

Podróże Pawła Pawlikowskiego: telewizja, kino i kinestetyka

DOROTA OSTROWSKA

W 2000 roku film Pawła Pawlikowskiego *Last Resort* (*Ostatnie wyjście*, 2000) zdobył na festiwalu edynburskim nagrodę dla najlepszego brytyjskiego filmu fabularnego, a w rok później uzyskał laur BAFTA za najbardziej obiecujący debiut. Jako prawie czterdziestolatek z piętnastoletnim doświadczeniem reżyserskim, twórca filmów dokumentalnych i fabularnych dla BBC, Pawlikowski był wszakże debiutantem osobliwym¹. *Last Resort* powstał także jako film telewizyjny, dla BBC Films, ale w tym przypadku reżyserowi udało się przebić przez barierę oddzielającą kino od telewizji i znaleźć dla swego dzieła dystrybutorów kinowych. Następnie Pawlikowski zrobił równie dobrze przyjęte *Lato miłości* (*My Summer of Love*, 2004), film kinowy zarówno pod względem produkcyjnym, jak i dystrybucyjnym². Czytając wywiady z twórcą i jednocześnie pamiętając o tym, że pracował niemal wyłącznie dla telewizji, a lwia część jego dorobku (z wyjątkiem *Twockers*³ / *Złodziejaszki*; *The Grave Case of Charlie Chaplin* / *Śmiertelny przypadek Charliego Chaplina*; *The Stringer* / *Reporter* i *Last Resort*) to filmy dokumentalne, odniesiemy nieodparte wrażenie, że obcujemy z człowiekiem kina, a nie z reżyserem telewizyjnym⁴. Produkcje dla telewizji Pawlikowski nazywa krótko dokumentami i nie widzi potrzeby zaznaczać, że powstały na użytek małego ekranu. Własne metody realizacyjne przeciwstawia metodom kojarzonym z twórcami z kręgu brytyjskiego ruchu dokumentalistów. Twierdzi, że *konieczne jest otwarcie się na doświadczenie kina*, gdyż obrazu nie wolno traktować *jako ozdobnika, który nie jest w stanie dotrzeć do samego jądra rzeczy*⁵. Zapewne to doświadczenie fotografika, a nie reżysera telewizyjnego dało mu *poczucie dramatu zawartego w tym, co rzeczywiste* i umocniło wiarę, że *należycie skadrowany, jeden jedyny obraz może zdefiniować wojnę w Serbii*⁶. Wydaje się, że celem Pawlikowskiego jest uchwycenie istoty każdego przeżycia, choćby wojny, „w jednym obrazie”, tak jak pretenduje do tego w *Serbian Epics* (*Epos serbski*). Operator Pawlikowskiego, Ryszard Lenczewski, twierdzi, że to wspólnota doświadczeń wyniesionych z pracy przy filmach dokumentalnych sprawia, że na planie rozumieją się niemal bez słów i pozwala urzeczywistnić wizję Pawlikowskiego⁷ w filmie.

Pawlikowski oddaje w istocie sprawiedliwość BBC jako źródłu funduszy, pomysłów twórczych i jako dystrybutorowi jego filmów dokumentalnych. W świetle słów reżysera BBC z lat 80. jawi się jako hojny sponsor, gotowy podjąć ryzyko inwestowania w niekonwencjonalnego młodego reżysera, który jeździ do znajdu-

jącej się jeszcze pod panowaniem reżimu komunistycznego Europy Wschodniej, skąd przywozi zgoła niesamowite obrazy i historie: nakręcony ukrytą kamerą Super 8 dokument o życiu Vaclava Havla (*Vaclav Havel: A Czech Drama / Vaclav Havel: Czeski Dramat*), dysydenta politycznego i banity kulturalnego, którego sztuk nie wystawiano w Czechosłowacji przez 20 lat, czy też film o wybitnym pisarzu Wieniedikcie Jerofiejewie (*From Moscow to Pietushki / Moskwa – Pietuszki*), którego pijacki los rzuca całkowicie nowe światło na problem alkoholizmu w Rosji czasów dyktatury komunistycznej. Pawlikowski rozstał się z BBC, w czasie gdy osłabło zainteresowanie Europą Wschodnią, a sama BBC stała się ogromnie zbiurokratyzowanym korporacyjnym molochem⁸. Wedle Lenczewskiego sposób budowania narracji bądź fabuły filmowej przez Pawlikowskiego wywodzi się z praktyki dokumentalisty i klóci z obowiązującą w BBC zasadą prymatu scenariusza: *Paweł nie pisze normalnego scenariusza. Owszem, notuje parę zdań na temat każdej sceny, ale nie zapisuje dialogów, tak że aktorzy w zasadzie improwizują. To wspaniałe, bo sprawia, że grają w sposób tak naturalny*⁹.

Sam twórca jest przeświadczony, że *rzeczywistym pisaniem filmu jest samo jego robienie*, w czym idzie za Alexandre'em Astrucem i François Truffautem, którzy uważali kamerę za swego rodzaju pióro i właściwą twórczość filmową wiązali raczej z samą fazą produkcyjną niż przedprodukcyjną¹⁰. Wszelkie związki Pawlikowskiego z telewizją były zawsze podporządkowane własnym celom twórczym. Kiedy czuł, że musiałby pójść na kompromis lub że kończą się warunki twórczej współpracy, rezygnował.

Czytając to, co sam Pawlikowski mówi na temat swej drogi twórczej, odnosimy wrażenie, że filmy takie, jak *Last Resort*, *The Stringer*, *Twockers*, *The Grave Case of Charlie Chaplin* i w końcu *Lato miłości*, sam reżyser uważa za epizody prowadzące go prostą drogą od dokumentu do fabuły, a nie od dokumentu i filmu telewizyjnego do kina. Wobec tego narzuca się pytanie o rzeczywistą rolę, jaką w jego karierze odegrały dokumenty i fabuły telewizyjne. Czy mamy przytaknąć krytykom z „Sight and Sound”, „Positif”, „Kina” i uznać Pawlikowskiego po prostu za reżysera filmowego, dla którego praca dla telewizji była jedynie odskocznią do kariery w kinie?¹¹ Czy w epoce, gdy reżyserzy, jak sam Pawlikowski, przez większą część kariery pracują dla telewizji albo jak von Trier, Sokurow, Rossellini, Kieślowski i Wenders ustawicznie oscylują między światem telewizji i światem kina, a ich filmy kinowe są nieraz finansowane przez telewizję, słuszne jest lekceważenie ich twórczości telewizyjnej i wpływu wywieranego przez telewizję na ich dzieła kinowe? A jeśli wbrew temu postanowimy przyjrzeć się bliżej twórczości telewizyjnej współczesnych filmowców, trzeba będzie najpierw określić kategorie, w których będziemy opisywać i analizować doświadczenie telewizyjne.

