

supliką niewierzącego o dar wiary. Nie jest pośrednim świadectwem wiary w duchu Staffowskiego dystychu:

Kto szuka Cię, już znalazł Ciebie;  
Już Cię ma, komu Ciebie trzeba...[24]

Żebrowski wypróbowuje raczej, czy konsekwentna postawa laicka, niezapośredniczona w żadnej ideologii, a dramatycznie zetknięta z realizmem życia, daje jakkolwiek możliwość ocalenia. Może to być oczywiście odczytywane także jako próba chrześcijaństwa bez Boga, ale z takiej lektury niewiele wynika.

Fakt, że mimo aury pesymizmu, jaka dominuje przekaz filmów Żebrowskiego, w każdym z nich, a właściwie w każdym z ich finałów dokonuje się skutecznie przemiana wewnętrzna bohatera, wprowadza pierwiastek dobra. Przemiana taka nie jest przy tym pokazana jako konsekwencja jakiegoś logicznego wyводу. Pojawia się mniej lub bardziej nieoczekiwanie, tak dla protagonisty, jak i dla widza. Bogusław Zmudziński nieśmiało, bo bez żadnej argumentacji, postrzega w tym religijny wymiar kina autora *Szansy*[25]. Ma to pewne uzasadnienie choćby w tym, że sam temat religii i religijności pojawia się wielokrotnie, szczególnie w *Ocaleniu* i *W biały dzień*.

Są sceny procesji, modlitwy, rozmów między bohaterami, wizyt kapelana, szpitalnej wigilii itp. Są to zawsze sceny znaczące, akcentowane. Choć, Bogiem a prawdą, mało znaczących w tych filmach w zasadzie nie ma. Upoważnia to w każdym razie do jeszcze głębszego skupienia uwagi na religijnym aspekcie dyskursu.

\* \* \*

Tekst niniejszy, który nawet nie próbuje być syntezą twórczości filmowej Edwarda Żebrowskiego, to zaledwie kilka trochę oderwanych od siebie spostrzeżeń, poczynionych w trakcie szybkiego nad nią lotu. Wydaje się jednak, że dzięki ich zanotowaniu jeszcze bardziej niż przedtem odsłania się potrzeba wnikliwej interpretacji jej fenomenu, odkrycia i dookreślenia rzeczywistych mechanizmów, które nią rządzą oraz sensów, które ona stwarza. Ważne jest także, by refleksję oprzeć na tkance filmowych obrazów, by się w tę tkankę wgryźć, spojrzeć na nią z różnych możliwych perspektyw. Do tego potrzebne są zdecydowanie szersze ramy. A więc książka.

[24] L. Staff, \*\*\* *Kto szuka Cię, już znalazł Ciebie*, w. 1-2.

[25] B. Zmudziński, op.cit., s. 89.

## Kino przestronnego kadru

So I looked at the scenery (...)  
and the moon rose over an open field  
Paul Simon *America*

Nie zawiodłem się. Bez wrażenia źle podjętej decyzji, oglądam dziś swoją repertuarową rozpiskę z wrocławskiego *American Film Festival* 2010, na której znaczące podkreślenia flamastra zdołał niemal wyłącznie tytuły filmów dokumentalnych. Dobrano je z dużą starannością – dryfując po tematach i formach realizacji, w żadnym właściwie przypadku nie zeszyły poniżej pewnego (więcej niż solidnego)

### PIOTR PŁAWUSZEWSKI

poziomu jakości. Na ile pozwoliły Europejczykowi wejrzeć w przestrzeń amerykańskiej dokumentalistyki? Trudne pytanie, bo pozbawione odpowiedzi, która definitywnie rozprawiłaby się z problemem. Co więc pozostaje? – przypuszczenia dalekie może od precyzji, lecz mające przecież swe źródło w blisko dwudziestu zaprezentowanych *documentaries*. Szukając słowa, które w sposób niedoskonały, ale w jakimś przynajmniej stopniu oddałyby kierunek mojej intuicji, zdecydowałem się ostatecznie na: **przestrorność**. Nie pojedynczy bohater, lecz miejsce dla wielu historii

