

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera  
w Łodzi, Wydział Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej

Maciej Pawliński

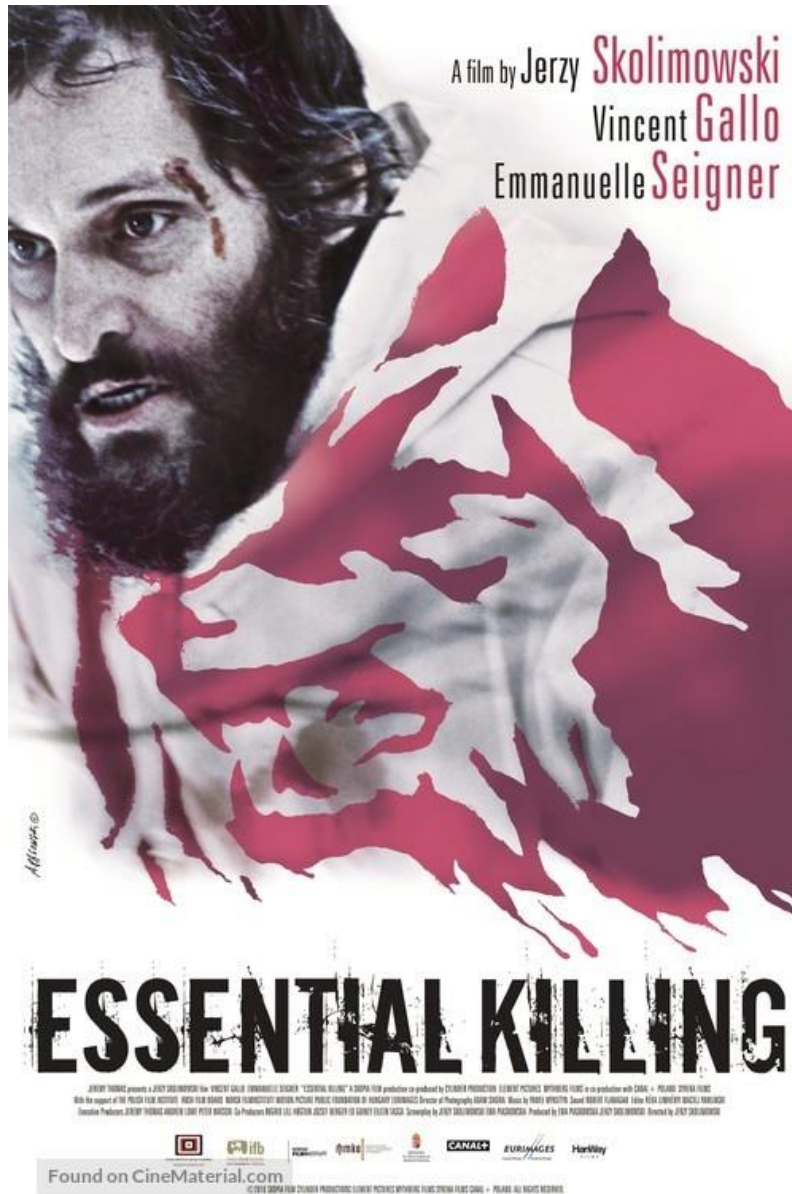
**Między Rambo a Tarkowskim – poszukiwanie harmonii na styku  
stylistyk kina akcji i kina poetyckiego w montażu filmu  
*Essential Killing* Jerzego Skolimowskiego**

Opieka promotorska  
dr hab. Milenia Fiedler, prof. PWSFTviT

Łódź 2023

## *Spis treści*

|  |    |
|--|----|
| Wstęp .....  | 4  |
| 1. Gatunek .....                                       | 8  |
| 2. Materiał filmowy .....                              | 13 |
| 3. Konstrukcja .....                                   | 20 |
| 4. Narracja .....                                      | 27 |
| 4.1. Budowanie relacji między bohaterem a widzem ..... | 27 |
| 4.2. Narracja subiektywna – bohater w labiryncie ..... | 35 |
| 5. Obcość .....  | 40 |
| Bibliografia .....                                     | 45 |
| Spis fotografii .....                                  | 46 |



Fot.1. Plakat autorstwa Andrzeja Pągowskiego

## *Wstęp*

W większości przypadków strategie, jakie obieramy w montażowni przy pracy nad filmem, zakładają połączenie dwóch metod. Pierwsza z nich wiąże się z podejściem do materiału stricte warsztatowym na podstawie analizy, interpretacji i budowania opowiadania w oparciu o zasady, jakimi rządzi się dany gatunek filmowy. Odwołujemy się wtedy do całego zasobu narzędzi, jakie posiadamy, wykorzystując często sprawdzone i świetnie działające figury stylistyczne języka filmowego. Druga zaś to świadoma rezygnacja z dobrze nam znanych chwytów i realizowanie wyznaczonych zamierzeń, w większej mierze w oparciu o własną intuicję, wrażliwość i odczucia. To metoda poszukiwań, z którą nieodzownie wiążą się elementy zarówno błędzenia, jak i odkrywania. Często to jedyny sposób postępowania z materiałem filmowym, który mniej lub bardziej wymyka się z przynależności do jakiegokolwiek gatunku. To jak poruszanie się po gęstym lesie bez mapy, szukając najdogodniejszej drogi, która doprowadzi nas do celu. Celu, który z początku bywa niejasny, nieoczywisty, ale w trakcie pracy zazwyczaj powoli się wyłania.