Celem, który stawiam sobie w niniejszym szkicu, jest ukazanie pewnych stylów elementów warsztatu Pawlikowskiego jako dokumentalisty, reżysera telewizyjnego i twórcy filmów fabularnych, elementów tworzących zręby pewnych nowych estetyk, które nie są ani czysto telewizyjne, ani czysto kinowe. Warunki, w których pracują współcześni filmowcy, a zwłaszcza wieloaspektowy wpływ telewizji na ich wytwory, generuje nowe formy audiowizualne, które proponuję nazwać „kinestetyką”, podczas gdy samych filmowców należałoby raczej określać mianem „kinestetów”. Zawarty w terminach „kinestetyka” i „kinesteta” rdzeń „kine” ma konotować ów stały ruch i parcie w stronę kina, jakie uwidacznia

się w dziełach współczesnych filmowców pracujących dla telewizji. Kinestetyka odnosi się do procesu przekształcania form telewizyjnych w kinowe i procesu kształtowania – niektórzy nazwaliby go „zanieczyszczeniem” – form kinowych przez telewizyjne. Właśnie za sprawą tej osmozy dzieła Pawlikowskiego mają hybrydową naturę i sprawiają wrażenie nieprzynależnych ani wyłącznie do kina, ani do telewizji, lecz zarazem do obu. Ta hybrydowość dzieła jest zarazem śladem mieszanych, kinowych i telewizyjnych korzeni reżysera, jak i swoistym autografem. Fabuły Pawlikowskiego są nie tylko tematycznie, ale i formalnie związane z jego telewizyjną twórczością dokumentalną. W przypadku twórców takich jak Pawlikowski, żyjących w pewnej międzystrefie różnych kultur i starających się zaszczerpić kulturze kraju, w którym żyją, treści kultury kraju swego pochodzenia, wzrasta dynamika form kinestetycznych w twórczości telewizyjnej i kinowej. Owo sprzężenie między kinestetyką i międzykulturową tożsamością jest nie tyle szczęśliwym zrządzeniem losu, ile świadectwem, że w świecie konwergencji mediów i krzyżowania się kultur potrzebujemy nowych sposobów mówienia o filmowcach i ich dziełach. Kinestetyka jest próbą uchwycenia obecności telewizji w dziełach współczesnych filmowców. Telewizja jest już w nas, jest częścią matrycy percepcyjnej dzisiejszego człowieka, częścią, której rolę w kształtowaniu kina i biografii dwu pokoleń filmowców trzeba w końcu rozpoznać i zanalizować w kategoriach bardziej pozytywnych.

Dzieła Pawlikowskiego karmią się sobą nawzajem; łączą je więzi dialogu i wymiany. Utwory te zdają się w sposób naturalny rozmawiać ze sobą, ponieważ dokumenty i fabuły telewizyjne ustawicznie odsyłają do tradycji kinowej, jak gdyby usiłowały wyrwać się z ograniczeń formy telewizyjnej, dając tym samym świadectwo kinowej wrażliwości twórcy, w pełni swobodnie wyrażonej dopiero w *Lecie miłości*. Pawlikowski próbuje jak gdyby przebić się przez ekran telewizyjny, a tym samym oddala telewizyjne zbliżenia, łamie linearność i literackość telewizyjnych narracji, kwestionuje komiksową jakość telewizyjnych postaci. Bohaterowie jego filmów dokumentalnych, pisarze czescy, polscy i rosyjscy, Havel, Konwicki, Jerofiejew i Wojnowicz, przywódcy polityczni, Karadzić i Żyrynowski, przerastają ramy rzeczywistości, w której przyszło im żyć. Ich obecność kwestionuje nie tylko ograniczenia, które narzuca wszechobecna proza i trudność życia w systemie totalitarnym, lecz i samą wąskość ekranu telewizyjnego. Gdy czołgi, działa i bomby, chleb powszedni w życiu wielu z tych postaci, wręcz rozsadzają ekran, potęguje to jeszcze wrażenie łamania form przedstawiania przynależnych dotąd telewizji.

W ludziach, których wybrał na bohaterów filmów dokumentalnych, Pawlikowskiego fascynuje pewien surrealizm, fantastyczność – umie to wyrazić za pomocą subtelnej wizualnej alegorii i metafory, które na ogół uważa się za środki narracji kinowej. *Tripping with Zhirinovsky* (*Jazda z Żyrynowskim*) opowiada o rejsie Wołgą, na który wypłynął Żyrynowski, demagog i populistą, by werbować członków założonej przez niego partii i by propagować własne idee polityczne. Pawlikowski ukazuje tłum ludzi w okularach słonecznych, którzy w bezchmurny dzień z zadartymi głowami słuchają wystąpienia Żyrynowskiego. W sekwencji tej reżyser wykorzystuje naturalne okoliczności, ciemne okulary, słońce, by wyposażać te zgoła banalne obrazy w dodatkowe znaczenie. Tłum słuchaczy, wyraźnie pełen podziwu dla mówcy, wydaje się oślepiiony promienną obecnością Żyrynowskiego.

Jednocześnie ludzie ci są ślepi na podawany im przekaz polityczny. Pawlikowski jawi się jako wnikliwy obserwator, tak wyczulony na detal, że czasem trudno nie podejrzewać, iż inscenizuje niektóre szczegóły, by wzmocnić wymowę sytuacji w jego filmach dokumentalnych¹². Jednym z takich detali jest złoty mikrofon, przez który Żyrynowski wygłasza przemówienia na statku, a którego tandetność uwypukla prymitywizm prezentowanych przez mówcę treści politycznych i sposobów ich wyrażania. W miarę jak rośnie władza i popularność Żyrynowskiego, Pawlikowski coraz jawniej kształtuje rzeczywistość. Ujęcia Żyrynowskiego nad basenem gdzieś na Florydzie bądź Hawajach, gdy chełpi się sukcesem odniesionym w mediach amerykańskich, przeplatają się z ziarnistymi sekwencjami z wiadomości telewizyjnych ukazującymi wizytę Żyrynowskiego w jakimś kraju arabskim, w cerkwi, a także w trakcie przemówienia w Dumie. Liczne krótkie zbliżenia Żyrynowskiego i jego rozmówców funkcjonują jako kontrapunkt w stosunku do podkładu muzycznego, rapu i ostrego *drum & base*, tak że całość zamienia się w wideoklip konotujący, co znaczy „jazda” z Władymirem Żyrynowskim. Podobnie jak owe ciemne okulary, także „jazda” ma piętrowe znaczenia, sugerując zarazem podróż, podążanie w bliżej nieokreślonym kierunku, jak i trans narkotyczny.

