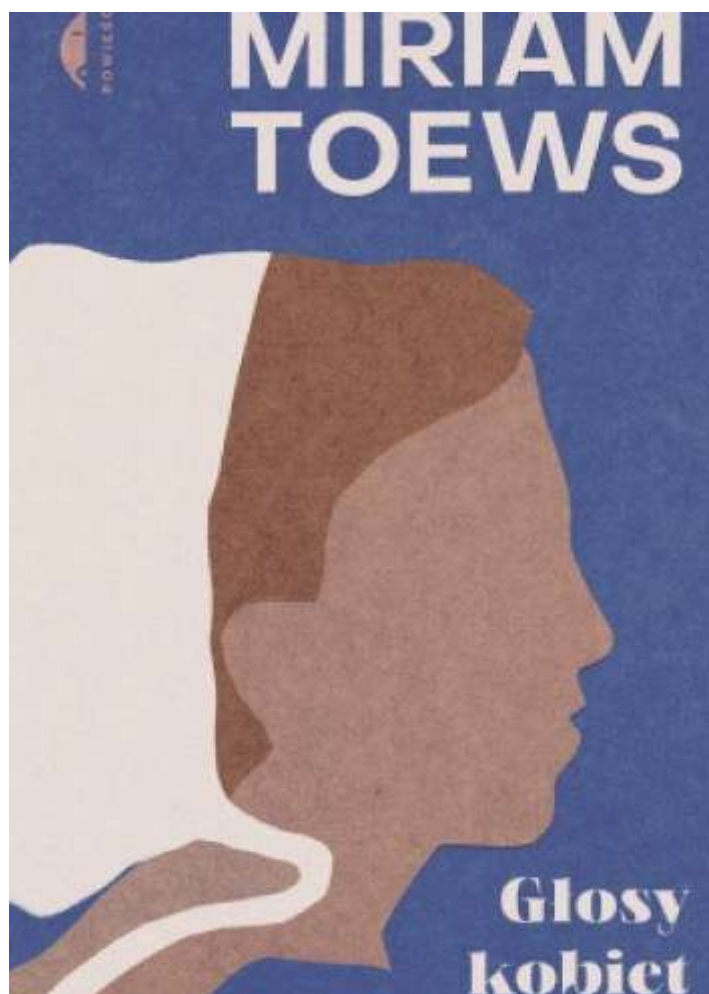
Zmanipulowana horda już nadchodzi. I nie weźmie jeńców. To przecież kwestia życia i śmierci...

[za wiesz.pl]

16 lutego 2023

Pytania do tekstu

1. Jakie znaczenie dla interpretacji filmu „Tár” ma symbolika odwróconego nazwiska bohaterki („rat” – szczur)?
2. W jaki sposób film przedstawia mechanizmy kultury unieważnienia (cancel culture) i jaki jest stosunek reżysera do tego zjawiska?
3. Jakie czynniki, według autora tekstu, decydują o sukcesie w świecie artystycznym i jak odnoszą się one do kariery Lydii Tár?
4. W jaki sposób film „Tár” ukazuje relację między sztuką a władzą, a także jakie konsekwencje niesie za sobą hierarchia w środowisku muzycznym?
5. Jakie wnioski na temat współczesnych przemian społecznych można wyciągnąć z końcowej sceny filmu i jej interpretacji w tekście?



W "Women Talking" grupa kobiet, z których wiele nie zgadza się co do zasadniczych kwestii, toczy rozmowę, aby ustalić, w jaki sposób mogą wspólnie pójść naprzód, by zbudować lepszy świat dla siebie i swoich dzieci. Chociaż tło wydarzeń w "Women Talking" jest brutalne, sam film taki nie jest. Nie zobaczymy na ekranie przemocy, której doświadczyły te kobiety. Widzimy jedynie krótkie przebiegły jej następstw. Zamiast tego oglądamy wspólnotę kobiet, które łączą siły, ponieważ muszą w bardzo krótkim czasie zdecydować, jaka będzie ich wspólna reakcja.

Film pt. "Women Talking" przedstawia losy grupy kobiet w odizolowanej wspólnoty religijnej, które próbują znaleźć sposób, by zbudować dla siebie i swoich dzieci lepszy świat. Zostać i walczyć lub odejść. Nie mogą pozostać bierne.

opis festiwalowy

NOTATKI

