



Studia
Filmoznawcze
35
Wrocław 2014

Iwona Grodź

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

WSZĘDZIE I NIGDZIE..., A JEDNAK W EUROPIE. KILKA UWAG O *ESSENTIAL KILLING* JERZEGO SKOLIMOWSKIEGO

Jeżeli zapytam sam siebie, czy postawiony w sytuacji osaczonego człowieka byłbym skłonny zabić,
To odpowiedź brzmi: *nie*.

Chodzi o to, żeby po wyjściu z kina czuło się, że jest to materiał do przemyslenia...

Jerzy Skolimowski

W Europie na kino działają dwie siły. Jedna służy konsumpcjonistycznej widowni, dla której Ameryka i jej ikony od wielu lat są wyznacznikami stylu i jakości produkcji filmowych. Druga odsyła do idei kina artystycznego, które wymaga cierpliwości i odwagi odbiorców. Dla zrozumienia fenomenu kinematografii europejskiej ważne jest więc „podwójne” widzenie. Wskazane dwie perspektywy zostają uruchomione także w kontekście ostatniego filmu Jerzego Skolimowskiego *Essential Killing* (2010). Pozwalają one wyjaśnić zarówno pomysł reżysera na film, jak i jego ostateczny sukces. Aspektami, które umożliwiają głębsze zdefiniowanie tego zagadnienia, a więc analizę i interpretację, są:

a) treści i podejmowane tematy, które informują nas o światopoglądzie reżysera;

b) ekonomia, a więc uwikłanie artysty-reżysera w sferę produkcji i postprodukcji, z myślą o oglądalności, a więc atrakcyjności filmu;

c) krytyka, a więc umieszczanie *Essential Killing* w kontekście kina artystycznego, szerzej — kultury wysokiej, dziedzictwa narodowego i/lub kina europejskiego¹.

Analiza i interpretacja ostatniego filmu Jerzego Skolimowskiego wymaga świadomości choćby tego, jakie są kryteria określające narodowość czy tożsamość narodową. Trzeba pamiętać o ideologii, mityzacji, wspólnotowym systemie wyobrażeń i wartości. Poszukiwanie ponadczasowej, niepowtarzalnej osobowości czy dzieła zdaje się dziś tematem ważnym. Pozostaje pytanie o horyzont oczekiwań odbiorców wobec takiego kina. Odpowiedzi jest wiele, ale jedna pozostaje niezmienna. Większość widzów oczekuje od kina podjęcia tematów w jakimś sensie im bliskich².

W 2006 roku ukazała się książka o kinie europejskim i jego tożsamości *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim* pod redakcją Barbary Kita³. Na przykład Barbara Kita postawiła pytanie: Czy Europa marzy o (wspólnej) tożsamości? Ewa Gębicka zastanawiała się nad Europą w kontekście globalizacji i amerykańizacji kultury audiowizualnej, Joanna Malicka nad „rozkoszami” koprodukcji. Innymi poruszonymi zagadnieniami były: problem emigrantów, stereotypów, „obcego”, prywatnych ojczyzn, globalnej wioski czy tożsamości. Warto przyrzeć się najważniejszym tezom poszczególnych artykułów, choćy po to, aby zrozumieć fenomen filmu *Essential Killing* Jerzego Skolimowskiego⁴.

Barbara Kita pisała, że po przeanalizowaniu rozległych problemów kinematografii, idei zawartych w filmach i manifestach twórców, autorzy książki o kinie europejskim i tożsamościach kulturowych charakteryzują pięć niebezpieczeństw, których należy w tym względzie unikać, są to:

a) „autorskość lub samozadowolenie niektórych twórców, którzy pod pretekstem tego, iż są autorami swych filmów, sądzą, że wszystko im wolno, lekceważąc podstawy pracy nad filmem”;

¹ Por. A. Higson, *Idea kinematografii narodowej*, [w:] *Kino Europy*, red. P. Sitarski, Kraków 2001, s. 9–10.

² Por. L. Kołakowski, *Szukając barbarzyńcy. Złudzenie uniwersalizmu kulturowego*, [w:] *idem, Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Warszawa 1984, s. 10–24. Zdaniem Kołakowskiego swoiście europejską cechą jest zdolność zakwestionowania samej siebie, a więc umiejętność spojżenia na siebie z dystansu, jakby oczami kogoś innego. „Wyrzeczenie się” siebie stanowi w opinii filozofa o wyższości Europy nad innymi kontynentami.

³ *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim*, red. B. Kita, Kraków 2006.

⁴ Por. B. Kita, *Czy Europa marzy o (wspólnej) tożsamości?*, [w:] *Przestrzenie tożsamości...*, s. 9. Por. *Być Europejczykiem*. Rozmowa Grażyny Araty z C. Klapischem, „Kino” 2005, nr 5, s. 40.

Budowanie nowej tożsamości w Europie należy wiązać z następującymi kontekstami: a) „kryzysem sensu, który wynika z poczucia utraty własnej przeszłości, korzeni, a to prowadzi do zwrócenia się wstecz, do pamięci zbiorowej, religii itp.”; b) „kryzysem światowej ekonomii i podziału pracy, z którym wiązać trzeba istnienie coraz większych różnic społecznych między krajami (ludźmi) bogatymi i biednymi”; c) „nadejściem ery masowej, szybkiej komunikacji, która prowadzi do uniwersalizacji kultury, ale i jej ujednolicenia”; d) „osłabieniem tradycyjnych państw-narodów (kwestionowanie instytucji państwowych, zalety wielokulturowości itp.)”; e) „implozją systemu sowieckiego, a więc tworzenie narodów Europy Wschodniej i Środkowej”. Cyt. za: B. Kita, *op. cit.*, s. 10–11.

b) „komercjalizm: dążenie do traktowania filmu jako towaru (sukces finansowy), unikanie wręcz wymiaru artystycznego”;

c) „europudding — bardzo modny w latach osiemdziesiątych termin na określenie pewnego typu koprodukcji, wynikającego z autotematycznego doboru aktorów, członków ekipy technicznej i dekoracji spośród różnych partnerów produkcji, nie z założeń artystycznych”;

d) „oporny regionalizm: zamknięcie na własną tożsamość w dziedzinie kinematografii”;

e) „telewizyjność: adaptacja projektów filmowych zgodnie z kryteriami telewizyjnymi, co jest efektem finansowania przedsięwzięć filmowych przez telewizję”⁵.