Wieloznaczność to tylko jeden z kinowych aspektów telewizyjnych obrazów Pawlikowskiego, kolejnym jest wręcz agresywna fragmentaryczność. Reżyser zaburza strumień narracji telewizyjnej, wprowadzając napisy, stopklatki, fotografie, zdjęcia archiwalne, wykresy, materiały z wiadomości, wyimki ze sfilmowanych spektakli teatralnych, mapy, fragmenty samizdatowych filmów wideo i podkłada pod to wszystko, dajmy na to, głos lektora czytającego obcojęzyczną poezję i prozę, co funkcjonuje nie tylko jako kontrapunkt dla obrazów, lecz wzmacnia ekspresję tego telewizyjnego dźwiękoobrazu, akcentując nieswojskość (*unheimlich*) telewizji dla autora przekazu. Zastosowanie komentarza, uwarstwienie obrazu i dźwięku generuje strukturę audiowizualną, której ogólny wyraz przekracza konwencje telewizji i manifestuje kinowe ambicje Pawlikowskiego. Jego filmy dokumentalne są audiowizualnymi surrealistycznymi kolażami, kompilacjami *objets trouvés* skomasowanych w sposób, który podkreśla różnice natury poszczególnych dawek materiału. Tożsamość tworzywa audiowizualnego zmienia się, z chwilą gdy zostaje ono pokawałkowane i włączone w strumień dokumentalnej narracji Pawlikowskiego. W miarę jak dokument przechodzi kolejne etapy autotransformacji, ogarniamy całość tworzywa, którego dawki to ukazują się jako takie na parę minut, to zjawiają się jako części nowego fragmentu audiowizualnego. Te przesunięcia dźwiękowe i wizualne są źródłem silnych reakcji emocjonalnych, wyzwalanych już na poziomie podrażnionego aparatu percepcyjnego widza. Dotyczy to zwłaszcza zdjęciowych lub dźwiękowych materiałów, będących zapisem przemian bądź choroby ciała. W *From Moscow to Pietushki* (Moskwa-Pietuszki) pochodzące z połowy lat 70. radiowe nagranie Jerofiejewa czytającego swą powieść zostaje zestawione z upiornie brzmiącym obecnym głosem pisarza, zniekształconym przez raka krtani. Zestawienie tych głosów niejako skleja przeszłość i teraźniejszość i w jednej chwili w przejmujący sposób uzmysławia los pisarza, który utopił życie w wódce, skazując się na zapomnienie i śmierć za życia. Jego zniekształcony głos jest najbardziej pamiętnym elementem ścieżki dźwiękowej, fizycznym świadectwem alkoholizmu Jerofiejewa, który jednocześnie jest prze-



Lato miłości, reż. Paweł Pawlikowski (2004)

cież wielkim pisarzem i ofiarą reżimu radzieckiego. Nagranie tego głosu stanowi podkład dokumentalnych zdjęć ukazujących oszronione i brudne szyby w oknach jednej z moskiewskich stacji kolejowych, zamglone i ośnieżone rosyjskie pejzaże, obrazy, które reprezentują świadomość pisarza – uciekiniera od rzeczywistości. Jego głos skrobie mozolnie w powierzchnię tych obrazów, zdrapuje szron i brud, przyświadczając boleśnie ironii życia w Związku Radzieckim, gdzie pijaństwo, przyczyna odłożonej w czasie degeneracji ciała, może być też źródłem wielkiej literatury. Podobny efekt uzyskuje reżyser w *Havel: A Czech Drama*, podkładając nagranie radiowego wystąpienia Dubczeka, w którym przywódca obwieszcza koniec praskiej wiosny i kończy głębokim westchnieniem, pod sekwencję filmową nakręconą z kamery jadącej wzdłuż kolumny dziesiątków radzieckich czołgów zaparkowanych na poboczu podmiejskiej czeskiej drogi. To ujęcie z ruchomej kamery jest wizualnym ekwiwalentem westchnienia Dubczeka – rzecz można, ostatniego tchnienia przywódcy, którego śmierć polityczna oznacza śmierć jego narodu. Z tym westchnieniem Czechosłowacja spada w przepaść historii i rozpaczy. Jadąca kamera ukazuje sprawców i narzędzia tej zbrodni.

Głównym elementem estetyki Pawlikowskiego jest wytwarzanie dystansu między dźwiękiem i obrazem, a także między różnorodnymi elementami wizualnymi i uwypuklanie dzielących je różnic. Dzięki takim zabiegom nadał swym filmom dokumentalnym i fabularnym nowy wymiar, nową przestrzeń, która jest wyłącznie jego, a przy tym jest przestrzenią nowej estetyki kinotelewizyjnej – kinestetyki. Jednym z głównych rejestrów owego dystansowania jest warstwa językowa filmów Pawlikowskiego. W dokumencie *The Life of Vladimir Voinovich* (*Życie Władymira Wojnowicza*) doskonale ustawiony głos czyta po angielsku poza kadrem fragmenty powieści Wojnowicza. W samym filmie rozbrzmiewa przeważnie rosyjski, czasem niemiecki (a jeśli w tym języku mówią emigranci rosyjscy, to z wyraźnym akcentem). Nieustannie pojawiają się napisy, które skupiając na sobie uwagę, obnażają niezdolność widza do rozumienia rozbrzmiewających języków i zwiększają trudność w śledzeniu obrazu. Napisy wnoszą dodatkową warstwę graficzną do wizualnego imaginariusium Pawlikowskiego, sprawiając, że obcy język staje się widzialny, w dwójnasób natarczywy (wzrokowo

PODRÓŻE PAWŁA PAWLIKOWSKIEGO



Lato miłości, reż. Paweł Pawlikowski (2004)

i słuchowo) i różnicujący zarówno rejestr wizualny, jak i dźwiękowy. Taki efekt występuje we wszystkich dokumentach Pawlikowskiego, pojawia się w *Last Resort*, gdy Artiom bierze lekcje angielskiego u Alfiego, gdy Artiom i Katia uczą jedno drugie angielskiego na lotnisku, a w *Lecie miłości* odzywa się w różnicach akcentów, z jakimi mówią postaci. Filmy dokumentalne, telewizyjne i filmy fabularne Pawlikowskiego to dzieła komunikujące idee za pomocą środków audio-wizualnych, dzięki którym reżyser w sposób spektakularny łączy formy telewizyjne z kinowymi.

Źródła inspiracji Pawlikowskiego można upatrywać w różnorodnych europejskich prądach modernistycznych, w brytyjskiej, polskiej i nade wszystko francuskiej nowej fali, której otwarty hołd twórca złożył w *Lecie miłości*, w scenie tańca, w której dwie dziewczyny wirują wokół pokoju w rytm piosenki Edith Piaf. Beztraska tej sekwencji, czysta radość i upojenie samym ruchem przywodzi na myśl „taneczną” pracę kamery w *Jules i Jim* (*Jules et Jim*, 1963) Truffauta, a zwłaszcza scenę, w której Thérèse, paląc papierosa i wydmuchując kłęby dymu, przemierza pokój Jules’a, *faire la locomotive* (udając lokomotywę). Jeden ze swych dokumentów (*Kids from FAMU*) Pawlikowski wykorzystał do tego, by zaczerpnąć wiedzy ze źródeł czeskiej nowej fali, z którą łączy go przeczucie tajemnicy tkwiącej w rzeczywistości, surrealistyczne pragnienie wydobycia cudowności skrytej w tym, co powszednie¹³.

