


Olga Katafiasz  <https://orcid.org/0000-0002-9432-5046>
Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie
olgakatafiasz@onet.eu

„Mam balkon, więc jestem” Po co nam kino w czasie pandemii?

“I Have a Balcony, Therefore I Am:” On the Need for Cinema during a Pandemic

Zjawisko epidemii interesowało kino od dawna. I, co może zaskakujące, nie tylko twórców filmów popularnych (o czym za chwilę), ale także wielkich autorów kina. Jednym z pierwszych sugestywnych przedstawień zarazy jest niewątpliwie to z arcydzieła Wilhelma Friedricha Murnaua – *Nosferatu – symfonia grozy* (*Nosferatu eine Symphonie des Grauens*), które powstało w 1922 roku (rok po wydaniu tłumaczenia opublikowanej w 1897 roku powieści Brama Stokera *Dracula*) w Niemczech. Co znamienne, wątkiem nieobecnym w oryginale, a wprowadzonym przez reżysera, jest nieznaną dotąd epidemia. Miasto, do którego przybywa wampir, może uratować jedynie „zupełnie bezgrzeszna kobieta”. Tajemniczą zarazę odczytywano jako metaforę ówczesnej sytuacji społecznej kraju – Jean Domarchi podkreślał, że:

Z I wojny światowej Rzesza wyszła pokonana. (...) Kilka lat później, około 1920–1921, wybuch niezwykle wysokiej inflacji ponownie zagroził stabilności państwa i Niemcy weszły w nowy okres rewolucyjny, który zakończył się dopiero triumfem kontrrewolucji hitlerowskiej w 1933. (...) W rzeczywistości, cała niemiecka myśl uświadamia sobie radykalny kryzys zachodniej cywilizacji: jest zdominowana przez poczucie degradacji podstawowych wartości Zachodu, a „Śmierć”, „Pani absolutna” – rządzi każdą myślą¹.

Obraz zarazy jest jeszcze dotkliwszy w remake’u filmu Murnaua – *Nosferatu wampir* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979) Wernera Herzoga – powstał

¹ J. Domarchi, *Geneza dzieła [w:] Friedrich Wilhelm Murnau*, red. T. Pacewicz, Warszawa 1998, s. 79.

on przecież już po największym dostępnym zbiorowej pamięci kryzysie ludzkości. Puste miasto wypełniają tysiące szczurów (co sugeruje, że to epidemia dżumy), a na placach widzimy setki trumien, przenoszonych przez mężczyzn w czarnych frakach i cylindrach. Zagłada oznacza tu całkowity paraliż funkcjonowania struktur władzy (nie ma już więzień, urzędu miejskiego, nawet policji) i przybiera postać rozpasanego karnawału, święta, podczas którego przestają obowiązywać jakiegokolwiek normy (jedną z najważniejszych scen filmu jest scena wesela, jakie zarażona para urządza na głównym placu miasta: po długich, suto zastawionych stołach biegają szczury, a biesiadnicy posilają się w milczeniu). Herzog, w przeciwieństwie do Murnaua, nie uwalnia świata od zarazy – jeden z głównych bohaterów opuści miasto i, jak możemy się domyślać, będzie przyczyniał się do szerzenia choroby².

Zbiorowa wyobraźnia karmi się jednak nie tyle arcydziełami (choć każdy kinofil niewątpliwie ma w pamięci *Siódmą pieczęć*, *Det sjunde inseglet*, 1957, Ingmara Bergmana czy *Śmierć w Wenecji*, *Morte a Venezia*, 1971, Luchina Viscontiego), ale kinowymi przebojami. W ciągu ostatnich kilku miesięcy jednym z najchętniej oglądanych okazały się filmy Stevena Soderbergha *Contagion – Epidemia strachu* (*Contagion*, 2011) i Wolfganga Petersena *Epidemia* (*Outbreak*, 1995)³. W obu, co ciekawe, wirus dziesiątkujący ludzkość pochodzi od zwierząt, nietoperza lub małpy. Od marca 2020 roku *Contagion* i *Epidemia* (występujący w niej wirus motaba jednoznacznie kojarzono z wirusem ebola) doczekały się licznych omówień, zwłaszcza w artykułach publikowanych w internecie – krytycy przyglądają się rozwiązaniom fabularnym (jak wygląda i ile trwa przebieg choroby, jak szybko zostaje stworzona szczepionka etc.), tropiąc zwłaszcza podobieństwa do obecnej sytuacji, a eksperci tłumaczą, dlaczego widzowie sięgają po historie o walce ze śmiertelnościami wirusami. Naturalnie najczęściej szukają w nich pocieszenia: ludzkość potrafi zjednoczyć się w słusznym celu, naukowcy szybko znajdują skuteczne rozwiązanie, człowiek odzyskuje kontrolę.