Pozostaje więc do rozstrzygnięcia kwestia: czy kinematografia Europy jest sumą kinematografii narodowych, czy wręcz odwrotnie — wypadkową owej mozaiki różnorodności, nietożsamą z żadną z nich. Tadeusz Lubelski twierdzi, że nie ma czegoś takiego jak „film europejski”, ale jednocześnie zapytuje: co w takim układzie zrobić z *Undergroundem* Emira Kusturicy i *Niebem nad Berlinem* Wendersa⁶. Polityka kulturalna i audiowizualna Unii Europejskiej jest dość jednoznaczna. Europa ma promować własną tożsamość, pluralizm (narodowość, region, lokalność) oraz wchodzić w interakcje⁷.

Fabularność a tożsamość — to kolejne ważne zagadnienie, o którym warto pamiętać w kontekście kina europejskiego i *Essential Killing* Jerzego Skolimowskiego. Bożena Tokarz zauważyła, że fabuła:

stanowi schemat mentalny będący wytworem jednostkowej wyobraźni osadzonej w konkretnym czasie, miejscu, kulturze i świadomości. W różnych wariantach aktualizuje indywidualne i zbiorowe poczucie tożsamości, tworząc możliwość zwielokrotnienia życia. Należy do elementarnych narzędzi fikcji i służy poznaniu nienaukowemu. W jej logikę wpisane są: pogładowość, ludyczność, perswazyjność i potencjalność. Sprzyja dynamicznemu rozumieniu tożsamości, ponieważ człowiek żyje w historiach innych ludzi i w historiach fikcyjnych⁸.

To początek drogi do tożsamości dynamicznej, zmiennej, niepodlegającej automatyzacji, stagnacji, to ciągle poszukiwanie siebie. Fabuła i narracja pozwalają odbiorcy (świadomemu reguł) uczestniczyć w grze komunikacyjnej (przewidywanie rozwoju wypadków, aktualizacja fabuły, a więc odnajdywanie autora itp.)⁹. Gra

⁵ Cyt. za: B. Kita, *op. cit.*, s. 15.

⁶ O wspólnocie Europy świadczy przede wszystkim pamięć o wspólnych wydarzeniach. Opowiada o tym między innymi film Wima Wendersa *Niebo nad Berlinem*. Zob. T. Lubelski, *Paradoksy kina europejskiego*, „Kino” 2003, nr 1, s. 13.

⁷ E. Gębicka, *Programy i działania Unii Europejskiej i Rady Europy a problem tożsamości europejskiego kina w kontekście globalizacji i amerykańizacji kultury audiowizualnej*, [w:] *Przestrzenie tożsamości...*, s. 29.

⁸ B. Tokarz, *Fabuła jako konstrukt tożsamości*, [w:] *Przestrzeni tożsamości...*, s. 217.

⁹ S. Wysłouch, *Retoryka fabuły i retoryka narracji*, [w:] *Teksty i interpretacje*, red. C. Niedzielski, J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 67–91. Seweryna Wysłouch wskazuje na ścisły związek fabuły z narracją przez odwołanie się do mechanizmów retoryki: detrakcji (usunięcie), adwekcji (dodanie), permutacji (wymiana), inwersji (przestawienie). Wskazane operacje pełnią funkcję dominanty strukturalnej, według której

z fabułą to też gra z fikcją. Reżyser *Rysopisu* zdaje się aktualizować to twierdzenie w swoim ostatnim filmie, twierdząc, że jego historia ma na poły baśniowy charakter.

ESSENTIAL KILLING JERZEGO SKOLIMOWSKIEGO

Kiedy myślimy o twórcy *Startu*, od razu skłonni jesteśmy stwierdzić, że jest to reżyser na wskroś europejski. Szczególnie gdy zajmujemy się jego filmami zrealizowanymi w drugiej połowie lat 60. Z narodową mitologią, a więc też kinem narodowym, wiązać należy *Barierę* z 1966 roku, a także debiutancki *Rysopis* czy późniejsze *Ręce do góry*. Grażyna Stachówna zauważyła, że

Bohater tego niezwykłego filmu [chodzi o *Barierę* — I.G.], składającego się z serii symbolicznych obrazów, [...] siedząc na wielkiej walizce, zjeżdża z szablą nad głową ze skoczni narciarskiej. Wygląda to, jakby brał udział w straceńczej szarży ułańskiej. Podczas upadku szabla łamie się, student udaje, że wbija jej gardę w siebie i zarazem w słomianego chochoła, za którym stoi. Ten nieco kabotyński gest można odczytać jako zabójczą presję dawnej tradycji ułańskiej na młode pokolenie Polaków, ale również jako dowód jej trwania — wszak od czasu *Wesela* Wyściańskiego chochoł stał się symbolem utajonego życia oczekującego na odrodzenie¹⁰.