Kinowe inspiracje dokumentów telewizyjnych Pawlikowskiego zdradza też jego zaabsorbowanie oryginalnością i kreatywnością, niemal wyłącznie zainteresowanie twórcami literatury, co potwierdza powinowactwa łączące go z filmowcami francuskiej nowej fali, którzy własny kanon kinowy oparli na kanonie literackim. Dokumenty Pawlikowskiego zapowiadają przyszłego reżysera fabuły. To wizualne przeczucia wyrażane przez kogoś, kto marzy o tym, by stać się filmowcem, ale nie jest pewny, czy to marzenie kiedykolwiek się ziści. Mocą osobliwego zbiegu okoliczności niemal wszystkie dokumenty Pawlikowskiego powstały dla *Bookmark* (Zakładka) – cyklicznego programu literackiego BBC. To prawdziwy przypadek, coś niemal surrealistycznego, że człowiek aspirujący do roli twórcy filmowego miał kręcić dokumenty o pisarzach, a przy tym sam począł zdradzać aspiracje pisarskie. Autor rodzi się jako ktoś w rodzaju krytyka telewizyjnych

filmów dokumentalnych i kronikarza losów pisarzy współczesnych. Z jednym wyjątkiem wszyscy literaci, o których opowiada, są osadzeni w kontekście wschodnioeuropejskim, to pisarze, z którymi łączy go pochodzenie. Pawlikowskiego interesuje proces twórczy, ukazanie, jak powstaje dzieło sztuki, jakie ma źródła. W pewnym sensie te spotkania to lekcje ukazujące proces stawania się artystą.

Artyści tworzący w Europie Wschodniej i w Rosji borykali się z licznymi ograniczeniami narzucanymi przez władze totalitarne. Wiele opowieści Pawlikowskiego dotyczy twórców objętych zakazem wystawiania (Havel) lub publikowania ich dzieł (Wojnowicz, Jerofiejew, a w pewnej mierze Konwicki). To przedstawiciele inteligencji, dysydenci, o różnym usytuowaniu względem establishmentu. Wojnowicz musiał wyjechać z Rosji, choć miał przed sobą świetną karierę jako odnoszący sukcesy tekściarz. Havel także początkowo był uznawany i otrzymywał nawet rządowe wsparcie. Pawlikowski wydaje się zafascynowany i zaintrygowany tym typem oryginalności, jaka kształtuje się w systemie komunistycznym, gdzie artysta musi przezwycięzać najbardziej niedorzeczne i najbardziej realne zarazem przeszkody.

W jego dokumentach i fabułach telewizyjnych mamy do czynienia z nieustannym kwestionowaniem kultury telewizyjnej i medialnej oraz paratelewizyjnych narzędzi w rodzaju wideo, które często piętnują krytycy i filmowcy pracujący dla kina. Pawlikowski otwarcie protestuje przeciwko upolitycznieniu mediów (czyli mediów jako narzędzi polityki). Ów protest uznaje za jedyny przedmiot swego zaangażowania jako artysty żyjącego w świecie współczesnym: *Nie żyję polityką. W każdym razie już nie. Kiedy mieszkalem w Polsce, otaczał mnie komunizm, więc musiałem się bronić. Ale dziś to już tylko odległe wspomnienie, a rzeczywiste problemy tego świata to nie są sprawy, w których mógłbym zrobić cokolwiek sensownego. W swoich filmach mogę jedynie walczyć z uprzemysłowieniem życia i z uprzemysłowieniem kina. Wszystko, co teraz robię czy też próbuję robić, jest poszukiwaniem w ludziach czy postaciach czegoś, co jest prawdziwe, autentyczne i nieskażone przez media... które deformują całą rzeczywistość*¹⁴.

Jednocześnie sama telewizja, za pośrednictwem obecności telewizorów w jego dokumentach i fabułach, staje się jednym z bohaterów dramatu. Telewizory sprzedaje się, wyrzuca, ignoruje. Ale mogą one też funkcjonować jako źródło zakazanych lub zapomnianych obrazów, jak to jest w *Havel: A Czech Drama*. Pawlikowski w tej kwestii jest rozdarty, dwuznaczny i niekiedy jego otwarcie krytyczna postawa wobec telewizji i mediów odzwierciedla jedynie jego kinowe ambicje, które do czasu *Lata miłości* musiał wyrażać w materii telewizyjnej. W jego filmach dokumentalnych zauważa się brak wyraźnego stosunku do telewizji.

Pawlikowski zawiesza sąd w tej sprawie i jest to nadzwyczaj płodna niepewność, ponieważ jej owocem są dzieła hybrydowe, należące do dziedziny kinestetyki. Jedną z najbardziej twórczych i ciekawych eksploracji roli telewizji i wideo zawiera *Havel: A Czech Drama*. Dokument zaczyna się pochodzącą sprzed wojny czarno-białą sekwencją ukazującą małe dziecko, sprawiającą wrażenie lepszej technicznie wersji filmiku braci Lumière pt. *Repas de bébé* (Karmienie dziecka, 1895). Następuje odjazd kamery i zdajemy sobie sprawę, że ten stary filmik rodzinny skopiowano na kasetę wideo, którą uśmiechnięty Havel odtwarza na swym telewizorze. Obrazy ukazujące dziecko przeplatają się z ujęciami Havla. Wizerunek Havla jako dziecka przetrwał i zachował status filmowej kroniki rodzinnej dzięki technologii wideo. Wideo pojawia się jeszcze dwa razy. Najpierw gdy

Havel, którego sztuki były wówczas zakazane w Czechosłowacji, ogląda zapis wideo realizacji jednego z jego dramatów w Royal Shakespeare Theatre Company. Następnie jako narzędzie rejestracji domowego przedstawienia jednej ze sztuk Havla w wykonaniu jego rodziny i przyjaciół. Technologia wideo pozwala oglądać obrazy z daleka, zapisane w innych krajach, i pozwala rejestrować nielegalne przedsięwzięcia. Telewizja i wideo funkcjonują jako swoista prasa drukarska XX wieku. Nagrania wideo obalają państwowy monopol medialny, niweczą próbę nasycenia telewizji (i radia) propagandą. Nielegalne kasety wideo spełniają tę samą funkcję, co zakazane książki, broszury i czasopisma. Są wizualnym samizdatem. Widok kaset ustawionych jak książki rzędem na półce w mieszkaniu Havla uzmysławia, jak niewielka może być w istocie różnica między kaseta wideo a książką.