i życiorysów; nie „chowająca” się forma, lecz jej, mniej lub bardziej odkrywczе, różnicowanie; nie uspołniona narracja, lecz wielość głosów, twarzy i stylów opowieści. Sprawę przypięczętowanie... przestrzeń: wiele razy zdawała się kamera w amerykańskim dokumencie wręcz od niej uzależniona. Dalekie plany, ujęcia panoramiczne, wszystko to zaś w (zapewne) nieprzypadkowej współzależności ze wspomnianą mnogością wewnątrz filmowego świata, na tyle rozległego, by wiele w swych granicach pomieścić. Przykładem być może najpełniej wpisującym się w ramy zarysowanej konstrukcji byłby film *180° South* (pol. tłum. *180 stopni na południe*, 2010) w reżyserii Chrisa Malloy’a. Tu świat faktycznie zdaje się pozbywać swych granic, a wizja Wielkiej Wyprawy, rodem z powieści Juliusza Verne’a, otrzymuje szansę urzeczywistnienia. Szlak wiedzie ku szczytom Patagonii – tym to ciekawsze, że pomysł na ekspedycję zrodził się kilkadziesiąt lat wcześniej, w głowach dwóch innych podróżników (oni także pojawiają się na ekranie, intrygująco przydając opowieści *temporalnego* posmaku, dość chwilami cierpkiego zresztą). Są w tej lądowo-morskiej, pięknie sfilmowanej epopei wątki, za których obecność musiał reżyser dziękować losowi w sposób szczególny. Oto spotyka ekspedycję nieoczekiwany postój na wyspie Rapa Nui. Pozostałby ten fakt wyłącznie malowniczym epizodem, gdyby nie pojawienie się młodej, odważnej (oraz – dodajmy dla dopełnienia obrazu – urodziwej) mieszkanki owych terenów. I choć bez problemu wpisuje się w logikę zdarzeń nić porozumienia zawiązanego między dziewczyną a wędrowcami, to już decyzję o przyłączeniu się do nich warto rozpatrzyć w kategoriach niemałego awanturnictwa. Wraca w nie dzięki *180 stopniom na południe* wiara, to pewne.

Inaczej rozumiana (z artystycznego zaś punktu widzenia mniej chyba frapująca) *prze-stronność* festiwalowych dokumentów ujawniła się w dziełach oświetlających wycinki amerykańskiej historii. Obiektów obserwacji było kilka, między innymi: niezależne, nowojorskie

kino punkowej epoki końca lat siedemdziesiątych (*Blank City*, reż. Celine Danhier, 2009), uzbrojone w muzyczne tło zmagania z segregacją rasową pod przywództwem Martina Luthera Kinga (*Soundtrack For A Revolution*, pol. tłum. *Dźwięki rewolucji*, reż. Bill Gutten-tag i Dan Surman, 2009), początki walk i starań o prawa mniejszości seksualnych (*Stonewall Uprising*, pol. tłum. *Rewolta w Stonewall*, reż. Kate Davis i David Heilbroner, 2010). Nie doszuka się widz w wymienionych obrazach trywialności. Wręcz przeciwnie: bardzo prawdopodobne wydaje się zaistnienie w odbiorcy przekonania, że oto opowiedziano mu o sprawach ze wszech miar istotnych, a swym oddziaływaniem sięgających nierzadko poza amerykański krajobraz. Problem rodzi się na styku opowieści i organizującej ją formy, dość tu – niestety – przewidywalnej. Piszę zaś „niestety”, ponieważ chwilami okazywały się filmy z wymienionej grupy dobrymi przykładami sytuacji, gdy sama narracja przestaje nagle wystarczać, by skutecznie zamaskować powtarzalność: wypowiedź – materiał archiwalny – wypowiedź – materiał archiwalny itd. Oczywiście, wiele zależy tu od inicjacyjnego oczekiwania: w roli ponadprzeciętnie ciekawej lekcji historii sprawdzą się wspomniane dokumenty znakomicie; jako ilustracje czegoś więcej niż solidnego, filmowego rzemiosła – rzecz dyskusyjna.

O dwóch tytułach napisać chciałbym nieco szerzej. Proste zdaje się tego uzasadnienie: jeden z nich znalazł się na szczycie mojego prywatnego rankingu, drugi – rankingu jak najbardziej oficjalnego (mowa o festiwalowym konkursie i jego zwycięzcy w kategorii *American Docs*).

\* \* \*

Nie zdarza się to w moim przypadku szczególnie często – by w trakcie jednego seansu irytację przekuć we wrażenie, że właśnie widziało się niezapomniany film. Kilka osób wyszło „w trakcie”, ale doskonale potrafiłem wyobrazić sobie potencjalne powody tej decyzji. Samemu będąc zaś w sytuacji niby komfortowej, bo pozbawionej jakiegokolwiek przymusu

szukania racjonalnej odpowiedzi na pytanie: „Co tak bardzo ci się podobało?”, faktycznie od tej odpowiedzi uciekałem, poprzestając na wielu mocnych, ale raczej nieuporządkowanych domysłach. Teraz, gdy o dokumencie Stevena Soderbergha *And Everything Is Going Fine* (pol. tłum. *Wszystko w porządku*, 2010) postanowiłem coś napisać, ucieczka (w recenzenki cytata z Oceanu choćby) zdaje się automatycznie porażką. Co zatem tak bardzo...?

