

Tom Tykwer – wizjoner kina

PATRYCJA WŁODEK



Autor to jeden z tych konceptów, które najintensywniej cyrkulują w filmoznawczej orbicie i są najczęściej omawiane przez jej adeptów – jak wiadomo, to właśnie monografie autorskie przez dekady determinowały metodologię obszernej części tej dziedziny. *Obrazo-światy, dźwięko-przestrzenie. Kino Toma Tykwera* Ewy Fiuk, kolejny tom z serii Niemcy – Media – Kultura poświęconej kinu niemieckiemu, wbrew pozorom nie jest jednak kolejną, tradycyjną monografią, a tym mniej biografią. Autorka, znawczyni współczesnego kina niemieckiego, nie idzie bowiem utartą ścieżką i nie zapada się w naukowe koleiny diachronicznego omawiania „życia i twórczości” oraz chronologicznej analizy kolejnych filmów Toma Tykwera, co byłoby zresztą możliwe, ponieważ nie jest ich na razie zbyt wiele. Zamiast tego Ewa Fiuk podejmuje decyzję dość śmiałą na polu polskiego filmoznawstwa, koncentruje się bowiem nie tylko na wątkach i obsesjach, ale także – przede wszystkim – na kwestiach technicznych. Oczywiście ulubione zabiegi i środki filmowe są równie istotnymi wyznacznikami autorstwa, jak powtarzające się tematy, wątki i obsesje, a Tom Tykwer – najbardziej chyba znany obecnie w Polsce współczesny twórca niemiecki – niewątpliwie spełnia wszelkie kryteria tradycyjnie pojmowanego autorstwa. Zwyczajowa w tym kontekście kwestia – jak bardzo można zostać artystą wiernym sobie, flirtując zarazem z kinem gatunkowym głównego nurtu – zostaje zresztą poruszona przy okazji omawiania filmu *The International* (2009; s. 193). Na szczęście autorka nie poświęca jej zbyt wiele miejsca w swej pracy, nie ogranicza się też do aspektu estetycznego filmów Tykwera, ale poddaje namysłowi przede wszystkim zagadnienia techniczne, co nadal pozostaje u nas wyjątkiem. W książce są one natomiast priorytetowe, poświęcona jest im bowiem w całości pierwsza z trzech części (*Tykwerowskie światy – struktura i kompozycja*). Technologia jest też pryzmatem, przez który autorka patrzy na *Filmowe postaci, wątki i motywy* (w drugiej części, pod takim właśnie tytułem), a także na całe filmy, w tym wspomniany *The International*. Podkreślam tę kwestię nie tylko dlatego, że dominuje w książce, ale też ze względu na jej świeżość tematyczną oraz wyzwanie, jakie musiał stanowić dla autorki wybór trudniejszej strategii omawiania twórczości autorskiej, ale przez to także bardziej interesującej niż spojrzenie tradycyjne.

Trzecia część książki, *Filozofia kina – idea obrazu i ideologia przedstawienia*, jest najbardziej eklektyczna, zawiera bowiem zarówno aneks biograficzny oraz omówienie pozafilmowej twórczości Tykwera (także jako kompozytora i scenarzysty współpracującego z innymi filmowcami, przede wszystkim w Niemczech),

jak i polską recepcję jego filmów. W całej książce wyraźny jest zresztą zamysł odsuwania kwestii biograficznych na plan dalszy – dobitnie świadczy o tym właśnie umiejscowienie wspomnianego aneksu z życiorysem na końcu, tuż przed podziękowaniami, a także charakter analiz. W pewnym sensie jest to cenne i konsekwentne, ponieważ autorka nie powieliła utrwalonych schematów pisania o reżyserach filmowych i nie wypełnia stron faktami, które można z powodzeniem znaleźć w Internecie (to samo dotyczy zresztą fabuł filmów – autorka koncentruje się na wątkach i motywach, a nie streszcza). Paradoksalnie jednak rozdział biograficzny jest na tyle skrótowy, że mógłby znaleźć się na początku, służąc za elementarne wprowadzenie i przyczynek do mapowania tematyki książki przez czytelnika, który nie ma świeżo w pamięci filmografii Tykwer. Szanując intencje autorki, można więc jednak zasugerować lekturę owego porządkującego fragmentu – lub zapoznanie się z notkami internetowymi – na samym początku, chociażby w celu stworzenia sobie osi czasu i kontekstów istotnych dla tematu, jakim są filmy niemieckiego reżysera.

