

Gwiazdy filmowe płaczą tylko przez minutę

Z Joramem ten Brinkiem rozmawia Andrzej Pitrus

Joram ten Brink jest reżyserem i producentem eksperymentalnych filmów dokumentalnych i eseistycznych¹. Jego prace znajdują się w kolekcjach British Film Institute, MoMA, German Cinematheque, Dutch National Film Archive, Image Forum, Tokyo University. W 1999 r. obronił pracę doktorską poświęconą filmowi eseistycznemu; obecnie jest profesorem Westminster University w Londynie. Wyprodukowany przez niego film Joshui Oppenheimera *Scena zbrodni* (*The Act of Killing*, 2012) stał się sensacją wielu festiwali, w tym tegorocznego festiwalu w Berlinie, gdzie otrzymał dwa znaczące wyróżnienia – Nagrodę Jury Ekumenicznego oraz Nagrodę Publiczności. Werner Herzog, Errol Morris i Dušan Makavejev okrzyknęli film sensacją i arcydziełem. Z Joramem ten Brinkiem rozmawiałem tuż po prywatnej projekcji tego niezwykłego dokumentu opowiadającego o płatnych zabójcach działających na zlecenie prawicowego reżimu generała Suharto. W filmie wykorzystano niecodzienną strategię – jego bohaterowie odgrywają własne zbrodnie, wykorzystując różne konwencje gatunkowe: od kina czarnego, przez western, aż po musical.

Andrzej Pitrus: *Zapowiadałeś mocne wrażenia, ale muszę przyznać, że rzeczywiście jestem wstrząśnięty i poruszony.*

Joram ten Brink: Nie ostrzegłem Cię chyba dostatecznie. To w istocie bardzo mocny film.

A obejrzałem właśnie krótszą wersję, przeznaczoną dla kin. Jakie wrażenie musi zatem robić „director’s cut” trwająca prawie trzy godziny...

Przewagą tej dłuższej wersji jest to, że mieliśmy więcej czasu, by rozwinąć wątek „kryminalistyczny”. Wyobrażając sobie *Scenę zbrodni*, chcieliśmy zrobić coś, co połączyłoby podejście Jeana Roucha i Claude’a Lanzmanna. Ten drugi – oczywiście w *Shoah* – przedstawił bardzo drobiazgową analizę problemu. My chcieliśmy jednak nawiązać także do metody Roucha. Jest jej więcej w wersji kinowej. *Director’s cut* zachowuje tę samą strukturę. Poszczególne sceny są po prostu dłuższe. Niektórzy wręcz zarzucali nam, że się powtarzamy, ale ja się z tym nie zgadzam. Czasem, podobnie jak Lanzmann, wracamy do jakiejś kwestii, by ją dokładniej zbadać.

Przyznam, że ten film bardzo mnie zaskoczył. Choć są w nim wątki nawiązujące do Twojej dotychczasowej twórczości, to jednocześnie jest to coś nowego. Zamiast kameralnego kina mamy prawdziwy dokumentalny „blockbuster”. Z dużym budżetem i wielkim rozmachem produkcyjnym. Inny jest także temat, jednoznacznie polityczny, zaangażowany.

Może to dlatego, że to nie tylko i nie przede wszystkim mój film. Reżyserem jest przecież Joshua Oppenheimer, ja byłem producentem, którzy wszedł do zespołu w momencie, kiedy pomysł był już w trakcie realizacji. Kilka lat temu zorganizowałem konferencję naukową na temat twórczości Jeana Roucha i wtedy nawiązaliśmy współpracę. Ostatniego dnia rozmawialiśmy o dziedzynie Roucha i wtedy zgłosił się do mnie Joshua z materiałem, który nakręcił w Indonezji. Okazało się, że strategia zastosowana przez niego bardzo przypomina tę, którą wykorzystywał Jean Rouch, na przykład w *Piramidzie ludzkiej*. Zamiast rozmawiać z bohaterami – zabójcami i ofiarami – Joshua postanowił dokonać rekonstrukcji zbrodni popełnianych przez bohaterów z ich udziałem.

Skąd wziął się pomysł?