Fot. 1. Kadr z filmu *Essential Killing*

zorganizowany jest utwór prozatorski na płaszczyźnie morfologicznej (np. luka, paronomazja, metateza), syntaktycznej (elipsa, symetria, inwersja) i logicznej (przemilczenie, antyteza, inwersja logiczna i chronologiczna). Wybrana operacja retoryczna jednoczy zdaniową mikrostrukturę narracji z makrostrukturą wielkich figur semantycznych (a więc również fabułą) także w prozie opartej na technice gry z czytelnikiem. Uwagi te możemy odnieść także do sztuki ruchomych obrazów.

¹⁰ G. Stachówna, *Ulan i dziewczyna (i koń)*, [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroński, Kraków 2009, s. 54–55. Krakowska filmoznawczyni zauważyła, że „Tradycja

Kolejnymi filmami Skolimowskiego, w których kontekście mówiono o problemie tzw. polskości, były *Fucha* — określana mianem filmu antypolskiego¹¹, oraz adaptacja najbardziej znanej powieści Witolda Gombrowicza *Ferdydurke*¹². Już w czasie premiery tego ostatniego w centrum zainteresowania był przede wszystkim problem języka. Kwestia zmierzenia się z paradoksalną sytuacją, w której pragnienie pisarza stworzenia książki o walorach uniwersalnych tylko połowicznie udaje się spełnić. Powieść zawiera przesłania dostępne tylko dla przedstawicieli jednego narodu. Poza granicami Polski jest ciekawostką.

Najciekawszym przypadkiem jest jednak ostatni projekt Jerzego Skolimowskiego — film *Essential Killing* z 2010 roku¹³. Reżyserowi, który po latach wrócił

ułańska jako wyznacznik polskości oraz związane z nią rekwizyty, szabla i mundur, pojawiają się także w późniejszych filmach, które dotyczą bohaterów należących do kolejnych pokoleń Polaków: *Szarża, czyli przypomnienie kanonu* (1981) Krzysztofa Wojciechowskiego, *Marcowe migdały* (1989) Radosława Piwowarskiego, *Szabla od Komendanta* (1995) Jana Jakuba Kolskiego, *Przybyli ulani* (cykl *Święta polskie*) Sylwestra Chęcińskiego z 2005 roku. Bohaterowie nie mają już koni, ale prawie zawsze towarzyszą im piękne dziewczyny. [...] Legendę ułana z panną (i koniem) otrzymaliśmy w spadku po przodkach, zagnieździła się ona — także za sprawą kina — w sferze emocjonalnej poza naszą wiedzą i wolą; stanowi wspólne dobro polskiego imaginarium, znak-symbol określający — czy tego chcemy, czy nie — naszą duchową ojczyznę i przynależność narodową”, *ibidem*, s. 56.

¹¹ Por. I. Grodź, *Nowa twarz. Początek i koniec emigracji wewnętrznej*, [w:] *eadem*, *Jerzy Skolimowski*, Warszawa 2010, s. 108–113.

¹² *Ibidem*, s. 138–145.

¹³ Zob. Ł. Maciejewski, *Samotnik ucieka bez celu*, „Dziennik. Gazeta Prawna. Kultura” 2010, nr 10, s. k24; *Żubr nie zgodził się u mnie zagrać*. Wywiad Cezarego Polaka z Jerzym Skolimowskim, „Dziennik. Gazeta Prawna. Kultura” 2010, nr 10, s. k25; M. Wiktor, *Dramat człowieka ściganego* (rec.), „Film” 2010, nr 10, s. 70; B. Żurawiecki, *Talib na polskich drogach*, „Film” 2010, nr 12, s. 68; I. Gruca-Rozbicka, *Rytm ucieczki. Wywiad z Adamem Sikorą, Rafałem Paradowskim, Pawłem Mykietynem*, „FilmPro” 2010, nr 5, s. 33–34; *Człowiek w potrzasku. Wywiad z Jerzym Skolimowskim*, „Forum” 2010, nr 38, s. 50–53; T. Sobolewski, *Krzycz, Vincent, krzycz*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 007 (09–10.01), s. 1, 8; *idem*, *Ja ten świat znam. Rozmowa z Jerzym Skolimowskim*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 201 (28–29.08), s. 11; *idem*, *Enigmatyczny Skolimowski w Wenecji*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 209 (07.09), s. 12; T. Sobolewski, D. Sobbotko, *Zabijanie w Wenecji. Wywiad z Jerzym Skolimowskim*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 214 (13.09), s. 1; T. Sobolewski, *Bajka o świecie, w którym zbyt łatwo się zabija* (rec.), „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 248 (22.10), s. 19; A. Żurowicz, *Już nigdy nie przeciętnego. Wywiad z Jerzym Skolimowskim*, „Kino” 2010, nr 11, s. 15–17; K. Świrek, *Essential Killing* (rec.), „Kino” 2010, nr 11, s. 87; I. Grodź, *Ucieczka Jerzego Skolimowskiego*, „Kino” 2010, nr 12, s. 19–22; K. Kwiatkowski, *Żądza przetrwania* (rec.), „Newsweek Polska” 2010, nr 38, s. 89; M. Adamczyk, *Al-Kaida jak AK, czyli ucieczka straceńca*, „Odra” 2011, nr 2, s. 100–102; P. Pluciński, *Obcy na Mazurach*, „Polityka” 2010, nr 38, s. 110–112; Z. Pietrasik, *Na ekranie. Kino polskie*, „Polityka” 2010, nr 52, s. 105; R. Mazurek, *To przez przypadek. Wywiad z Jerzym Skolimowskim*, „Przekrój” 2010, nr 38, s. 32–35; M. Sadowska, *Talib w zimie* (rec.), „Przekrój” 2010, nr 42, s. 60; B. Hollender, *Sukcesy Jerzego Skolimowskiego na festiwalu w Wenecji*, „Rzeczpospolita” 2010, nr 209 (07.09), s. 1, A15; *eadem*, *Człowiek, który musi zabijać. Wywiad z Jerzym Skolimowskim*, „Rzeczpospolita” 2010, nr 214 (13.09), s. 1, A17; *eadem*, „Essential Killing” Skolimowskiego będzie walczył o nominację do Oscara, „Rzeczpospolita” 2010, nr 216 (15.09), s. A16; *Wenecki sukces Skolimowskiego*, „Dziennik. Gazeta Prawna” 2010, nr 178 (13.09), s. A7; A. Piotrowska, *Wszyscy jesteśmy Talibami* (rec.), „Ty-