Istotniejszą częścią trzeciego rozdziału jest jednak inny wspomniany aspekt, czyli fragment dotyczący polskiego odbioru. Okazuje się on kolejnym ważnym kontekstem książki Ewy Fiuk i obranej przez nią perspektywy. W Polsce przyjęło się bowiem odczytywać twórczość niemieckiego reżysera, zwłaszcza wczesną, omalże wyłącznie przez pryzmat dokonań Krzysztofa Kieślowskiego. Czemu tak się stało? Przede wszystkim w czasie, kiedy filmy Tykwer zaczęły regularnie gościć na polskich ekranach – od końca lat 90. (pierwszy był *Biegnij, Lola, biegnij* /*Lola Rennt*/ z 1998 r.), polscy recenzenci systematycznie dopatrywali się wpływów Kieślowskiego w kinie europejskim i światowym w ogóle, czasem mniej, czasem bardziej słusznie. Ponieważ było to niedługo po wielkim, międzynarodowym sukcesie trylogii *Trzy kolory* (*Niebieski* /*Bleu*, 1993/, *Biały* /*Blanc*, 1994/, *Czerwony* /*Rouge*, 1994/), nie powinno też specjalnie dziwić. Ponadto pierwsza szeroko znana produkcja Tykwer, właśnie *Biegnij, Lola, biegnij*, rzeczywiście musiała przywołać na myśl *Przypadek* (1987). Oba są tak samo zbudowane – widzimy trzy warianty losów tych samych postaci zmieniające się w zależności od zbiegu okoliczności. Cztery lata później siłę skojarzeń wzmogło powierzenie Tykwerowi reżyserii *Nieba* (*Heaven*, 2002) według niezrealizowanego przez polskiego reżysera (z powodu przedwczesnej śmierci) scenariusza należącego do trylogii *Niebo*, *Piekło* (tę część /*L'enfer*, 2005/ wyreżyserował Danis Tanović), *Raj*, napisanej przez Kieślowskiego i Krzysztofa Piesiewicza. Pojawiające się w innych obrazach Tykwer, a analizowane w książce (rozdział „*Los i przypadek nieustannie nas zajmują*” – *predestynacja, koincydencja, kauzalność*) motywy związane z działaniem losu, przeplatanie ludzkich egzystencji, połączenia duchowe ponad granicami czasu i przestrzeni tylko utrwaliły stały klucz odczytywania Tykwer jako naśladowcy i apologety Kieślowskiego oraz kontynuatora jego religijnej i metafizycznej ścieżki twórczej.

Ewa Fiuk może nie czyni tego ostentacyjnie, ale jednak wyraźnie odcina się od takiego wzorca interpretacji, który przywołuje w książce tylko raz – przy opisie rodzimego odbioru (*Polskie echa – inspiracje i recepcja*). Idzie tym samym w ślady Andrzeja Gwoździa, który w *Obok kanonu – tropami kina niemieckiego*, książce z tej samej serii wydawniczej, także wybierał punkt widzenia mniej „wyświechtany” niż rozpatrywanie Tykwer w cieniu zmarłego mistrza, czyli odniesienia do współczesnych mediów. Także Ewa Fiuk, analizując *Biegnij, Lola, biegnij*, przy-

wołuje zasady panujące w grach komputerowych, zmieniając tym samym optykę. Tykwer nie jest bowiem zapatrzonym w przeszłość apologetą, ale staje się – zachowując wszelkie proporcje – patrzącym w przyszłość wizjonerem.

Właśnie wizjonerstwo – technologiczne i wizualne – jest kluczem do książki Ewy Fiuk, bowiem tematyka ta dominuje w każdej części i podrozdziale, determinując inne kwestie (takie jak powracające wątki). Z *Obrazo-światów, dźwięko-przestrzeni* wynika zresztą – trudno powiedzieć, w jakim stopniu jest to celowe – że wartości formalne dzieł Tykwera przeważają nad innymi, a pojawiająca się niekiedy banalność treści zostaje zakamuflowana spektakularnością środków filmowych oraz chwytów niezwykłych.