Joshua wraz ze swoim przyjacielem pracował wcześniej na plantacji na Sumatrze. Tam spotkał ludzi, którzy byli dziećmi ofiar reżimu. W Indonezji do dzisiaj nie rozliczono się z przeszłością. Przez długi czas tak zwani „komuniści”, czyli wszyscy przeciwnicy reżimu, a także ich potomkowie mieli w swoich dowodach osobistych stosowną adnotację. Dzisiaj już nie, ale nadal są wykluczeni ze społeczeństwa. Niby jest lepiej, ale kwestia zabójstw na tle politycznym stanowi tabu.

Jak udało się dotrzeć do zabójców wykonujących wyroki na zlecenie reżimu Suharto?

Josh pracował z ofiarami, miał zresztą z tego powodu problemy z policją. Jedna z poznanych przez niego osób powiedziała mu po prostu, gdzie mieszka człowiek, który wymordował jej rodzinę. Zaskakujące jest to, że ci płatni zabójcy chętnie zgodzili się rozmawiać. Do dzisiaj są bowiem bardzo dumni z tego, że oczyścili Indonezję z „czerwonych”. Praca z nimi okazała się zatem bardzo łatwa, także rząd Indonezji przestał się wtrącać, ponieważ ludzie, którzy są dzisiaj u władzy, pozostają w bardzo dobrych relacjach z organizacjami paramilitarnymi, do których należą niedysyjni zabójcy. Kilku pojawia się zresztą w filmie.

Czyli wszyscy mówili o swej działalności w sposób otwarty?

Tak. Problemem byłoby zrobienie filmu z udziałem ofiar, ale ich prześladowcy wypowiadali się chętnie. Josh zrealizował materiał z udziałem jednego z zabójców – przywiózł go na konferencję. To było coś nieprawdopodobnego. Ja z kolei zaproponowałem mu udział w projekcie badawczym, w ramach którego powstał pełnometrażowy film. Mieliśmy sporo pieniędzy na badania, a w pewnym momencie udało się zaangażować zewnętrznych producentów, m.in. z Danii, ale także z telewizji Arte i kilku fundacji.

Czy bohaterowie filmu nie byli podejrzliwi? Mogli sprawdzić, jakie są wasze sympatie polityczne? Może uznaliby Ciebie za komunistę?

Ja nie jestem komunistą...

Z ich perspektywy jesteś...

Nie... Dla nich było ważniejsze, że Josh jest Amerykaninem i to sprawia, że dla nich to *good guy*.

Chyba są trochę naiwni. Każdy Amerykanin jest ich sprzymierzeńcem?

Oni po prostu niczym się nie przejmują. Konwencja Genewska? To śmieć. Zastąpmy ją nową! Dżakarcą. W dłuższej wersji wypowiadają się na temat tego, co wydarzyło się w Argentynie po upadku dyktatury i podkreślają, że nic takiego nie będzie miało miejsca w Indonezji.

Kto wpadł na pomysł, by zachęcić zabójców do zrekonstruowania zbrodni sprzed lat?

Scenariusz podsunęło samo życie. Josh dotarł w pewnym momencie do grupy zabójców określanej jako „The Bioskop Boys”. Nazwano ich tak, dlatego że obszarem ich działania były przede wszystkim kina. Zanim zaczęli zabijać na zlecenie rządu, trudnili się ściąganiem haraczu od kiniarzy. Przy okazji oglądali sporo filmów. Byli pospolitymi gangsterami, kontrolowali czarny rynek obejmujący wszystkie dziedziny, także film.

Nadal są gangsterami...

Oczywiście, nadal się z tego utrzymują. Zabijając na zlecenie, dla zabawy nawiązywali do filmów. Celuloidowi gangsterzy nauczyli ich, jak skutecznie mordować, na przykład przy użyciu metalowej linki niedającej ofierze możliwości obrony. Pięćdziesiąt lat później Joshua powiedział im: *Dzisiaj macie szansę stać się prawdziwymi gwiazdami filmowymi*. Dał im rekwizyty, nauczył podstaw warsztatu filmowego i pozwolił zainscenizować sceny zabójstw w wybranych przez nich konwencjach gatunkowych. Oni chętnie przystali na taką propozycję. Okazało się zresztą, że sporo wiedzą o kinie. Josh nie musiał się bardzo wysilać. Intuicja zwykle ich nie zawodziła, potrzebowali tylko wiedzy czysto warsztatowej.