Pawlikowski świadomie zamazuje też granicę między telewizją i kinem. W dokumencie *Palace Life* (*Życie pałacowe*) widzimy filmową adaptację jednej z powieści Konwickiego pokazywaną w telewizji. Kamera robi zbliżenie, aż ekran telewizyjny wypełnia cały kadr dokumentu, tak że w rezultacie na naszych ekranach oglądamy ów film – adaptację Konwickiego. Taka gra planów, telewizyjnego i filmowego, odgrywa u Pawlikowskiego bardzo ważną rolę, zwiększając wieloznaczność obrazów zarówno w dziełach telewizyjnych, jak i kinowych. Z tego powodu przynajmniej niektóre fabuły telewizyjne reżysera można uważać raczej za dzieła kinowe niż telewizyjne. Dotyczy to zwłaszcza *Last Resort*, który z sukcesem rozpowszechniano w kinach. W badaniach twórczości Pawlikowskiego dzieła powstałe dla telewizji zaliczam do szeroko pojętej dokumentalistyki, natomiast dzieła kinowe traktuję jako zasadniczo fabularne. W tym sensie wszelkie dążenie do fabularyzacji, istotny czynnik w niektórych dokumentach Pawlikowskiego (zwłaszcza w *Dostoyevsky's Travels*) można uważać za cechę kinową. Sam reżyser, wydaje się, dostrzega w tym gest w stronę kina i dobrze pamięta reakcję krytyków na *Dostoyevsky's Travels*. Zdaniem wielu z nich film ten jest zbyt fabularyzowany, by można go uważać za dokumentalny¹⁵. To opowieść o zdobyciu sławy i bogactwa przez praprawnuka Dostojewskiego. Człowiek ten, zanim pewne niemieckie towarzystwo miłośników autora *Biesów* zaprosiło go do wygłoszenia cyklu wykładów na temat twórczości jego wybitnego przodka, był zwykłym motorniczym w Petersburgu. Ów Dostojewski decyduje się na podróż będącą jego pierwszym wyjazdem na Zachód, ponieważ pragnie zrealizować największe marzenie swego życia – kupić mercedesa. Anegdota z podróży Dostojewskiego reżyser spleta w opowieść o autentycznie wciągającej intrydze związanej z owym przemożnym pragnieniem posiadania samochodu, tak że po pewnym czasie po prostu zapominamy o dokumentalnych źródłach filmu. W *Dostoyevsky's Travels* talent narracyjny Pawlikowskiego tak dalece podporządkowuje sobie materię dzieła, że film przenosi nas w Godardowski świat, w którym dokument jest przedstawieniem życia imitującego fikcję.

Owo karmienie się sobą dokumentów i fabuł Pawlikowskiego manifestuje się też przez systematyczne powracanie w dziełach fabularnych wątków tematycznych i elementów formalnych eksplloatowanych wcześniej w filmach dokumentalnych. Na przykład typ interakcji ukazanej w *Tripping with Zhirinovsky* jest zasadniczym motywem w telewizyjnym *The Stringer*. Na podobnej zasadzie powstać Phila z *Lata miłości*, granego przez Paddy'ego Considine'a fanatyka religij-

nego, który pragnie oczyścić dolinę ze zła i postawić wielki krzyż jako świadectwo swej wiary, jest inspirowana postacią autentycznego proboszcza z East Lancashire, o którym Pawlikowski nakręcił w połowie lat 80. krótki film, *Lucifer over Lancashire* (*Lucyfer nad Lancashire*), dla redakcji programów społecznych BBC. Ów proboszcz i Paddy Considine są uderzająco do siebie podobni, tak samo energiczni i obdarzeni charyzmą – źródłem fanatyzmu w przypadku proboszcza i determinantą gry aktorskiej w przypadku Considine’a. Konflikt religijny jest osią filmu dokumentalnego *In the Blood* (*We krwi*), będącego eksploracją napięć między protestanckimi lojalistami i katolickimi unionistami w Irlandii Północnej. Zbliżenia umieszczonego na kapeluszu czarnego krzyża w formie flagi Zjednoczonego Królestwa przywodzą na myśl ów wielki, rozsadzający kadr krzyż zrobiony przez Phila w *Lecie miłości*, czy to, gdy leży na placu przed pubem, czy gdy jest niesiony przez procesję na wzgórze, na którym ma stanąć. W *Serbian Epics* widzimy niezwykłą scenę nowoczesnego chrztu, sfilmowaną w zwolnionym tempie, przez co ceremonia religijna wydaje się osobliwym tańcem rytualnym. Decydując się na panoramiczne ujęcie i zwolnione tempo filmowania sekwencji zbiorowego chrztu tłumu w scenerii zacisznej, wręcz rajsco zielonej doliny skąpanej w strugach słonecznego blasku, Pawlikowski rzeźbi obrazy w czasie i przestrzeni. Wyraża w ten sposób mityczny i mistyczny wymiar ceremonii chrztu, przez który ludzie ci stają się chrześcijanami i jednocześnie Serbami. We wszystkich tych różnorodnych kontekstach fanatyzm, nacjonalizm i religia są kategoriami wzajemnie wymienialnymi. Przecinające się ramiona krzyża symbolizują punkt skupienia napiętności, które mogą rozwijać się w różnych kierunkach. Właśnie dlatego w *Dostoyevsky’s Travels* i *The Grave Case of Charlie Chaplin* świątynie są również miejscem schronienia i wytchnienia, a duchowni – szafarzami pocieszenia i spokoju. W *Dostoyevsky’s Travels* bezdomny i niemający grosza przy duszy praprawnuk autora *Braci Karamazow* znajduje w końcu przytułek u prawosławnego „świętego”, samotnego staruszka, który bez przerwy mamrocze modlitwy i zajmuje się zapalaniem świec przed dziesiątkiem ikon zebranych w jego małej świątyni na obrzeżach pewnego niemieckiego miasta. Złote detale świętych wizerunków błyskają w migotliwym świetle świec, przez co obraz wypełnia się blaskiem i kontrastuje z szarym, zamglonym pejzażem na zewnątrz. W dokumentach Pawlikowski potrafi uchwycić w jednym obrazie napięcie między religią jako systemem tradycyjnych wartości i uczuć narodowych a nowoczesnością – co daje zarazem świetny przykład montażu intelektualnego. W *Serbian Epics* mamy scenę, w której dwóch brodatych popów w ciemnych, długich sutannach i wysokich czapach wchodzi na wzgórze, a w tle malują się wysokie kominy fabryki. Obrazom dymiących kominów fabrycznych towarzyszy bicie dzwonów i obraz ten staje się uderzającym symbolem współczesnej Serbii. W tym samym filmie serbski metropolita opowiada o stoczonej przez Serbów i Turków w 1389 roku epokowej bitwie na Kosowym Polu i wskazuje pozycje wojsk. Przeciwnicy ukazują czołgi przygotowane do szarży, a ustawione w tym samym miejscu, gdzie stacjonowały wojska serbskie przed sześciuset laty. Dzięki kształtowaniu znaczenia swych kinestetycznych kadrów przez manipulację dźwiękiem, kształtem, barwą, fakturą i światłem Pawlikowski jest w stanie uchwycić tę zatrważającą, tajemniczą i zmysłową energię, która tkwi w obrazach krzyża, kościołów i świątyń.