Co jednak istotne, autorka podchodzi do zagadnień technicznych bardzo metodycznie. Widać wyraźnie, że – choć jej książka została zaadresowana raczej do ludzi, którzy zetknęli się z twórczością Tykwera lub chcą się z nią zapoznać – zależy jej na filmoznawczej klarowności przystępnej dla każdego potencjalnego czytelnika. Jest ona tym bardziej potrzebna, że autorka nie poprzestaje na elementach nieco prostszych do analizy i objaśnienia, jak na przykład *mise-en-scène*, ale koncentruje się na bardziej skomplikowanych kwestiach audialnych oraz wizualnych, a konkretnie na aspekcie technologicznym i tym, w jaki sposób wpływa on na estetykę. Stąd bardzo interesujący rozdział *Czynnik operatorski*, w którym zostaje poddane analizie wykorzystanie systemu szerokoekranowego CinemaScope. Żeby satysfakcjonująco wyjaśnić jego rolę w kinie współczesnym, także Tykwera, autorka cofa się do jego początków, gdy szeroki ekran wprowadzono w Stanach Zjednoczonych w latach 50. XX w., by swą atrakcyjnością konkurował o widzów masowo odpływających z sal kinowych z upowszechniającą się telewizją.

Oczywiście *Jak poślubić milionera* (*How to Marry a Millionaire*, 1953, reż. Jean Negulesco), komedia romantyczna ery Eisenhowera, nie ma nic wspólnego z twórczością Tykwera przełomu XX i XXI w., zatem dość obszerny fragment dotyczący tego właśnie filmu może dziwić. Niemniej właśnie na tym przykładzie (był to pierwszy film nakręcony w technice CinemaScope) autorka klarownie i zajmująco wyjaśnia kwestie techniczne, a przede wszystkim wpływ, jaki mają szerokie ekrany na takie środki filmowe, jak montaż, sposób filmowania, rozegranie dialogów i aranżacja kadru. Następnie aplikuje te informacje i obserwacje do filmów stałego duetu reżysersko-operatorskiego Tykwer – Frank Griebe, wskazując nie tylko strategię wykorzystania szerokiego ekranu w *Śnie zimowym* (*Winterschläfer*, 1997) oraz *Księżniczce i wojowniku* (*Der Krieger und die Kaiserin*, 2000), ale też rolę nowszych technologii, niedostępnych w momencie wprowadzania systemów szerokoekranowych. Ich najnowsze wersje zostały zastosowane także w *Pachnidle* (*Perfume: The Story of a Murderer*, 2006) i *Trzy* (3, 2010), przy okazji których Ewa Fiuk odnosi się również do kwestii efektów specjalnych.

Wielką zaletą książki jest dająca o sobie znać biegłość autorki w kwestiach technologicznych, które nie doczekały się w Polsce zbyt obszernej literatury, pozostając na marginesie rodzimych badań nad kinem (i edukacji filmoznawczej). Zyskiem niejako ubocznym okazuje się więc proste i klarowne objaśnienie wybranych zjawisk związanych z obrazem i dźwiękiem. Są one tym bardziej zrozumiałe, że kolejną zaletą jest styl, w jakim zostają ujęte – wartki, przystępny i funkcjonalny, pozwalający uchwycić istotne rzeczy na takim poziomie, na jakim jest to potrzebne przy lekturze *Obrazo-światów, dźwięko-przestrzeni*.

Podobnie jak fragment o sztuce operatorskiej, rozdział dotyczący dźwięku (*Przestrzeń dźwięku*) poprzedza długie wprowadzenie dotyczące historii oraz podziału funkcji dźwięku w kinie. Nawet jeśli proporcje tej części mogą budzić wątpliwości i nie wszystkie wprowadzone definicje znajdują potem satysfakcjonujące zastosowanie, to jednak sama analiza *Biegnij, Lola, biegnij*, a zwłaszcza *Pachnidła* wynagradza przedzieranie się przez słownikowo ujętą terminologię. Interesujące jest zwłaszcza omówienie adaptacji słynnej powieści Patricka Süskinda, ponieważ najważniejszą rolę dźwięku (wspomaganego kolorem) okazuje się tu sugestywne oddanie fenomenalnego wężu głównego bohatera oraz wyczuwanych przez niego zapachów, czyli zastąpienie jednego zmysłu innym, co autorka bardzo trafnie opisuje. Zagadnienie to pojawia się zresztą w dwóch miejscach książki – tym dotyczącym dźwięku oraz w osobnym podrozdziale części drugiej (*Tykwerowska filmowa synestezja*), obejmującym także *Pachnidło*. Tykwer nakręcił bowiem niewiele filmów, a jego twórczość jest na tyle spójna, że większość produkcji można było ująć dwójako: analitycznie – nawet niekoniecznie w osobnych podrozdziałach (jak właśnie *Pachnidło*, *The International*, *Atlas chmur* /*Cloud Atlas*, 2012, reż. Tom Tykwer, Lana i Lilly Wachowski/), ale także pod postacią rozbudowanych fragmentów – oraz syntetycznie, przez skupienie się na wybranym wątku i jego egzemplifikacjach.