Ciekawe jest to, że zabójcy z równym zapalem grają samych siebie, jak i ofiary.
Oczywiście, cieszyła ich sama zabawa w kino.

Momentami ciarki chodzą po plecach. Jest w filmie scena, w której występują dzieci. Wydaje się, że wiedzą, iż uczestniczą w inscenizacji, ale w pewnym momencie jedno z nich zaczyna płakać i nie przestaje, kiedy kończy się „scena”.

To w istocie bardzo kontrowersyjny moment. Ja proponowałem, aby usunąć go z filmu, ale Josh zaprotestował. Jako reżyser miał do tego prawo...

Wtedy pada kwestia wypowiedziana przez jednego z zabójców: „Prawdziwe gwiazdy filmowe płaczą tylko przez minutę”. Granica między życiem a kinem zacierą się...

Nie chciałem tej sceny...

Rzeczywiście jest bardzo dobra i przejmująca, ale nie może nie budzić pytań o granice dopuszczalnych działań. Czy uważasz, że ten film jest w istocie dokumentem?

Nie wierzę w etykiety. Film to film. Z faktu, że używasz prawdziwych postaci, a nie aktorów, nie zawsze wiele wynika. Ten film jest traktowany jak dokument, ale w końcu jego bohaterowie sami pisali scenariusze scenek, w których występowali. Jest tu więc także obecny element fikcji, choć oczywiście zainspirowanej prawdzi-



Scena zbrodni, reż. Joshua Oppenheimer (2012)

wymi wydarzeniami. Rouch uznałby, że to dokument. Dla niego bowiem docieranie do prawdy było ważniejsze niż środki, jakimi należy się w tym celu posłużyć.

Jak zdefiniowałbyś cel strategii, którą zaproponowaliście?

Można ponownie odwołać się do Roucha. Gdybyśmy postawili przed nimi kamerę i mikrofon, dowiedzielibyśmy się nie więcej niż – powiedzmy – dziesięciu procent. Proponując psychodramę, nawiązującą do tych, które aranżował Jean Rouch, udało się nam dotrzeć głębiej, uczynić ich wyznania bardziej spontanicznymi.

Jean Rouch był jednak w stanie zmieniać rzeczywistość. „Piramida ludzka” opowiada m.in. o uprzedzeniach rasowych, ale ma też za zadanie ukształtować postawy młodych bohaterów filmu.

Blizszy był nam film *Ja, czarny*, w którym nie chodzi o żadną zmianę. Rouch chciał się dowiedzieć, jak wygląda życie jego bohaterów w Abidżanie. Mógł posadzić ich przed kamerą i zapytać, ale uznał, że ciekawsze będzie zobaczenie ich w działaniu. My też tak uczyniliśmy. Dla nas był to także program badawczy – chcieliśmy zbadać relacje między kinem i przemocą: w jaki sposób kino inspiruje przemoc, ale także jak przemoc wpływa na film. Zależało nam również na uruchomieniu „pamięci ciała” naszych bohaterów. I to też się udało: w chwili kiedy uruchamialiśmy kamerę, przenosili się w czasie, wykonując gesty sprzed kilkudziesięciu lat. W *Ja, czarny* postaci odgrywają własne fantazje, my szukaliśmy sposobu na dotarcie do ich wspomnień. Chcieliśmy pokazać, jak łatwo stać się zabójcą.

Czy nie obawialiście się współpracy z prawdziwymi zabójcami? Co stałoby się, gdyby zorientowali się, że nimi manipulujecie? Przecież mieliście do czynienia z bezwzględnymi bandytami mającymi na sumieniu setki, jeśli nie tysiące istnień.

To nie była manipulacja. Można powiedzieć, że daliśmy im długi sznur, na którym sami się powiesili. Ale oni mieli naprawdę dużo swobody. Mogli wymyślać dowolne scenariusze i je realizować.

Czy pokazaliście im film?

Tak, oczywiście obejrzel go i byli z siebie bardzo dumni.

A jakie były reakcje władz?