Częstym elementem filmów dokumentalnych i fabuł telewizyjnych Pawlikowskiego są nasycone znaczeniami obrazy festynów, salonów wideo, diabelskich młynów, klubów bingo. W *Extraordinary Adventures of Voinovich* i w *Last Resort* publiczne miejsca rozrywki funkcjonują jako ironiczne, czasem też gorzkie *pendant* do marzenia o stworzeniu lepszego świata i życia. *Extraordinary Adventures of Voinovich* opowiada o rosyjskim pisarzu emigracyjnym, który jeszcze w Związku Radzieckim zdobył sławę jako autor tekstu pieśni ku czci pierwszego kosmonauty, Jurija Gagarina: *Pośród kosmicznych planów i map nawigator wytycza nasz ostateczny szlak. Karawany rakiet poniosą nas w kosmos aż do ostatnich gwiazd. I na planetach hen zostawimy ślady stóp, na znak, że dotarł tam ludzki ród*. Podczas gdy rozbrzmiewa ta pieśń, na ekranie migoczą archiwalne zdjęcia kosmonautów i uczniów siedzących w klasie, zasłuchanych w śpiew, marzących o obiecywanej przezeń przyszłości. Nim jeszcze muzyka przebrzmi, następuje cięcie, które przenosi nas do wesołego miasteczka. Wydaje się, że nadal jesteśmy w Związku Radzieckim, a lunapark jest kolejną metaforą marzenia o lepszym świecie. Wkrótce głos spoza kadru wyjaśnia, że jesteśmy już daleko, w Monachium, gdzie Wojnowicz osiedlił się po wyjeździe z Rosji. Dowiadujemy się, że gdyby nadal pisał takie pieśni, zostałby pewnie przewodniczącym związku literatów radzieckich. Zajął się jednak literaturą i musiał emigrować. Obraz lunaparku jest nie tylko symbolem innego świata, do którego pisarz został siłą wrzucony, ale i metaforą (diabelskiego) koła fortuny, którego obroty uczyniły z niego wygnańca. Jeden z krytyków trafnie uchwycił wieloznaczność scen ukazujących świat rozrywek (salony wideo, kasyna bingo, firma produkcyjna cyberseksu) w Margate, gdzie przetrzymywani są Katia i Artiom, nazywając ów świat *gułagiem w Kent* i *golgotą czasu wolnego*¹⁶. Te określenia najlepiej wyrażają dwuznaczne efekty poszukiwania lepszego życia i podążania za marzeniem, a jednocześnie sugestywnie znoszą różnicę między Wschodem i Zachodem¹⁷. Historia opowiedziana w *The Stringer* sugeruje, że współczesne media, w ich ustawicznej pogoni za nowością, stają się kolejną formą masowej rozrywki, kasynem bingo czy lunaparkiem. W przywołanym filmie pewien rosyjski polityk desperacko zabiega o uwagę niektórych mediów, aby zdobyć dla swych idei szersze poparcie społeczne. Traci w sondażach, a dziennikarze nie dają się nabrać na wyssane z palca pogłoski o zamachach na jego życie. Rozpaczliwe i tragiczne pragnienie obecności na medialnej scenie publicznej popycha go do tego, że nakazuje młodemu asystentowi sfilmować popełnione w lunaparku własne samobójstwo, dzięki któremu pośmiertnie pojawia się w wieczornych wiadomościach. Jak w *Extraordinary Adventures of Voinovich*, tak i w *The Stringer* obrazy masowej rozrywki funkcjonują jako symbole wyrażające złożone relacje między emigrantami i azylantami z Europy Wschodniej a światem Zachodu, w którym próbują zbudować dla siebie nowy dom. *The Stringer* jest krytyką zachodnich mediów. Początkowo pojawienie się mediów zachodnich w krajach zniewolonych komunizmem zdawało się jutrzemką zachodniej wolności. Ale historia ukazana w *The Stringer* uzmysławia, że Zachód jest niewolnikiem własnych namiętności, chciwości, pogoni za nowością, konsumpcjonizmu, które niweczą ideały wolności słowa i etyki dziennikarskiej. *The Stringer* to jedna z opowieści o utracie złudzeń co do Zachodu, który zostaje tu utożsamiony z jego mediami.

Tematy podróży, wygnania i obcości to zasadnicze motywy wielu filmów Pawlikowskiego. Głównym przedmiotem zainteresowania reżysera wydaje się nie tylko przekraczanie granic i zamazywanie różnic między kulturami oraz okresami historycznymi, lecz w istocie sam brak możliwości ruchu i podróży. Historia, jaką stale od nowa nam opowiada, to opowieść o powrocie do domu, dążeniu do zrozumienia źródła siebie. To z kolei zmusza do kwestionowania granic własnej kulturowej, narodowej i osobowej tożsamości. Filmy Pawlikowskiego są niby uczuciowe mapy wędrówek pomiędzy różnymi miejscami, do których się przynależy. Impuls podróżowania wypływa chyba z mieszanej, polsko-brytyjskiej tożsamości twórcy¹⁸. Ustawiczne podróże z Zachodu na Wschód i z powrotem, pragnienie bycia w ruchu mogą być wyrazem potrzeby redefinicji własnej tożsamości, jej rekonstrukcji, nieustannej przebudowy. Jego tożsamość kulturowa jest tak samo rozmyta, jak chwiejna jest tożsamość twórcza, wypełniająca i zawłaszczająca tę bezimienną przestrzeń między telewizją i kinem. Tak oto podróż w jego filmach (kolej dojazdowa w *Moscow to Pietushki* i w *Last Resort*, oniryczne tramwaje w *Havel: A Czech Drama* i w *Dostoyevsky's Travels*, podróże samolotowe i samochodowe z Rosji i z powrotem w *The Life of Vladimir Voinovich* i w *Dostoyevsky's Travels*) służy jako swego rodzaju *mise en abyme* definicji form wizualnych i tożsamości kulturowych, które nie przynależą w sensie ścisłym do żadnego z utartych modeli estetycznych ani systemów politycznych i kulturowych. Temat podróży można uważać za trop kinowy w twórczości telewizyjnej Pawlikowskiego. Badacze początków kina, jak Thomas Gunning, wskazują, że forma narracyjna przemierzania przestrzeni, której prototypem są wczesne kroniki podróży, a która potem zrodziła tak zwane kino drogi, jest gatunkiem *par excellence* kinowym. Nie przypadkiem dwa filmy, które powszechnie kojarzy się z rodzinami kina, *Wyjście z fabryki* (*La Sortie des usines Lumière*, 1895) braci Lumière i *Podróż na księżyc* (*La Voyage dans la Lune*, 1902) Georges'a Méliès'a, w mniej lub bardziej bezpośredni sposób opowiadają o podróży, wskazują na obce lub nieznane światy, już to rzeczywiste, już to wyobrażone. Pociąg lub tramwaj w ruchu w sposób niewyдумany przypomina sunącą przez projektor wstęgę celuloideu. Dominacja tematyki podróży w dokumentach i fabułach Pawlikowskiego może być wyrazem pragnienia powrotu do świata kina i świadectwem, że jego dzieła telewizyjne mają dodatkową, kinową, warstwę.