[Uwaga na marginesie. Szybka reperturowa retrospekcja wiedzie wprost ku odkryciu, że na festiwalu kinematografii amerykańskiej, w ramach sekcji amerykańskich *documentaries*, bez wątpienia największe wrażenie zrobił na mnie obraz zgoła... nieamerykański. To jego wartość, powiedzmy, paradoksalna – bo odróżniając się, tylko uwypuklił w moim widzeniu cechy (do jakiegoś stopnia, rzecz jasna) spajające pozostałe z prezentowanych dokumentów.]

Od samego początku wszechobecne stają się słowa. Momentami widz może mierzyć się z obawą, że tonie w ich potokach. Że już wystarczy tej głębokiej, brutalnej i obezwładniająco szczerej operacji, jaką wykonuje sam na sobie Spalding Gray, autor autobiograficznych monologów, wygłaszanych przed publicznością z wykorzystaniem minimalistycznej zazwyczaj scenografii – krzesło, stolik, a na nim szklanka wody, lampka, zawsze notatnik. Uczestnik spektaklu często miał okazję do śmiechu, bo dobrze wiedział jego reżyser, w co (oraz jak) ubierać choćby i najciemniejsze ze swych obsesji. Z bohaterem *And Everything Is Going Fine* miał styczność Steven Soderbergh już wiele lat wcześniej, reżyserując w 1996 roku *Gray's Anatomy*, filmową wersję jednego z monologów Graya, tu podejmującego temat medycyny, zwłaszcza alternatywnej. Osiem lat później, po obejrzeniu z żoną *Big Fish* Tima Burtona, artysta wyszedł z nowojorskiego domu, a po dwóch miesiącach jego ciało odnaleziono w wodach cieśniny East River. Autor *Wpław do Kambodży*, przez większość życia walcząc z widmem depresji, zaś po 2001 roku zmagając się dodatkowo z efektami groź-

negu wypadku samochodowego, popełnił samobójstwo, prawdopodobnie wyskakując za burtę promu. Jest zatem dokument Soderbergha pośmiertnym portretem; poprzez swą konstrukcję z kolei – pomysł w swej pozornej prostocie niezwykły – ostatnim monologiem samego Spaldinga Gray'a. Półtoragodzinną projekcją to odważne przenikanie jego życiorysu, przy czym jedynym właściwie świadectwem pozostają zawsze słowa samego artysty, a nie (jak często dzieje się w tego rodzaju produkcjach) kipiące od komplementów wspomnienia rodziny czy znajomych, zazwyczaj okazujących się przyjaciółmi, zawsze mających do przekazania coś istotnego. Tu, we fragmentach monologów i wywiadów, opowiada o Gray'u sam Gray. Z początku może się wydawać ze swą skłonnością do „słownej ekspresji” nieco drażniący (stąd wspomniana już irytacja), ale trudno nie przekształcić tego wrażenia w stopniowo uświadamiane poruszenie „życiem przekutym w sztukę” (jak anonsuje trailer filmu). Brzmi to całkiem niewinnie, kusząco nawet, tyle że chwytliwość hasła nabiera faktycznego znaczenia dopiero w trakcie seansu, gdy jasny staje się fundament Gray'owej sztuki, a zatem i jego życia: „moja nerwica, te same lęki i obsesje” – istota zdania wypowiedzianego w wywiadzie z Agnieszką Taborską (wywiadzie otwierającym polskie wydanie *Potwora w pudle*[1], monologu o... pisarskiej męce) uobecnia się w dokumencie Soderbergha z narastającą intensywnością. Bez sztuczek montażowych. Bez usilnego szukania wniosków. Też bez pobłażania, ale bezlitosny w rozliczaniu biografii Spaldinga Gray'a pozostaje tu wyłącznie on sam.

Kilka fragmentów wtapia się w pamięć nieusuwalnie. Choćby ten, gdy kamera rejestruje Gray'a już w okresie po feralnym wypadku samochodowym. Najpierw kilka ujęć na zapleczu, potem migawki z samego występu. Co się przydarzyło temu człowieko-

[1] S. Gray, *Potwór w pudle*, przeł. A. Taborska, Warszawa 2006.

wi?! – pytanie sformułowane bezwolnie. Nie chodzi bynajmniej o szczegóły kolizji czy kontuzjowaną nogę. Co **naprawdę** się stało: w nim? Postać, która straciła ostrość. To mniej więcej przyszło mi do głowy, kiedy oglądałem przywołane sceny. Wtedy nie znałem jednak zakończenia tej historii.