Kino zazwyczaj opowiadało o epidemiach, które udało się pokonać (wyjątkiem jest tu *Epidemia* Petersena – kręcono ją, gdy w Afryce trwała jeszcze epidemia gorączki krwotocznej ebola). Niezależnie od tego, czy filmowy obraz zarazy był wzorowany na autentycznych zdarzeniach (jak w przypadku *Zarazy*, 1971, Romana Załuskiego, traktującej o epidemii ospy we Wrocławiu w 1963 roku), czy stanowił wyobrażenie twórców, artyści i realizatorzy pracowali w normalnych warunkach, nikomu nie zagrażało niebezpieczeństwo zachorowania ani na planie, ani poza nim.

Wydarzenia 2020 roku okazały się więc dla artystów momentem szczególnym. Pandemia koronowirusa COVID-19 uniemożliwiła kręcenie filmów

² Por. O. Katafiasz, *Złe sny notariusza* [w:] *Sztuka słowa, sztuka obrazu. Prace dla Ewy Miodońskiej-Brookes*, red. J. Zach, A. Ziółowicz, Kraków 2009.

³ Por. D. Rydzek, *Zakażenie, epidemia, szczepionka, apokalipsa. Scenariusz naszej przyszłości jest już napisany*, <https://tvn24.pl/magazyn-tvn24/zakazenie-epidemia-szczepionka-apokalipsa-scenariusz-naszej-przyszlosci-jest-juz-napisany,266,4663>, dostęp: 22.09.2020.

– podczas kwarantanny zakazano prac na planach filmowych, zamknięcie kin spowodowało, że nie odbywały się premiery. Jednocześnie jeszcze nigdy nagrywanie i montowanie filmowych obrazów nie było tak nieskomplikowane technicznie, dotychczas nie dysponowano dostępnym na wyciągnięcie ręki sprzętem i oprogramowaniem. Ten stan zawieszenia z jednej, a możliwości filmowania z drugiej strony postanowili wykorzystać producenci HBO Europe. Szesnaścioru polskich twórców zaproponowano nakręcenie krótkich filmów w czasie kwarantanny. Założenia były proste: akcja musi rozgrywać się „tu i teraz”, w czasie pandemii, poszczególne filmy nie mogą trwać dłużej niż dziesięć minut, a podczas ich realizacji trzeba uwzględniać wprowadzone restrykcje. Artyści mieli je zrealizować samodzielnie w ciągu czterech tygodni, dowolnie wybierając formę i gatunek utworu. (Podobne projekty powstały również w Hiszpanii i Finlandii).

Antologia *W domu* (dostępna w serwisach HBO) to czternaście krótkich filmów. Wyzwanie podjęli: Jerzy Skolimowski (*To nie my*), Krzysztof Skonieczny (*Ukryj mnie w samolocie lecącym do Marakeszu*), Renata Gąsiorowska (*Dom w skorupce*), Jacek Borcuch (*Dzisiaj są moje urodziny*), Jan P. Matuszyński (*Czekamy*), Xawery Żuławski (*Koronaświrusy*), Paweł Łoziński (*Maski i ludzie*), Mariusz Treliński (*Nic nie zatrzyma tej wiosny*), Małgorzata Szumowska i Michał Englert (*Chłopiec z widokiem*), Krzysztof Garbaczewski (*Ślimak*), Magnus von Horn (*Korona Killer*), Anna Zamecka i Sung Rae Cho (*Kioto, 21 kwietnia*), Andrzej Dragan (*Piosenka o końcu świata*) oraz Tomek Popakul (*Księżyc*). Jeśli czternaście części ogląda się po kolei, wyłania się z nich interesująca próba określenia sytuacji i kondycji twórcy w czasie zarazy. *W domu* prowokuje także do stawiania pytań o istotę filmowego medium, ale przede wszystkim – i to właśnie wydało mi się w projekcie najistotniejsze i najciekawsze – do badania relacji artysty i widza. Albo inaczej: co interesuje pracujących w Polsce filmowców, czy kierują oni kamerę na siebie, czy raczej na świat wokół? Czy i jak zmieniło się ich postrzeganie rzeczywistości i swojego w niej miejsca? Czego się obawiają i co chcą przekazać widzom?