Wśród wyodrębnionych motywów są, jak wspomniałam, aspekty techniczne i estetyczne. Pozostałe środki filmowe omawiane w części pierwszej, poza szerokim ekranem i dźwiękiem – już bez teoretycznych wstępów – to ruch (dynamika w kadrze, a także praca kamery i montaż), kompozycja kadru oraz zabiegi narracyjne, które są rozpatrywane w kontekście wyznaczników kina modelu klasycznego. Związki między tradycyjnie pojmowanym kinem autorskim a kinem głównego nurtu (rozumianym jako gatunkowe) są kolejnym tematem i kontekstem podejmowanym przez autorkę. Wprawdzie granice między tymi dwoma typami idealnymi coraz częściej się zacierają, ale podejście Ewy Fiuk nadal można uznać za nietradycyjne, bowiem zauważa ona, że Tykwer nie tyle nawet odnajduje się na obu tych polach rozumianych jako oddzielne byty, ile swobodnie je łączy, dowodząc, że autorstwo i gatunkowość bynajmniej się nie wykluczają. Wręcz przeciwnie, wiele produkcji Tykwera to wariacje na temat oswojonych konwencji – melodramatu, kryminału, filmu szpiegowskiego, za każdym razem potraktowanego indywidualnie, ale też z mniejszym bądź większym ciężarem (*nomen omen*) gatunkowym. Oczywiście także z różnymi skutkami.

Z jednej strony Tykwer wpisuje się więc w popularne oczekiwania (*Pachnidło*, *The International*), z drugiej kuszą go eksperymenty, co widać już na przykładach jego najwcześniejszych dzieł – *Zabójczej Marii* (*Die Tödliche Maria*, 1993), *Zimowego snu* i *Biegnij, Lola, biegnij*. Szkoda jednak, że w książce nie znalazło się więcej informacji na temat recepcji tych filmów w ogóle. Rozdział o wyłącznie polskim odbiorze, istotny przede wszystkim ze względu na popularną wykładnię związaną z Kieślowskim, sugeruje bowiem, że opinie rodzimych krytyków są szczególnie i w jakiś sposób wyjątkowe, a te negatywne być może wręcz zależne od „procentu kina Kieślowskiego w kinie Tykwera”, podczas gdy chociażby *Atlas chmur* wszędzie na świecie miał wyraźnie mieszany odbiór, zarówno wśród krytyków, jak i publiczności.

Wcześniejsza książka Ewy Fiuk, *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*, także wydana w serii Niemcy – Media – Kultura, dotyczyła