W recenzji („New York Times”, 12/10/1997) książkowego wydania monologu *It's a Slippery Slope* notuje jej autor, David Kaufman, ciekawe spostrzeżenie: „Otrzymujemy portret człowieka zbyt zajętego przyglądaniem się sobie, by mógł odkryć, kim naprawdę jest”. Spalding Gray przystałby pewnie na tak sformułowaną diagnozę. To w końcu on wypowiada w jednym z wywiadów, przywołanym zresztą w dokumencie Sordebergha, często później przez wielu cytowane zdanie: „Opowiadanie o własnym życiu zawsze było łatwiejsze niż samo to życie”. *And Everything Is Going Fine* wydaje się ostatnim tej opowieści rozdziałem. Monolog skończony. Wielkie wrażenie.

\* \* \*

Przypomnę, że zachwianie proporcji jest w tym tekście planowe. Przypomnę również, że to właśnie „osobność” dzieła Soderbergha przysłużyła się lepszemu uświadomieniu, jaki „generalny” wizerunek przybrało amerykańskie kino dokumentalne na wrocławskim festiwalu. Dobry to zatem moment, by powrócić do „przestronności”, a reflektor skierować na triumfatora w kategorii *American Docs*.

\* \* \*

Zwycięzcą sekcji konkursowej ogłoszono dzieło Jeffa i Michaela Zimbalist *Two Escobars* (pol. tłum. *Dwóch Escobarów*, 2010). W trakcie seansu, jak zza mgły wyłoniło się wspomnienie: rok 1994, w USA trwają piłkarskie Mistrzostwa Świata; zasłyszana gdzieś przez koleżkę wieść o zabiciu piłkarza, który strzelił swej reprezentacji samobójczą bramkę, szybko roznosi się po osiedlu i przez jakiś czas mocno inspiruje boiskowe rozmowy. Po 16 latach historia do mnie wraca – i to w bardzo mocnym wydaniu. Słusznie dziwili się bracia Zimbalist, że temat tak długo uchował się

przed filmowym opracowaniem. Bo ogląda się *Two Escobars* z pewną nadwyżką wiary w przebiegi zdarzeń, które równie skutecznie uznać by można za owoc bujnej wyobraźni. Niewiele ma jednak wspólnego ta ostatnia z obrazami na ekranie: pełnymi morderstw, przemocy, narkotyków, wielkiego biznesu i... futbolu. Jakże kusząca fabularnie, a przecież przypadkowa w rzeczywistości zbieżność nazwisk połączyła tytułowych protagonistów dokumentu! Pablo Escobar – w pewnym momencie niekwestionowany przywódca i „poruszyiciel” kolumbijskiego narko-biznesu, w swych poczynaniach bezwzględny, ale też bardzo długo bezwzględnie skuteczny. Za tonami narkotyków i trudną do dokładnego ustalenia liczbą zamordowanych wrogów poszła fortuna: to zaś moment, gdy dramatyczno-sensacyjny wymiar historii wznosi się wyższy poziom. Oto Pablo Escobar staje się dla sporej części kolumbijskiej biedoty uosobieniem jedynego wybawcy – gdzieś pomoże (przy pomocy swych pieniędzy, rzecz jasna) odbudować zniszczone osiedle, gdzieś zorganizuje dzieciom turniej sportowy, gdzieś wreszcie pojawi się, by wręczyć sponsorowaną przez siebie nagrodę. Jakie jest tej dobroczynności tło, o tym film braci Zimbalist nie pozwala ani na chwilę zapomnieć. Pozostałby on jednak wyłącznie historią gangstera, gdyby nie piłka nożna. Relacji z poczynañ drużyny narodowej słuchał Pablo Escobar, z uchem przy małym radioodbiorniku, nawet w trakcie szaleńczej ucieczki przed policją – opowiada o swym szefie dawny współtowarzysz, a słuchający na drugim planie strażnicy więzienni niedyskretnie się uśmiechają... Futbolowa reprezentacja Kolumbii staje się (na jej [nie]szczęście?) naturalnym przedmiotem „szczodrej” opieki bossa. Jednym z tych, którym powstały układ nie odpowiada, okazuje się Andrés Escobar, wartość i (w pewnym sensie) zguba filmu braci Zimbalist. Wartość, bo jasny charakter tylko dynamizuje ekranowy układ z gangsterską czernią. Zguba, bo kreowanie przeciwwagi, nawet jeśli bezsprzecznie w ramach dokumentalizmu, może przekształcić