„Mówienie o sobie paraliżuje”

Niektórzy z autorów krótkometrażowych filmów czynią, choć – jak się okaże – pozornie, centrum opowieści samych siebie. Mariusz Treliński filmuje swój dom nad jeziorem, otoczenie, warsztat pracy, czyli stół z laptopem i makietą scenografii nowej opery. Reżyser mówił, że projekt *W domu* zainteresował go, ponieważ zakładał udział wielu artystów: „Nie pamiętam momentu, w którym występowalibyśmy wspólnie. To wielka rzadkość w naszym kraju. Jesteśmy urodzonymi solistami, a tu nagle głos tutti”. Dodawał jednak: „Mówienie o sobie

paraliżuje”⁴. Może dlatego, że owo „o sobie” oznacza tak naprawdę opowiadanie o doświadczeniu wspólnym, choć przefiltrowanym przez własne doznanie. „Uczucie pustki jest teraz znacznie silniejsze”⁵ – zdanie, jakie Treliński wypowiada spoza kadru (w całym filmie nie widzimy artysty, w jednej scenie pojawia się jedynie jego cień) zdaje się przeczyć innemu: „Czuję, jakbym po raz pierwszy dostrzegł wiosnę”.

W filmie Trelińskiego pojawia się obecne w wielu innych odsłonach projektu napięcie między naturą a kulturą. Artysta podziwia zmieniającą się przyrodę za oknem, ale mówi również o innym oknie – ekranie komputera, przez który podgląda świat. I nie wiadomo, gdzie znajdować można mikro- i makroświaty ani czy ważniejsze są opera, „doskonała i zbędna”, czy zmieniające się wraz z porą roku światło. Niemniej w *Nic nie zatrzyma tej wiosny* nie pojawia się jednak, jak w wypadku innych filmów z antologii, temat katastrofy ekologicznej czy możliwości jej zapobieżenia. W finale Treliński mówi, że w internecie przeczytał informację o nowym obrazie Davida Hockneya. Malarz wrócił do pracy, reżyser nie znalazł w sieci zdjęcia dzieła, a jedynie tytuł – *Nie nic nie zatrzyma tej wiosny*. Kiedy zainteresowany twórczością Hockneya widz chce sprawdzić tę wiadomość, okazuje się, że oryginalny tytuł brzmi jeszcze wyraziściej: *Do remember they can't cancel the spring*⁶.

Inaczej o prywatnym doświadczeniu lockdownu opowiada Jacek Borcuch. Jego film opisuje jeden dzień – pięćdziesiąte urodziny bohatera. Borcuch zadaje sobie i widzom proste pytanie: jak obchodzić pięćdziesięciolecie w epoce koronawirusa? W czarno-białych kadrach pojawia się mężczyzna, ustylizowany na bohaterów dzieł Federico Felliniego. Jedzie samochodem przez las, w domu odbiera telefony z życzeniami od najbliższych i zostawione przez kuriera przed drzwiami bukiety kwiatów. Kolejne „sto lat” coraz silniej uświadamiają samotność i tęsknoty, których nie sposób zaspokoić. W końcu dzwoni matka bohatera – jej żal, że nie może przytulić syna w dniu jego urodzin, jest przejmujący w najprostszy ludzki sposób. Pomysł Borcucha, by opowiedzieć o nagłej i nie do końca zrozumiałej zmianie, jaka zaszła w świecie, przez zderzenie obrazu alienacji z głosami rozmówców, okazał się skuteczny. *Dzisiaj są moje urodziny* są, moim zdaniem, jedną z bardziej udanych części projektu. „Zaskakujące nawet dla mnie jest to, że w swoim zawodowym życiu odwróciłem

⁴ P. Guskowski, „*Mam balkon, to dziś przywilej*”. *Netflix i HBO pokażą, jak filmowcy z Polski i świata przeżyli pandemię*, „Gazeta Wyborcza”, 24.06.2020, <https://wyborcza.pl/7,101707,26061123,mowienie-o-sobie-paralizuje-netflix-i-hbo-pokaza-jak-filmowcy.html>, dostęp: 17.09.2020.

⁵ Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty pochodzą z poszczególnych filmów projektu *W domu*.

⁶ J. Jones, *How David Hockney Depicted a Spring for Self-Isolation*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/apr/02/david-hockney-spring-ipad-paintings-self-isolating-van-gogh>, dostęp: 23.09.2020.

kamerę o 180 stopni⁷ – mówi reżyser. Paradoksalnie ów autoportret wydał mi się uniwersalny, w filmie Borcucha widz może odnaleźć również własne doświadczenie osamotnienia.