Tylko dwa filmy w dotychczasowym dorobku Pawlikowskiego nie odwołują się do wątku podróży – *Lato miłości* i *Palace Life*. Fakt, że obydwie narracje osadzone są w krajach, które reżyser mógłby uznać za dom (w Anglii i w Polsce), potwierdza zależność między wyborami i rozwiązaniami artystycznymi twórcy i jego mieszaną tożsamością kulturową. *Lato miłości* ogniskuje się wokół tajemniczego domostwa Tamsin. Miejsce to, tak jak występujący w *Palace Life* warszawski Pałac Kultury i Nauki, jest przestrzenią, którą żywi dzielą z umarłymi. Wiejskie pejzaże w rozkwicie lata w *Lecie miłości* i sceny ludowych tańców młodości w *Palace Life* zostają przeciwstawione grozie emanującej z murów rezydencji Tamsin i Pałacu Kultury i Nauki. Seanse spirytystyczne Tamsin i Momy oraz czytanie przez Konwickiego jego powieści o Pałacu to chwile wywoływania duchów przeszłości i komunii z nimi. Zarówno w Polsce, jak w Anglii Pawlikowski czuje łączność z duchami przeszłości, które usidlają go i nie pozwalają odejść. Jak powiedział w jednym z wywiadów, obydwa kraje budzą w nim lęk

i zahamowania¹⁹. Znacznie swobodniej czuje się w podróży, w ruchu. Kiedy się zatrzymuje, duchy go prześladowają.

W kontekście twórczości telewizyjnej Pawlikowskiego dom ma jednak inne znaczenie. Oznacza intymną przestrzeń mieszkania, w której widzowie oglądają jego dokumenty. Podróże ukazywane w tych filmach można uważać za wyraz tęsknoty za większą przestrzenią, salą kinową, w której odbywa się uroczysty rytuał oglądania filmów. Sprzedawanie bądź niszczenie telewizorów w *Twockers i Last Resort* to zarazem akty eksmisji obrazów z przestrzeni prywatnych, akty wyzwiania ich i nadawania im nowej tożsamości. W *Last Resort*, gdy Tania i Artiom podejmują próbę ucieczki z ośrodka dla azylantów, obrazy telewizyjne zostają zastąpione przez obrazy paratelewizyjne, na wzór materiałów zdjęciowych z wiadomości. Zamknięcie stacji kolejowej (*Pociągi do Londynu zostały wstrzymane do odwołania*) ma w tym kontekście wymowę proroczą z uwagi na metaforyczną więź pociągów i kina w uniwersum Pawlikowskiego. Obrazy *Last Resort* nie są telewizyjne, ale nie są też kinowe. To obrazy wędrowne; tak samo szukają nowego domu (kina), jak Tania i Artiom tęsknią za końcem podróży (w finałowej sekwencji filmu być może kierują się wreszcie w stronę domu). Obrazy te są może przeczuciem podróży kinowej, w którą Pawlikowski miał się wkrótce wypuścić za sprawą *Lata miłości*.

Pawlikowski jest twórcą autentycznym, *par excellence* filmowcem, dla którego nie mamy dzisiaj nazwy, ponieważ nie znaleźliśmy jeszcze właściwego sposobu opisu owoców konwergencji mediów. Ten naturalizowany Brytyjczyk jest też człowiekiem kina naturalizowanym w telewizji, dla której pracował przez większą część życia. Jego oscylowanie między obydwojema rodzajami mediów sprawia, że jest kinestetą, którego estetyka nie jest ani telewizyjna, ani kinowa. Jest właśnie kinestetyką – nową formą, która może istnieć jedynie wtedy, gdy twórca zakorzeniony jest w obu światach i ustawicznie się między nimi przemieszcza. Kinestetyka jest estetyką ruchu i przejścia, postępu, rekadrowania i reogniskowania, odmładzania i odradzania. Wielu filmowców zwraca się ku telewizji po to, by odnowić zainteresowanie społeczne swą twórczością, by dotrzeć do szerszej publiczności i by odnaleźć motywację do robienia filmów.

W przypadku Pawlikowskiego jego kinestetyka wyrasta z tęsknoty za kinem. Twórca ten w pełni opanował język telewizji i kina i łączy je w nowe formy estetyczne w ten sam sposób, jak czynią to inni filmowcy oscylujący między telewizją i kinem: von Trier, Wenders, Bergman, Lynch, Rossellini, Sokurow, Kieślowski, Godard i Ruiz. Kinesteci są biegli w obu językach formalnych. Formalne języki telewizji i kina łączą w jeden nowy język, który jest naznaczony piętnem ich osobowości i kreatywności. Kinestetyka to nowy dialekt artystów sztuk wizualnych, język nienazwanej diaspory, której liczebność rośnie. Kinestetyka eksploruje pewien ignorowany, lekceważony i źle rozumiany aspekt kina powojennego. Telewizja nie jest „tym innym” kina, lecz *unheimlich* kinestetów, do którego muszą oni wracać i które muszą przewyciężyć. Żeby wrócić do domu, trzeba najpierw go zostawić i praca dla telewizji jest dla wielu właśnie podróżą w stronę kina, powracaniem do domu. W niektórych krajach, na przykład w Wielkiej Brytanii, kinestetyzm wiąże się z mieszaną tożsamością kulturową filmowców. Jednak nie zawsze tak jest – pojęcie kinestetyki jest więc szersze, pierwotnie i przede wszystkim odnosi się do materialnych fundamentów kina

i telewizji oraz łączenia jednego z drugim. Kinestetyka jest syntezą kina i telewizji zrodzoną z pragnienia rozdzielenia tych dwu światów. To struktura dynamiczna, w której dokonuje się osmoza elementów telewizyjnych i kinowych.

W kategoriach formalnych i estetycznych kino jest głównym członem równania kinestetycznego, ale czynnik telewizyjny jest nieodzowny. Kiedy wytropi się w kinie ślady telewizyjnych technik narracji fabularnej, rozlega się lament nad upadkiem kina. Zjawisko przeciwne budzi aprobatę jako krok naprzód. Jednocześnie wszelki postęp technologiczny kina jest dziś blisko związany z telewizją (video i zapisem cyfrowym) oraz z rozwojem nowych form dystrybucji kinowej (video i DVD). Nie wolno też zapominać o roli telewizji w finansowaniu twórczości kinowej. Tak oto telewizja staje się dla wielu filmowców ostoją i swoistym (nieuznawanym) domem, do którego muszą co i raz wracać. Sama obecność kina w układzie odniesienia telewizji sprawia, że jest ona czym innym niż kino. Z uwagi na historyczne związki ze sztukami wizualnymi, malarstwem, fotografią, a także z literaturą, kino ma istotną przewagę kapitału historycznego nad telewizją. Góruje także doświadczeniem i zrozumieniem własnej tożsamości, swej istoty. Dlatego też tylko wąska część telewizji przekształca się pod wpływem kina w medium kinestetyczne, a miejscem, gdzie ta kontaminacja jest bardziej widoczna, jest kino. Telewizyjne filmy fabularne, które przekraczają granice form przynależnych do telewizji, rozpowszechnia się w kinach. Rozpoznanie kinowego potencjału takiego filmu jest samo przez się dowodem, że mamy do czynienia z dziełem kinestetyki. Właśnie dlatego *Last Resort* jest utworem *par excellence* kinestetycznym.