się w zbyt wyważoną symetrię. Skoro więc Pablo E., mimo dobrowolnych gestów w kierunku biedoty, przede wszystkim uosabia Zło, to Andrésowi E. wypada bezzwłocznie zająć pozycję po stronie Dobra. I tylko Dobra. Wychowany w biedzie, ale osiąga sukces; cichy i skromny, ale i tak zaskarbia sobie miłość kibiców; żyje w otoczeniu przemocy i korupcji, ale sam złym podszeptom nie ulega. Gdy więc role zdają się w oczach widza ostatecznie ustalone, opowieść wkracza w decydującą fazę – najpierw ginie w grudniu 1993 roku Pablo Escobar. Kilka miesięcy później kolumbijska reprezentacja rusza do USA na Mistrzostwa Świata w Piłce Nożnej. Oczekiwania są ogromne, być może wręcz paraliżujące. Po pierwszym, przegranym meczu z Rumunią jasne było, że los drużyny rozstrzygnie się w trakcie rywalizacji ze Stanami Zjednoczonymi. Moment „być albo nie być” – napięcie trudne do uzmysłowienia, lecz udaje się braćiom Zimbalist uobecnić je na ekranie nadzwyczaj skutecznie (wystarczy pozwolić mówić samym piłkarzom). 22 czerwca 1994 roku, w obecności niemal 100 tysięcy widzów (i – nie da się ukryć – ze wzrokiem na sobie całej Kolumbii) strzela w 34. minucie Andrés Escobar samobójczego gola, jego drużyna przegrywa ostatecznie 2:1, odpada zatem z turnieju, a 2 lipca w kolumbijskim Medellin (tu zmarł Pablo Escobar) padają strzały: dla zdobywcy niefortunnej bramki śmiertelne. Gdyby żył „El Patrón”, nigdy by do tego nie doszło – podnoszą się natychmiast głosy, ale sama historia jest już przecież zamknięta. Jej główni bohaterowie znikają.

Podejrzana „anielskość” Andrésa Escobara osłabia, lecz na pewno nie przekreśla wartości, jaką niesie ze sobą dokument Jeffa i Michaela Zimbalist. Szczęśliwie unikając poetyki reportażowej sensacji, skupili się oni raczej na wiernym odtworzeniu historii, która samodzielnie, już kilkanaście lat temu ułożyła się w filmowy scenariusz (unikalnie „prze-stronny”, bo prześwieca przez dwie sylwetki protagonistów obraz całej właściwej Kolumbii). Że zaś fascynuje w nim bardziej to, co

ciemne i niepokojące – nic szczególnie dziwnego, prawda?

\* \* \*

Kilka krótkich myśli na koniec, by oddać sprawiedliwość dziełom dotąd niewymienionym, a przecież godnym uwagi. Zatem: Michael Moore nie zbacza z niegdyś obranego kursu, tym razem jednak biorąc na prowokująco-ironiczno-naiwny celownik kapitalizm (*Capitalism: A Love Story*, pol. tłum. *Kapitalizm, moja miłość*, 2009). Mocno zapada też w pamięć realizowany przez kilka lat przez Tylera Measoma i Jennilyn Merten dokument *Sons of Perdition* (pol. tłum. *Synowie marnotrawni*, 2010), historia trójki nastoletnich chłopaków, którzy usunięci przez przywódcę z religijnej wspólnoty (opartej na poligamii i odciętej *de facto* od reszty świata), muszą od podstaw uczyć się funkcjonowania w nowej dla nich rzeczywistości. Emocje z innego zupełnie rejestru wzbudził obraz Frederica Wisemana *Boxing Gym* (pol. tłum. *Sala do boksu*, 2010). „Reżyser wprowadza widzów w trans” – pisze w festiwalowym katalogu Agnieszka Szeffel, trafiając w samo sedno. Półtoragodzinny seans to nieustanne właściwie studium ruchu: bez wypowiedzi do kamery, bez zdarzeniowej dramaturgii. I tylko ten dudniący rytm skanki, stóp na ringu, atakowanego worka i tak dalej, i tak dalej...

\* \* \*

Jak to zwykle z (osobistym) festiwalowym doświadczeniem bywa, niełatwo je zrazu w całości objąć i sensownie uporządkować. Potrzeba czasu i spokojnego zastanowienia. W przypadku *American Film Festival* to zresztą całkiem oczywiste: przestronność inspiracji zobowiązuje.