Izolacja to także temat animacji Renaty Gąsiorowskiej *Dom w skorupce*. Bohaterka zdaje się uwięziona w domu, który wraz z partnerem opuszcza tylko w celu zakupu podstawowych produktów spożywczych. Ale to jedyne ich wspólne działanie – poza tym każde siedzi przed własnym ekranem smartfona albo komputera. Następuje powolna przemiana bohaterki: przeistacza się w kurę. Tytułowa skorupka nie wydaje się wyłącznie stanem odosobnienia właściwym kwarantannie, raczej odwrotnie: niewiele trzeba, byśmy na dobre schowali się w oswojonych przestrzeniach, ograniczając swoje istnienie poza wirtualnym światem.

„Jest mnóstwo dobrych momentów, lepszych niż się spodziewaliśmy”

Śledzenie niecodziennego upływu czasu, skupienie na sobie i swoim istnieniu podczas kwarantanny wydaje się naturalne, zwłaszcza w wypadku, gdy mieszka się samotnie. Ale niekiedy to również czas spędzony z rodziną, o czym interesująco opowiada film Jana P. Matuszyńskiego. Proste codzienne czynności, które wykonują reżyser, jego żona Monika i syn Mikołaj, po części są podporządkowane oczekiwaniu na narodziny drugiego dziecka, córki Emilki. *Czekamy* jest też ciekawe ze względu na sposób realizacji: intymne relacje rodzinne rejestrowane były iPhone’em, urządzeniem codziennym, znanym także sześciolatniemu Mikołajowi. Matuszyński podjął decyzję o kręceniu filmu po konsultacji z najbliższymi, zrezygnował z pomocy montażysty i operatora, samodzielnie opracowując całość⁸. Powstał krótki film o życiu, jego sile i urodzie. Konieczność izolacji zdaje się sprzyjać przygotowaniom na pojawienie się nowego członka rodziny.

Inaczej w *Korona Killer* von Horna. Uwięziony w domu aktor (Sebastian Pawlak), chcący wyprodukować w domowych warunkach serial kryminalny, nie znajduje zrozumienia u partnerki (Anna Frątczak). Zaczyna się zabawnie, ale z minuty na minutę sytuacja gęstnieje, w końcu dochodzi do kłótni w obecności kilkuletniej córki (Aurelia Pawlak). „Pandemia zerwała wszystkie zasłony i fasadowość” – mówi bohaterka. Ważniejsze wydaje się jednak to, że dom nagle stał się pułapką, z której nie sposób się uwolnić. Von Horn pyta o granice

⁷ Materiały promocyjne projektu *W domu*, <https://hbogo.pl/seriele/w-domu-polska/sezon-1/odcinek-4>, dostęp: 22.09.2020.

⁸ Por. J. Tracewicz, *Jak się kręci filmy w czasie pandemii?*, <https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2020/07/16/w-domu-hbo-czy-warto-antologia/>, dostęp: 16.09.2020.

wytrzymałości związków – czy zmiana warunków codziennego życia nie jest dla relacji niebezpieczniejsza niż wirus? Zakładana maseczka zdaje się utrudniać nie tylko oddychanie.

Pandemia bywa jednak również okazją do innego, niż zazwyczaj, bycia z najbliższymi. W *Kioto, 21 kwietnia* filmowiec Sung Rae Cho leci z Polski do Japonii, by nakręcić kilka scen z udziałem swoich rodziców. Instruowany przez telefon przez swoją partnerkę (Anna Zamecka) usiłuje zaaranżować „naturalną” sytuację rodzinnej kolacji. Ale rodzice są spięci, nie wiedzą, jak zachowywać się przed kamerą, złością się na syna. „Jest mnóstwo dobrych momentów, lepszych niż się spodziewaliśmy” – mówi mężczyzna do zniecierpliwionej rozmówczyni, przebywającej na drugim końcu świata. Film pewnie się nie uda, ważniejszy okazuje się czas spędzony razem. W projekcie Anny Zameckiej i Sung Rae Cho kamera z jednej strony umożliwi spotkanie najbliższych, z drugiej – nieustannie przeszkadza, niweczy szansę na intymność. W końcu przegrywa, bo widza bardziej interesują mieszkańcy tego domu niż efekt artystycznych działań.

Bezpieczne cztery i pół metra

VARIA

Paweł Łoziński wybrał inną strategię opowiadania o pandemii. Z kamerą i mikrofonem wyszedł na balkon swojego mieszkania na pierwszym piętrze i stamtąd zagadywał przechodniów, często swoich sąsiadów. *Maski i ludzie* powstały w czasie, gdy po pustych ulicach krążyły policyjne radiowozy, z megafonów nadając komunikat o konieczności pozostania w domu i zachowaniu bezpiecznego dystansu. Ale pomysł zrodził się wcześniej: „Dwa lata temu zacząłem robić taki nietypowy film ze swojego balkonu na ulicy Walecznych na Saskiej Kępie. Zasada jest taka: reżyser z kamerą stoi na balkonie, a różni ludzie z nim rozmawiają. To zapis tego, co my, przechodnie, mamy w głowach i w sercach”⁹.