do Polski z *Czterema nocami z Anną* (2007), chodziło przede wszystkim o odnalezienie nowej drogi. Po latach pracy na emigracji, realizacji między innymi *Przygody Gerarda* (1970), filmu *Król, Dama, Walet* (1971) itp., twórca *Bariery* zrezygnował na jakiś czas z pracy na planie. Zajął się malarstwem. I to właśnie z tą aktywnością twórczą warto wiązać *Essential Killing*. Z wyobraźnią plastyczną artysty zwykle jest tak, że jej źródła można szukać zarówno w jego wypowiedziach, jak i mniej lub bardziej uświadamianych plastycznych fascynacjach¹⁴. Dopiero na tym tle rozumiała staję warstwa wizualna wczesnych filmów Skolimowskiego, a przede wszystkim, przynajmniej częściowo, powrót do tematyki wojennej w *Essential Killing* w 2010 roku.

Autor *Bariery* jako malarz objawił się w pełni w latach 70. (zob. m.in. *Hamleś, Erotyk, Oko wykol, Pieniądz albo życie* itp.¹⁵), czy w pierwszych filmach, wyraźnie inspirowanych literaturą i plastyką. Niemniej dopiero pod koniec lat 70., po wyjeździe z Londynu do Stanów Zjednoczonych, reżyser zdecydował się poważniej zająć sztuką. Początkowo chodziło o kolekcjonowanie prac różnych twórców, które Skolimowski zbierał w swoim domu w Kalifornii. Podjęcie tego trudnego wyzwania, wymagającego znajomości sztuki i umiejętności wartościowania dzieł różnych malarzy, doprowadziło artystę-reżysera do pierwszych prób osobistego zajęcia się tą formą ekspresji twórczej. Niemal od początku chodziło o malarstwo wielkoformatowe. Jest to o tyle fascynujące, że odsyła przynajmniej do dwóch źródeł: pop-artu i abstrakcjonizmu. Z pierwszym wiąże się sztuka plakatowa, fascynacja reżysera drukami ulotnymi, która widoczna jest już w *Walkowerze, Bariery czy Starcie*. Warto przypomnieć wykorzystanie plakatu z obliczem Stalina w filmie *Ręce do góry*, tym bardziej że był to jeden z powodów konfliktu Skolimowskiego z przedstawicielami ówczesnej władzy. Z drugim, niemożność wyrażenia w przedstawieniach figuratywnych emocji, doznań czy idei. Formy abstrakcyjne, które nie odsyłają do znanych kształtów, stają się idealnym ekwiwalentem „niewyraźnego” w słowach, dźwiękach czy obrazach.

Jerzy Skolimowski w wywiadach wielokrotnie podkreślał, że pasja malowania związana jest w jego wypadku z silną potrzebą ekspresji i zasadniczo malować może wszystkim, co tylko znajdzie pod ręką. Od razu przychodzi to na myśl praktyki Jacksona Pollocka. Zaangażowanie fizyczności do aktu twórczego bardzo wyraźnie odsyła do psychoanalitycznej interpretacji procesu twórczego. Artysta staję się

godnik Powszechny” 2010, nr 45, s. 34; *Ksiądz z kobietą w kinie*. Rozmowa Katarzyny Jabłońskiej i ks. Andrzeja Lutra na temat filmu *Essential Killing*, „Więź” 2010, nr 11/12 (625), s. 126–132, http://www.wiez.pl/czasopismo/;s,czasopismo_szczegoly.id,556,art,15350.

¹⁴ Por. *Odwilż. W sztuce*, red. P. Piotrowski, Poznań 1996; P. Juskiewicz, *Różne oblicza odwilży. Od rozkoszy historiozofii do gry w nic*, Poznań 2005.

¹⁵ W 1974 roku reżyser planował nawet realizację filmu pt. *Niczyn sen*. Scenariusz do niego przygotowywał w ten sposób, że malował obrazy. Natomiast sam miał zamiar pracować niczym kompozytor — reżyser opowiada o tym w wywiadzie z J. Słoniem, „Film” 1974, nr 20, s. 13.

kreatorem, który wykorzystuje farbę do stwarzania nowej rzeczywistości. Opisane podejście jest też bliskie praktykowanej przez Vincenta Gallo metodzie przygotowania się do roli. Reżyser wspomniał, że aktor, grając w jego filmie, nie jadł przez wiele dni, a przed niektórymi scenami stał przez wiele godzin na mrozie. Efekt realizmu, jaki dzięki temu osiągnął, jest zaskakujący.

Zastanawiać może także potrzeba Skolimowskiego wypowiedzania się w sztukach plastycznych na dużych płaszczyznach. Jest to ciekawa antynomia, szczególnie gdy na przeciwległym biegunie umieścimy aktorskie role reżysera, które przywodzą na myśl raczej „malarstwo” małoformatowe, wręcz miniatury. Bardzo możliwe, że wiązało się to z innym sposobem pracy. Malarstwo daje czas i potrzebną twórcom samotność. Umożliwia też ujawnienie się instynktów, które niejednokrotnie stają się podstawowym bodźcem twórczym.