Film oczywiście spowodował sporo zamieszania. Pokazano go na wielu festiwalach, w Berlinie, w Toronto... Dostał nagrody. Oficjalnie władze odcinają się od dyktatury, twierdząc, że teraz w Indonezji jest demokracja. To oczywiście nieprawda. Trzeba jednak przyznać, że po raz pierwszy pojawiły się publikacje, zaczęto badać przeszłość. *Scena zbrodni* nie jest pokazywana oficjalnie, nie wyświetlają jej, rzecz jasna, w telewizji. Ale władze przyzwalają na „podziemną” dystrybucję, codziennie odbywa się kilka pokazów z płyt DVD, do tej pory było ich ponad trzyście. To taki wentyl bezpieczeństwa, znasz to dobrze z czasów Jaruzelskiego w Polsce. Podobnie było na Węgrzech czy w innych krajach komunistycznych.

Czy ten film zmieni coś w Indonezji?

Nie sądzę. Indonezja jest krajem, który nie rozliczył się z przeszłością. I świat zapewne się o to nie upomni. Indonezja jest bowiem zbyt wielka i zbyt ważna. Z drugiej strony film niewątpliwie sprawił, że ludzie zaczęli mówić o zbrodniach Suharto, przyznawać się, że ich rodzice zostali uznani za komunistów i zamordowani.

Gdzie film jest pokazywany w Indonezji?

Nie został do tej pory oficjalnie zakazany. Można go więc legalnie pokazywać w klubach, sporo projekcji odbyło się na uniwersytetach. Były też pokazy dla członków organizacji paramilitarnych, których członkowie bardzo tęsknią za czasami Suharto.

Zapewne oni inaczej odebrali film?

Tak, oni byli bardzo dumni. Nadal są zresztą przekonani, że komunizm im zagraża.

*Ale są na to świetnie przygotowani.
Zapewne.*

Czy wiesz w jakiś sposób „Scenę zbrodni” ze swoimi wcześniejszymi realizacjami?

W niewielkim stopniu.

Ale na przykład w „Jakobie” też zainscenizowałeś osobliwą rekonstrukcję wydarzeń z przeszłości. Tam potomkowie holenderskiej rodziny, która uratowała m.in. Twojego ojca przed zagładą, odgrywają role Żydów ukrywających się przed Niemcami.

To rzeczywiście podobna strategia, choć zrealizowana w mniejszej skali.

Otóż to – Twoje wcześniejsze filmy były kameralne i bardzo osobiste.

Scena zbrodni to też miał być skromny i osobisty film. Ale podczas produkcji rozrósł się. Wymagał tego temat. Wynikało to także z ambicji samych bohaterów, którzy mieli mnóstwo pomysłów. To nam uświadomiło, jak bardzo przeszłość jest obecna w rzeczywistości współczesnej Indonezji. Nie spodziewaliśmy się, że dostrzemy do najwyższych kręgów władzy. Realizacja była bardzo spontaniczna.

To chyba różni go od „Jakoby”?

W *Jakobie* aktorzy-naturzyczcy odgrywali mój scenariusz. Tu niczego nie narzucaliśmy.

Odbieram Twoje filmy jako rodzaj dialogu. Wcześniej „rozmawiałeś” za ich pomocą z Twoimi mistrzami – Jeanem Rouchem i Chrisem Markerem. Teraz do tego grona dołączył Claude Lanzmann.

To prawda. Nie akceptuję romantycznej wizji artysty-geniusza. Zawsze ktoś był wcześniej i czasem warto się do niego odnieść.

Chyba właśnie za tę umiejętność dialogu najbardziej cenię Twoje filmy. Dziękuję!

Rozmawiał ANDRZEJ PITRUS

¹ O innych filmach Jorama ten Brinka pisałem wcześniej w: A. Pitrus, *Samplowanie rzeczywistości – „Człowiek, który nic nie odczuwał i inne opowieści” Jorama ten Brinka*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23, s. 198-202 oraz

w: A. Pitrus, *Holokaust i performance. „Jakoba” Jorama ten Brinka*, w: *Gefilte film IV. Wątki żydowskie w kinie*, red. J. Preizner, Wydawnictwo Austeria, Kraków – Budapeszt 2013, s. 125-136.