Łoziński przyznaje, że duży „Film balkonowy” (premiera zaplanowana jest na 2021 rok w HBO) powstaje „z ciekawości drugiego człowieka”, ale w zamknięciu potrzeba kontaktu stała się wyraźniejsza. Poza tym w tej sytuacji zmieniły się pytania¹⁰. Zagadywani przechodnie czują się bezpiecznie – cztery i pół metra między balkonem a chodnikiem pozwalają zachować dystans, nie tylko ten „pandemiczny”.

„Mam balkon, więc jestem. Jestem wśród ludzi” – mówi reżyser. Pyta, jak czują się jego rozmówcy „w czasach zarazy”¹¹. Padają różne odpowiedzi, nie-

⁹ J. Tracewicz, *Kwarantannę przesiedział na balkonie. I pytał ludzi, jak im się żyje w zamknięciu. Rozmawiamy z Pawłem Łozińskim*, <https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2020/07/16/w-domu-hbo-antologia-pawel-lozinski-wywiad/>, dostęp: 14.09.2020.

¹⁰ Por. tamże.

¹¹ P. Guskowski, dz. cyt.

kiedy zaskakujące swoją prostotą, na przykład: „kiszonki robię”. Zdarzają się nieoczekiwane sytuacje, jak choćby ta, kiedy pod balkonem pojawia się para młodych ludzi, którzy poznali się jedenaście minut wcześniej na internetowej randce. Albo kobieta, usiłująca odnaleźć sens „tego wszystkiego”. Gdy zdejmuje czapkę, okazuje się, że jest po chemioterapii.

W filmie Pawła Łozińskiego odbija się tradycja polskiego dokumentu i jego mistrzów. Odnajdywałam w nim choćby ślady *Ćwiczeń warsztatowych* i *Wszystko może się przytrafić* Marcela Łozińskiego. W tym balkonowym projekcie zwykła rozmowa okazuje się istotna, a żart nabiera nieoczekiwanych sensów. Szlachetność filmu wynika z prostoty pomysłu i szczerości – reżysera i jego bohaterów.

Exodus

Drugą, moim zdaniem, obok filmu Łozińskiego najciekawszą częścią antologii jest utwór Skolimowskiego. Intryguje już sam tytuł: *To nie my* – gdyby zapisać trzy słowa jako jedno, znaczyłby zupełnie co innego. W czarno-białych kadrach Skolimowski pokazuje kwarantannę na Sycylii: podstawowym zabiegiem reżysera jest zderzenie pustych przestrzeni (zaśmiecanej plaży, ulic, kościoła, kawiarni, stadionu) z dźwiękami, jakie jeszcze niedawno wypełniały te miejsca. Głosy bawiących się na piasku dzieci, codzienne rozmowy, rozbrzmiewająca w świątyni pieśń *Christus Vincit*, stukanie kieliszków i filiżanek, okrzyki kibiców wydają się jednocześnie i obce, i dziwnie znajome. Wrażenie nieprzytawalności tego, co widzimy, i tego, co słyszymy, po części uświadamia sytuację, w jakiej się znaleźliśmy. Na jednym z murów widnieje duży napis „Exodus”, może to nazwa jakiegoś klubu?

Czym zatem ma być exodus według Skolimowskiego? Dokąd mamy uciekać? Sposób filmowania zmienia się w ostatnich sekwencjach: nagle kadry zyskują kolory, pojawiają się zbliżenia. Niewidoczny dla widza malarz tworzy abstrakcyjny obraz; płótno suszy się potem oparte o mury starego sycylijskiego domu. Zachodzi słońce. Czy to nadzieja na przywrócenie porządku, jaki znaliśmy? A jeśli tak, jaką rolę przypisać należy tworzeniu? Czy właśnie ono pomoże ocalić dawny świat albo chociaż ukoi tęsknotę za przeszłym życiem, do którego – być może – nigdy na dobre nie wrócimy? Nieprzypadkowo przecież w filmie Skolimowskiego sztuka tak harmonijnie współistnieje z naturą.

Opisałam zaledwie kilka z filmów antologii *W domu*, wybrałam te, które wydały mi się szczególnie istotne w dialogu z widzem. W każdym z nich twórcy starali się uniwersalizować własne doświadczenie, podzielić się nim z odbiorcą. Oswoić pandemiczną samotność.