Ostatecznie okazało się, że prace twórcy *Barieri* spodobały się na tyle, że kilka znanych osób, na przykład Jack Nicholson, zdecydowało się je zakupić. Od 1998 roku Skolimowski miał też kilka wystaw w Polsce (m.in. Wrocławiu, Warszawie), w Europie i Ameryce (m.in. w Los Angeles, Toronto). Najciekawszymi pracami Skolimowskiego są te, o których można mówić w kontekście innych sztuk. Na inspiracje literackie wskazuje tytuł obrazu *Mobydic*, literacko-teatralne *Król Lear*. Fascynację sztuką japońską (m.in. kaligrafią Japonii) odnajdziemy w *Agonii*, a twórczością Andy Warhola w projekcie — kapsuły czasu. Dominacja obrazów z przedstawieniami niefiguratywnymi wskazuje z kolei na konieczność wymazania przeszłości i nastawienie się na eksperymentowanie i poszukiwanie nowych sposobów wyrażenia siebie. Ze względu na minimalizm środków, którymi posługuje się reżyser-malarz: redukcja kształtów, płaszczyznowość i ograniczona paleta barw, można wskazać na związek tej formy aktywności artystycznej reżysera sprzed lat z wizją zaprezentowaną w *Essential Killing*. Świadczy o tym choćby rezygnacja w warstwie dźwiękowej z wykorzystania słów, a więc wyeksponowanie nieludzkiego elementu ciszy — milczenia głównych bohaterów, monotonii obrazów o niewątpliwych walorach estetycznych, lecz odsyłających jedynie do abstrakcyjnych uczuć, czy znaczenia dominujących barw. W przedstawieniach plastycznych będzie to paleta wielu barw prostych, które przykuwają uwagę odbiorcy intensywnością i różnorodnością. W kontekście filmu można mówić o dojrzałym, zdecydowanym bardziej wyważonym dobrze kolorów. Chodzi o dominację bieli śniegu, czerni ziemi, różnych odcieni szarości, które stanowią „malarzką” opowieść o losach głównego bohatera. Na tym tle nieco bardziej intensywne kolory: pomarańczowe kombinezony więźniów, błękit szala tajemniczej kobiety, czerwień krwi więźnia, „mienia się” wielością możliwych znaczeń. Wszystkie dominujące barwy odsyłają do natury — instynktów albo do kultury, z którą wiązać należy między innymi dalekie wspomnienie miłości.

Ostatnie dzieło Skolimowskiego w pełni ucieleśnia ideał filmu rozumianego jako ruchomy, przepływający przed oczami obraz — *motion picture*. Zdjęcia kręcono w wielu miejscach w Norwegii (śnieżny pejzaż), w Izraelu, Polsce (Tatry, Zakopa-

ne). Najcenniejszą cechą tego projektu jest balansowanie na granicy między ostentacyjnym a zredukowanym wykorzystaniem środków czysto filmowych. Minimalizm w filmie nie wiąże się ze „ślepy” bo koniecznym ograniczeniem, lecz z umiejętnością rezygnacji, zmniejszaniem zapotrzebowań. Dzieje się tak też na przykład w dialogach. Poza tym ich brak... uzasadnia stan permanentnej ucieczki, w której znajduje się główny bohater. Jest to więc film ze scenami milczącymi, przesiąkniętymi ciszą. Opowieść nie tylko o tym, co się rzeczywiście dzieje, lecz także o tym, co rozgrywa się w umyśle głównego bohatera. Obrazy filmowe są więc w istocie wizjami, snami i marzeniami głównego bohatera. Reżyser stara się jak najmniej „mówić” w filmie o sytuacji politycznej. Potraktował ją jako podstawę czy też ramę do opowiadanej historii o człowieku. Stąd dla niego film rozpoczyna się w momencie, kiedy główny bohater zaczyna uciekać boso, w łańcuchach przez zaśniewany las. Wszystko, co ma miejsce wcześniej, to tylko wstęp wyjaśniający, jak doszło do tego wydarzenia. Oczywiście jest to sytuacja w pełni wykreowana. Ścigany bohater jest jak dzikie zwierzę, które biegnie na osłep — z góry na przegranej pozycji.

O głównym bohaterze: Mohammedzie (Vincent Gallo) trudno powiedzieć coś na pewno. Czy jest terrorystą, czy nie? Czy jest kimś całkowicie niewinnym? Może po prostu znalazł się w niewłaściwym miejscu o niewłaściwej porze? Pytania te zostają postawione widzom. Niewątpliwie jest to postać inteligentna, świadczy o tym jego niebywała umiejętność przetrwania w czasie kryzysu. Vincent Gallo pozwala na taką identyfikację, ponieważ jest w nim samym jakaś zwierzęcość, coś „animalistycznego”, kociego, a przez to dwoistego.