kina niemieckiego przełomu XX i XXI w., a konkretnie filmów tworzonych po zjednoczeniu Niemiec w 1990 r. Choć w *Obrazo-światach, dźwięko-przestrzeniach* autorka zmienia perspektywę na bardziej indywidualną, skupiając się na twórczości konkretnego artysty, nie znaczy to, że spojrzenie owo jest zawężone. Wprawdzie nie ma tu odniesień do kontekstu społecznego bądź szerzej ujętej kinematografii niemieckiej (poza częścią ostatnią, gdzie pokrótce została naświetlona współpraca Tykwera z innymi filmowcami, jako muzyka i scenarzysty), ale pojawia się, po pierwsze, wspomniany aspekt technologiczny otwierający omawianą twórczość w innych obszarach, a po drugie – najczęstsze wątki i tematy, przy okazji których autorka porusza także kwestie obyczajowe. Może to zrobić zwłaszcza przy okazji filmów odnoszących się do współczesności, co akurat dotyczy większości dzieł Tykwera. W rozdziale otwierającym część *Filmowe postaci, wątki, motywy* przekrojowo zostały omówione wizerunki i role kobiet u Tykwera, z reguły silnych i zdecydowanych – autorka zauważa, że im bardziej reżyser zbliża się do kina głównego nurtu (*Pachnidło, The International*), tym bardziej są one sztamkowe i pozbawione sprawstwa, którego nie brakowało chociażby Loli, korzystającej z szansy danej jej konwencją gry komputerowej i pokonującej tylko pozornie rządzący jej życiem przypadek. Kolejnym wyróżnionym przez autorkę aspektem jest cielesność i seksualność (co zastanawiające, tu akurat dominuje analiza fabularna, a nie strategii obrazowania), połączona z wątkami międzypokoleniowymi oraz społeczno-obyczajowymi zajmującymi kolejny podrozdział – istotnym tematem *Trzy* jest nadal nieczęsto podejmowany w kinie wątek biseksualności. W tych częściach Ewa Fiuk ma okazję wskazać też inne szersze konteksty twórczości Tykwera, które niekoniecznie będą jasne i oczywiste dla widzów/czytelników nieobeznanych z Niemcami, nawet nie tyle z „wielką” historią (u Tykwera odgrywa ona niewielką rolę), ile z polityką, tradycją i zmiennością pokoleniową. Okazuje się więc, że filmy trafiające nie tylko do publiczności niemieckiej i dotyczące tematów uniwersalnych – jak wspomniałam w Polsce często odczytywane w moralno-religijnym kluczu nawiązań do Kieślowskiego – są tworzonymi na bieżąco obrazami niemieckiego społeczeństwa w znacznie większym stopniu, niż wskazywałyby to konwencja baśni bądź przypowieści. Z kolei ten właśnie aspekt twórczości Tykwera zostaje poddany analizie w podrozdziałach dotyczących przypadku oraz metaforyki baśniowej. Reżyser często po nią sięga – nie tylko na początku kariery (autorka analizuje przykłady *Zabójczej Marii, Snu zimowego* oraz *Księżniczki i wojownika*), ale też później, czego najdobitniejszymi przykładami są *Pachnidło*, baśń mroczna i okrutna, oraz *Atlas chmur*, nakręcony wspólnie z siostrami (jeszcze wówczas braćmi) Wachowskimi.

Atlas chmur został przeanalizowany głównie w związku z niekonwencjonalną narracją – przeplatającą kilka opowieści rozgrywających się w różnych miejscach i czasach, łączącą też rozmaite konwencje i style. Film ten jest nietypowy z jeszcze jednego powodu – zrealizowało go troje reżyserów, którzy też wspólnie napisali scenariusz. Każdy przygotował swoje segmenty, które zostały potem zmontowane w wizualnie spektakularną, monumentalną – ale chłodno przyjętą przez krytykę – całość. Wydaje się, że spośród wszystkich filmów Tykwera akurat to przedsięwzięcie najbardziej się autorce wymyka – bezprecedensowa współpraca została przez nią zamknięta w cytatach z wywiadów, istotę narracji podsumowała określeniami *uniwersalizm ludzkich skłonności, talentów, słabości* (s. 207), a pogłębioną

analizę eksperymentu zastąpiła wynikami box office'u wskazującymi, że *Atlas chmur* był filmem dochodowym, niezależnie od zarzutów recenzentów. Ten właśnie fragment książki pozostawia wrażenie niedosytu (odróżniając się od części pozostałych, pogłębionych i satysfakcjonujących). Adekwatne byłoby tutaj bardziej nietypowe spojrzenie, takie jakie Ewa Fiuk stosuje w części pierwszej, o strukturze i kompozycji (tam zresztą *Atlas chmur* pasowałby najlepiej).

Książka *Obrazo-światy, dźwięko-przestrzenie. Kino Toma Tykwera* może być propozycją zajmującą nie tylko dla czytelników zainteresowanych kinem Tykwera bądź współczesną kinematografią niemiecką, ale także dla szukających mniej konwencjonalnego podejścia do zagadnienia kina autorskiego oraz spragnionych przystępnych analiz kwestii technologicznych. Odejście od aspektów wyłącznie fabularnych i biograficznych naraża wprawdzie książkę na ryzyko pewnej hermetyczności, jednak sądzę, że warto było je podjąć. Dzięki stylowi autorki publikacja ta czyni bowiem trudną tematykę przystępną dla każdego odbiorcy, a zarazem okazuje się lekturą inspirującą w sposób wykraczający poza jej podstawowy temat, czyli twórczość Toma Tykwera.

PATRYCJA WŁODEK

Ewa Fiuk, *Obrazo-światy, dźwięko-przestrzenie. Kino Toma Tykwera*, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2016.