DOROTA OSTROWSKA
Tłum. MICHAŁ SZCZUBIAŁKA

¹ Telewizyjny dorobek Pawlikowskiego obejmuje filmy dokumentalne: *Lucifer over Lancashire* (BBC Community Service Unit, 1984), *Copyrights and Copycats* (Review, 1987), *In the Blood* (BBC Bookmark series, 1987), *Palace Life* (BBC Bookmark series, 1988), *Vaclav Havel: A Czech Drama* (BBC Bookmark series, 1989), *The Life of Vladimir Voinovich* (BBC Bookmark series, 1989), *From Moscow to Pietushki* (BBC Bookmark series, 1990), *Kids from FAMU* (1990), *Dostoyevsky's Travels* (BBC Bookmark series, 1991), *Serbian Epics* (BBC Bookmark series, 1992), *Tripping with Zhirinovsky* (Fine Cut, 1995) and *Twoockers* (1998) oraz fabuły telewizyjne: *The Grave Case of Charlie Chaplin* (Arena/Relics, 1994), *The Stringer* (1998) i *Last Resort* (2000).

² *Lato miłości* uznano za najlepszą fabułę brytyjską 2004 roku. W 2005 roku film zdobył nagrodę BAFTA im. Alexandra Kordy dla najlepszego filmu brytyjskiego.

³ Wszystkie tłumaczenia tytułów telewizyjnych filmów fabularnych i dokumentalnych Pawlikowskiego pochodzą ode mnie, jako że filmy te nigdy nie były rozpowszechniane w kinach tak brytyjskich, jak i zagranicznych i z tego względu nie mają oficjalnych polskich tytułów. Wyjątek stanowi *Last Resort*, który w Polsce jest znany jako *Ostatnie wyjście*. „Twoockers” jest skrótem od terminu określającego złodziei, który Pawlikowski zapożyczył z żargonu brytyjskich policjantów: (t)aking (w)ithout (owner's) consent (przywłaszczyć bez zgody właściciela), stąd *Złodziejaski*. Wedle zamówienia *Twoockers* są dokumentem, ale ze względu na stopień fabularyzacji oraz inscenizacji jest to dzieło paradokumentalne, bliższe telewizyjnym fabułom niż filmom dokumentalnym Pawlikowskiego. Podobnie dwuznacznym utworem jest *Dostoyevsky's Travels*, które można uznać za film dokumentalny i fabularny zarazem. Sześć pisać o tym w dalszym ciągu rozważań.

- ⁴ Y. Tobin, *Pendant un tournage, je ne dors jamais* (wywiad z Pawłem Pawlikowskim), „Positif”, nr 533, lipiec/sierpień 2005, s. 114-119; E. Królikowska-Avis, *Strasznie nieangielski świat* (wywiad z Pawłem Pawlikowskim), „Kino”, nr 4, 2005, s. 20-22. L. Roberts, *From Sarajevo to Didcot: An Interview with Pawel Pawlikowski*, „New Cinemas: Journal of Contemporary Film”, nr 2, 2002, s. 91-97.
- ⁵ Y. Tobin, dz. cyt., s. 116.
- ⁶ Tamże.
- ⁷ Cyt. za J. Calhoun, „My Summer of Love” *Warms the English Countryside*, „American Cinematographer”, lipiec 2005, s. 14.
- ⁸ Y. Tobin, dz. cyt., s. 116.
- ⁹ Cyt. za J. Calhoun, dz. cyt., s. 14.
- ¹⁰ L. Roberts, dz. cyt., s. 95.
- ¹¹ I. Sinclair, *The Cruel Seaside*, „Sight and Sound”, nr 10, październik 2004, s. 18.
- ¹² Pawlikowski powiada: *Nie kręcę dużo. Obserwuję rzeczywistość, destyluję ją w głowie, a gdy widzę, że wytłania się sytuacja dramatyczna, filmuję. To świetna zaprawa do robienia fabuły: obserwacja, decydowanie, co będzie dobrym początkiem, a co dobrym końcem sceny, czekanie na kluczowy moment lub nawet, w razie konieczności, prowokowanie go. Kształtuję rzeczywistość, żeby nadać jej jakieś znaczenie. Nie idę za nią* (Y. Tobin, dz. cyt., s. 115).
- ¹³ Pawlikowski pochodzi z rodziny pisarzy i filmowców. Źródłem jego pierwszych inspiracji twórczych była literatura (na uniwersytecie oksfordzkim rozpoczął pisanie pracy magisterskiej poświęconej twórczości austriackiego pisarza Georga Trakla; nadal przyznaje się do głębokiej fascynacji literaturą). W Oksfordzie zaangażował się w działalność studenckiego koła filmowego i zaczął pisać do branżowego pisemka „Stills”. W latach 1982-1983 udało mu się zdobyć akredytację do Cannes, Berlina i Wenecji, dzięki czemu przeprowadził wywiady z Wendersem i Fassbinderem, odkrył polskie kino lat 50. i *ogłądał po osiem filmów dziennie* (Y. Tobin, dz. cyt., s. 114; E. Królikowska-Avis, dz. cyt.). Później zaczął kręcić filmy dokumentalne dla BBC. Takie początki twórczości, związane z literaturą, krytyką filmową i filmem dokumentalnym, przywodzą na myśl drogę filmowców z kręgu zarówno francuskiej, jak i brytyjskiej nowej fali, i jest to zapewne okoliczność nieobojętna dla oceny dzieła tego polsko-brytyjskiego reżysera.
- ¹⁴ L. Roberts, dz. cyt., s. 94.
- ¹⁵ Tamże, s. 92-93.
- ¹⁶ I. Sinclair, dz. cyt.
- ¹⁷ Pawlikowski znosi różnicę między dwiema przeciwstawnymi ideologicznie częściami Europy oddzielonymi murem berlińskim, który już się kruszył, a runął we wczesnych latach 90., kiedy większość dokumentów Pawlikowskiego dla programu Bookmark była już gotowa. Rozpowszechnione w Europie Wschodniej blokowiska są uderzająco podobne do brytyjskich osiedli komunalnych. To milczące świadectwa socjalistycznych utopii, których antyutopijne rezultaty odbijały się w sobie nawzajem, właśnie przez to, że były odgródzone murem.
- ¹⁸ Krytycy filmowi mają trudności z określeniem tożsamości Pawlikowskiego, a ich opinie mówią więcej o kulturze, do której sami należą, niż o filmowcu. Zdaniem Iana Sinclaira, krytyka z „Sight and Sound”, *Pawlikowski jest polskim reżyserem, który potrafi tchnąć w swych bohaterów, takich jak Katia, głębię słowiańskiej melancholii* (I. Sinclair, dz. cyt.).
- ¹⁹ L. Roberts, dz. cyt., s. 96; Y. Tobin, dz. cyt., s. 119.