Skolimowski widział Gallo w filmie *Tetro* Francisa Forda Coppoli. Uznał jego występ za interesujący, dlatego w czasie jednego z festiwali pokazał mu scenariusz swojego filmu. Aktor dość szybko zdradził zainteresowanie tym materiałem. Na uwagę zasługuje metoda pracy Gallo nad rolą, tzw. *method acting*¹⁶, w Polsce znana jako metoda Stanisławskiego¹⁷. Polegała ona na umiejętności wcielenia się aktora w rolę w takim stopniu, aby również w życiu prywatnym stała się ona jego doświadczeniem (wejście w skórę postaci). Dlatego aktor podobno unikał rozmów na planie i zrażał do siebie ludzi. Ostatecznie grany przez niego bohater jest postacią

¹⁶ Zob. informacje i recenzje filmu *Tetro* F.F. Coppoli z *Vincentem Gallo*: <http://filmpolski.pl/fp/index.php/rec/73371>. Gallo sam jest reżyserem, ale nie wpływało to na pracę na planie. Reżyserem był też inny aktor, z którym pracował Skolimowski — Klaus Maria Brandauer, choć osobowościowo są to postaci zupełnie inne. Dla twórcy *Bariery* ważne było, że mają oni świadomość, na czym polega różnica między pracą aktora a reżysera, i w związku z tym, jak powinny wyglądać dobre relacje między jednym a drugim. Poza tym aktor i polski reżyser spotkali się już raz na planie przy realizacji filmu *Los Angeles bez mapy* Miki Kaurismäkiego.

¹⁷ Zob. informacje na temat metody Stanisławskiego z publikacji w oryginalnej wersji językowej (j. rosyjski) na stronie: <http://www.lib.ru/CULTURE/STANISLAWSKII/akter.txt>. Por. też publikacje na ten temat: K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, Warszawa 1954; *idem*, *Praca aktora nad rolą*, Warszawa 1953; *idem*, *Moje życie w sztuce*, Warszawa 1954; oraz S.M. Carnicke, *System Stanisławskiego wskazania dla aktora*, przeł. J. Krakowska-Narożniak, „Dialog” 2002, nr 1–2.

niejednoznaczna. Niewiele o nim wiemy. Budzi sporo kontrowersji ze względu na możliwość powiązania go z otoczeniem terrorystycznym.



Fot. 2. Vincent Gallo jako Mohammed. *Essential Killing*

Niektórzy krytycy twierdzą, że *Essential Killing* nie jest filmem polskim. Jerzy Skolimowski mówił, że — istotnie — Polska odgrywa w nim rolę minimalistyczną, jest praktycznie niedostrzegalna. Żadne miejsce, w którym rozgrywa się akcja, nie jest nazwane. Nie wiemy przecież, czy film zaczyna się w Afganistanie, Iraku czy na granicy Pakistanu. Również dokładne miejsce lądowania samolotu z więźniami gdzieś w Europie nie jest sprecyzowane. Owszem słyhać kilka zdań po polsku, ale dlaczego w jakimkolwiek innym kraju nie mielibyśmy usłyszeć tego języka? Język polski wydaje się w tym filmie jedynie „tłem”, dźwiękiem drugiego, a nawet trzeciego planu. Jerzy Skolimowski twierdził ponadto, że to, czy w Polsce były tajne więzienia CIA, czy nie, nie ma dla niego znaczenia. Otwarcie przyznawał, że nie jest to film polityczny, lecz film o człowieku, na którego się poluje, to opowieść o ucieczce. W takiej sytuacji człowiek jest skłonny zrobić wszystko.

O uniwersalności przesłania ostatniego filmu twórcy *Bariery* świadczy też fakt, że jest to produkcja międzynarodowa. Brały w niej udział: Polska, Węgry, Irlandia, Anglia¹⁸. Postprodukcja została rozdzielona na różne kraje. Praca była tytaniczna,

¹⁸ Informacje pochodzą z oficjalnej strony filmu <http://www.skopiafilm.com/en/essentialkilling-en/synopsis> (dostęp: 19 lipca 2014). Kraje zaangażowane w postprodukcję *Essential Killing* to Polska, Węgry, Irlandia i Anglia. Reżyser wspominał, że „wywoływanie negatywu i transfery na potrzeby montażu odbywały się w Magyar Film Laboratorium w Budapeszcie. Montaż odbywał się równolegle w Polsce i na Węgrzech. Maciej Pawliński i Rék Lemhényi zaczęli pracę niezależnie od siebie — i z tej konfrontacji dwóch montażystów doszliśmy w końcu do jednego miejsca, do zmontowanego filmu. Cyfrowa postprodukcja

ale dość szybka. Taki jest też montaż (Rék Lemhényi, Maciej Pawliński) — precyzyjny, choć pośpieszny, wskazujący perspektywę głównej postaci przeplecioną z bezosobowym punktem widzenia kamery.

Essential Killing to propozycja ciekawa także ze względu na porównania. Najważniejszym z nich jest oczywiście wypowiedź reżysera na temat wojny, korespondująca z wieloma współczesnym filmami poruszającymi to zagadnienie. Wystarczy przywołać jeden z nich: *Droga do Guantanamo* w reżyserii Michaela Winterbottoma i Mata Whitecrossa (2006), a istotność tego artystycznego przedsięwzięcia nie zostanie przeoczona. Różnica jest jednak zasadnicza. Projekt Anglików ma wyraźnie paradokumentalny charakter. Polak natomiast otwarcie mówi o swoim filmie jak o baśni, podkreślając tym samym jego ponadczasowość..., a nawet ponadnarodowość. Nie mniej ważne są też konteksty plastyczne i muzyczne, w które można go wpisać. Rangę filmu podnosi też gra aktorska.



Fot. 3. Emmanuelle Segnier jako Margaret. *Essential Killing*

Skolimowski wyreżyserował ten film wraz z synem Michałem. Scenariusz pisał, tak jak w wypadku *Czterech nocy z Anną* (2008), z żoną Ewą Piaskowską. Precyzja i kunszt realizacyjny objawiły się na wielu poziomach: operatorskim, sce-

(skanowanie, korekcja koloru, dodatkowe efekty specjalne, naświetlanie) Digital Intermediate odbyła się w Alvernia Studios w Krakowie. Efekty specjalne wykonało studio Platige Image w Warszawie. Montaż dźwięku, efekty dźwiękowe, jak i miks dźwięku miały miejsce w Ardmore Sound w Irlandii. Nagranie muzyki i nielicznych, ale jednak, postsynchronów w Warszawie. Kopię 35 mm wykonaliśmy w Soho Labs w Londynie. Po drodze wydarzył się jeszcze tragiczny wypadek samochodowy, w którym zginął szef laboratorium Alvernia Studios, w konsekwencji czego naeksponowany tam negatyw musieliśmy wywoływać w Laboratorium w Warszawie. Jak widać lista firm i osób zaangażowanych w proces jest bardzo długa. Dodatkowym utrudnieniem był fakt, że film jest dwujęzyczny. Dialogi, mimo że nieliczne, mówione są po polsku i angielsku. W wyniku tego musieliśmy przygotować kopie w kilku kombinacjach językowych:

nograficznym i muzycznym. Pisząc o walorach wizualnych tej produkcji, trzeba wskazać następujące nazwiska: operatora Adama Sikory, który zachwycił widzów niezwykłością zdjęć przede wszystkich realizowanych w planach ogólnych. Świadczy o tym otwierająca film sekwencja z animowanymi fragmentami zrealizowanymi przez firmę Platige Image (patrz animacje Tomasza Bagińskiego)¹⁹. Najciekawsza, z powodów realizacyjnych i widowiskowych, jest scena z udziałem helikoptera Black Hawk. W prasie branżowej można było przeczytać, że:

prace nad animacją poprzedziły dokładne badania zachowania maszyny, dzięki czemu udało się wiernie odtworzyć jej motorykę. Helikopter został stworzony tak, by pasował do warunków oświetleniowych, jakie panowały na izraelskiej pustyni w trakcie kręcenia zdjęć. Wymagało to między innymi wygenerowania ogromnych ilości piasku podrywanego przez maszynę. W rezultacie sporą ilość czasu spośród około 6 tygodni prac nad projektem pochłonął rendering obrazu w rozdzielczości 4K oraz symulacje²⁰.

Dzięki wyobraźni wizualnej, precyzji i najnowszym technologiom sekwencja otwierająca, podobnie jak kończąca film, jest jedną z najbardziej widowiskowych²¹.

polsko-angielską, angielsko-polską, ze względu na festiwal w Wenecji włosko-angielską”. *Jak powstawało „Essential Killing”*. Rozmowa Marty Sikorskiej z Jakubem Chilczukiem, <http://www.pisf.pl/pl/kinematografia/news/jak-powstawało-essential-killing> (dostęp: 19 lipca 2014).

¹⁹ Więcej na ten temat na stronie: <http://www.stopklatka.pl/wydarzenia/wydarzenie.asp?wi=68866&skad=newsletter>.

Warto spojrzeć też na informację o autorach efektów specjalnych na stronie: film Polski.pl. „Efekty specjalne: Janusz Bykowski (Polska). Konsultacja: Piotr Kołodziejczyk (Polska), Szymon Skalski (Polska), Konrad Orłowski (Polska). Efekty wizualne: Platige Image, Jarosław Sawko (producent), Piotr Sikora (producent), Katarzyna Jarzyna (nadzór produkcji), Urszula Piekarska (asystent nadzoru produkcji), Jakub Knapik (nadzór i główny »compositor«, animacja 3D, shading & lighting), Tadeusz Chmiel (compositor), Juliusz Zenkner (compositor, rotoscopy), Adam Wierchowski (TD), Albert Szostkiewicz (dynamic effects, simulations), Łukasz Sobisz (dynamic effects, simulations), Marcin Klicki (modeling), Jakub Grygier (matte paint, textures), Tadeusz Chmiel (textures), Adam Kałuski (offline support), Alvernia Studios, Łukasz Poniński (nadzór produkcji), Edyta Sęk (kierownictwo produkcji), Mikołaj Valencia (nadzór), Witold Wnuk (VFX artist), Marek Gajowski (VFX artist), Mateusz Tokarz (VFX artist). Digital Intermediate: Alvernia Studios (4K), Glen Castinho (nadzór, kolorysta), Piotr Krasny (skanowanie, printing). Koordynacja kaskaderska: Robert Brzeziński (Polska). Ewolucje kaskaderskie: Tomasz Krzemieniecki (Polska; w napisach określenie funkcji: stunt performer), Grzegorz Jurek (Polska), Jacek Długosz (Polska), Paweł Pliszka (Polska), Tomasz Krzyżanowski (Polska), Maciej Kubica (Polska), Stefan Wójcicki (Polska), Krzysztof Sztabiński (Polska)”.

²⁰ *Jak powstawało „Essential Killing”...*

²¹ Scenografię do filmu wykonały Joanna Kaczyńska i Julia Kasprzak, a dekorację wnętrz — która jest szczególnie ważna w scenie z udziałem Emmanuelle Seignier — Jacek Czechowski. Zainteresowanie stroną wizualną filmu każde też wspomnieć o niezwyklej charakterystyce Barbary Conway i Tomasza Matraszka i montażu — również doskonałym jak w filmie *Helikopter w ogniu* Ridleya Scotta (2001) — autorstwa: Réka Lemhényi i Macieja Pawlińskiego. Projekty kostiumów stworzyła Anne Hamre, a niezwykle interesującą i intensywną ścieżkę dźwiękową do filmu skomponował Paweł Mykietyn, znany już z filmów: *Egoiści*, *Ono*, *33 sceny z życia czy Tatarak*. Kompozytor jest też jej wykonawcą — gra na keyboardzie. Przy okazji warto wspomnieć, że w ścieżce dźwiękowej do filmu kompozytor wykorzystał niezwykle oryginalne instrumenty, np. santur (Marta Maślanka), ney, duduk

Zrozumienie filmu umożliwia odwołanie się do źródłosłowa tytułowego *Essential Killing*. W języku angielskim pierwszy wyraz początkowo odsyła do słowa: *essence* — a więc ‘istota, esencja, ekstrakt, wyciąg, szczyt (apogeum)’ czy po prostu ‘istotna treść’. Dopiero świadomość tego znaczenia pozwala przyjrzeć się przymiotnikowi określającemu drugi wyraz *killing, essential* — ‘esencjonalny, istotny, zasadniczy, podstawowy’, a więc ‘niezbędny’. W tej optyce *essential killing* oznacza najokrutniejszy sposób zabijania... oznaczający zniszczenie podstaw ludzkiej egzystencji, jej istoty. Film Skolimowskiego opowiada historię człowieka, który walczy nie tylko albo nie tyle z wrogiem osobowym — żołnierzami armii wroga, ile z naturą, dzikim i nieprzychylny mu żywiołem, w samotności, w obcym kraju. Chodzi więc zarówno o ucieczkę fabularną, jak i metaforyczną. Ucieczkę, która jest efektem pogoni i lęku pierwotnego, a także ucieczkę, której źródłem z czasem stają się urojenia (sceny z otaczającą głównego bohatera psią sforą) i zmiany w osobowości uciekiniera. Dlatego zapewne tylko w jakiejś części jest to film o konfliktach zbrojnych, zdecydowanie więcej miejsca reżyser poświęca — podobnie jak autor *Głodu* Steve McQueen (2008) — przemocy, która nie ma charakteru walki z wrogiem, ale toczy się we wnętrzu zagrożonego człowieka. Z tego względu można mówić, że Skolimowski w *Essential Killing* podjął temat z pogranicza psychologii i relacji: kat—ofiara, które to role — z czasem — ulegają zamazaniu, a wręcz stają się „rolą do zagrania” jednej osoby, która jest katem i ofiarą sama dla siebie. Tym samym reżyser pozwala wpisać swój ostatni film w wiele nieaktualizowanych do tej pory kontekstów: literackich: *Opowieść o prawdziwym człowieku* Borysa Polewoja (1946), czy filmowych: *Czas Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli (1979). Okazuje się, że ani czas, ani miejsce akcji filmu nie mają znaczenia. Filmowe zdarzenia dzieją się przecież w bliżej nieokreślonej teraźniejszości (albo ciągłym teraz) w Afganistanie, w amerykańskim obozie jenieckim, a ostatecznie nawet w Polsce²².

(Sebastian Wielądek), daf (Robert Siwak), akordeon (Fabian Włodarek) i wiele innych. W *Essential Killing* wykorzystano, na zasadzie cytatów muzycznych, także utwory innych kompozytorów, np. Rafała Modlińskiego, Karola Ludewa, Piotra Leniewicza i Adama Adamiczyka w wykonaniu zespołu „Moja Adrenalina”.

²² Jednym z ulubionych poetów Skolimowskiego jest Thomas Stearns Eliot. Rozważania o wojnach, kondycji współczesnego człowieka i świata można spuentować słowami z wiersza tego ostatniego *Wydrążeni ludzie*. Oto fragment tego utworu:

III
 Tutaj kraina nieżywa
 Kraina kaktusowa
 Tu hodują kamienie
 Obrazy, ich łaski wzywa
 Dłoń umarłego błagalnie wzniesiona
 Pod migotem gwiazdy blednącej.
 Czy tak samo jest tam
 W drugim królestwie śmierci

**EVERYWHERE AND NOWHERE...
YET STILL IN EUROPE.
SOME REMARKS ON *ESSENTIAL KILLING*
BY JERZY SKOLIMOWSKI**

Summary

Two forces are influencing cinema in Europe. One of them is consumerist audience which for years has treated America and its icons as determinants of style and quality of film productions. The other refers to the idea of artistic cinema, one that requires patience and courage from the recipients. This 'double' vision is important in proper understanding of the phenomenon called cinematography of Europe. These two perspectives will be applied in the analysis and interpretation of the latest film by Jerzy Skolimowski, *Essential Killing*, of 2010. They help explain the reasons behind the director's success, and attractiveness of his idea. Aspects which allow us to define the topic in more detail are:

- a) content and subjects which inform us about the artist's viewpoints;
- b) economy, or involvement of the artist-director in the production and post-production stage; the viewing figures and attractiveness of the film;
- c) criticism, or positioning of *Essential Killing* in the context of artistic cinema, high culture, national heritage and/or European cinema.

The analysis and interpretation of the latest film by Jerzy Skolimowski requires knowledge on the criteria that establish the nationality or national identity. One needs to remember about ideology, myth creation, and common system of imagination and values. The search for timeless and one-of-a-kind identity seems to be an important topic nowadays. One question remains: what is the horizon of expectations of recipients of such cinema? There are numerous answers, but one of them remains fixed and unchanging. Most of the viewers expect that the national cinema will undertake topics that are somehow close to their hearts.

Translated by Iwona Grodź and Agnieszka Marciniak

Czy budzimy się zupełnie sami
W godzinę kiedy wszystko w nas
Jest czułością i czystymi łzami
Usta chcą pocałunku
A modlą się do złamanego kamienia.

T.S. Elliot, *Wydrążeni ludzie*, przeł. C. Miłosz, [w:] *idem, Wybór poezji*, wstęp W. Rulewicz, Wrocław 1989, BN II 230, s. 157.