Bez względu na to, którą metodę obierzemy, choć zazwyczaj w różnym stopniu korzystamy z jednej i drugiej, to proces podejmowania decyzji montażowych często jest bardzo zawiły. Potrafią być one nietrafione, często gubią nas, innym razem naprowadzają na właściwą drogę. Z mojego punktu widzenia, jako montażysty filmu, niewątpliwie jest to emocjonujący akt tworzenia opowiadania, ale jednocześnie bolesny i trudny proces rozstawania się z częścią materiału, która mogłaby stanowić odrębny film, być może przynależący wręcz do odmiennego gatunku, gdybyśmy obrali inną możliwą drogę. W rezultacie to co widzimy na ekranie, jest unikalną i autorską, ale nie jedyną możliwą, wizją reżysera i montażysty oraz drogi, jaką obrali w trakcie montażu, kierując się doświadczeniem, wrażliwością i intuicją.

Montaż filmu *Essential Killing* był o tyle szczególny, że uczestniczyło w nim dwoje montażystów. Ja pracę rozpocząłem w zasadzie równoległe z trwającym planem zdjęciowym. Towarzyszyłem reżyserowi już na tym etapie, przeglądając i montując materiały. Reka Lemhenyi – węgierska montażystka – niezależnie w tym samym czasie montowała film w Budapeszcie. Decyzja o obecności dwojga montażystów była podyktowana koprodukcyjnym, międzynarodowym charakterem projektu, a jednocześnie stwarzała możliwość szybszego i efektywniejszego wypracowania końcowej wersji, która miała być gotowa w około dwa miesiące od zakończenia zdjęć, choć premiera została

znacząco przesunięta<sup>1</sup> Nie znając się i nie spotykając, tworzyliśmy dwie niezależne od siebie wersje filmu. Dzieło nabrało ostatecznego kształtu na skutek skonfrontowania ze sobą obu prac. Omówienie specyfiki tego trybu pracy postaram się rozwinąć w dalszej części wywodu.

Wyjaśnienia te przedstawiam dlatego, że nie mając wglądu w proces, jaki towarzyszył Rece w przygotowywaniu wersji filmu, postaram się podzielić jedynie swoim doświadczeniem pracy przy filmie oraz współpracy z reżyserem, dotykając w szczególności tych aspektów, które dla mnie osobiście wydają się najistotniejsze w kontekście problemów twórczych, z którymi się mierzyłem i związanej z nimi refleksji.

W montażu *Essential Killing* kluczową sprawą była umiejętność poruszania się pomiędzy dwiema stylistykami: kina akcji i kina poetyckiego. Reżyser rozpoczął rozmowę o filmie od paradoksalnego i interesującego zestawienia – „Niech to będzie trochę Rambo, a trochę Tarkowski”. Idea zatem była następująca: spróbujemy w jednym utworze filmowym połączyć elementy cechujące te dwa odległe i obce sobie gatunki, i zobaczymy, co z tego wyniknie.

Tadeusz Sobolewski w opublikowanej na łamach „Gazety Wyborczej” recenzji filmu napisał: „*Essential Killing* to film dziwny (»bizarre« – mówiono w Wenecji), wprowadzający widza w błąd, zmuszający (na ile skutecznie?) do wyjścia poza kategorie: swój – obcy, ofiara – prześladowca. [...] Ciekawy także jest status tego filmu: niszowy, a równocześnie pełen rozmachu, jak z kina akcji, prosty i zarazem enigmatyczny”<sup>2</sup>.

Ciężko mi nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że film jest dziwny – bizarny – bo taki właśnie miał być. To uczucie obcości towarzyszyło mi od samego początku pracy przy nim. Wynikało ono w dużym stopniu z kontaktu z odmiennym, wyłamującym się wszelkim regułom materiałem filmowym oraz odważnym, wręcz eksperymentalnym, podejściem do niego reżysera. Stało się to punktem wyjścia do poszukiwania, wraz z reżyserem, oryginalnej formy opartej na wykorzystaniu elementów dwóch gatunków.

Równie ważne wydaje mi się to, że pojęcie „obcości” stało u podstaw namysłu dotyczącego rozumienia sytuacji, w jakiej zostaje postawiony bohater filmu. Bohater inny, pochodzący z odległej części świata, kultury, religii. Obcy w świecie, w którym się znalazł. „Obcość” zatem stanowi dla mnie nie tylko praprzyczynę dążenia do zespolenia dwóch gatunków, ukształtowania bohatera i tematu filmu, ale nabiera szerszego znaczenia, jako

---

<sup>1</sup> Premiera filmu odbyła się we wrześniu 2010 roku na 67 Festiwalu Filmowym w Wenecji, a nie w czerwcu na Festiwalu Filmowym w Cannes jak było początkowo planowane.

<sup>2</sup> [https://tv.gazeta.pl/program\\_tv/7,153624,8364690,wenecja-docenila-skolimowskiego.html](https://tv.gazeta.pl/program_tv/7,153624,8364690,wenecja-docenila-skolimowskiego.html) [dostęp: 27.03.2023 r.]

pojęcie określające moją perspektywę spojrzenia na ten szczególny film w kontekście twórczości Jerzego Skolimowskiego jako reżysera wyłamującego się wszelkim kategoryzacjaom.

Spróbuję zatem przyjrzeć się decyzjom podejmowanym wraz z reżyserem w montażowni, u których podstaw stała próba połączenia dwóch odmiennych stylów opowiadania, przekroczenia ograniczeń narzucanych konwencją gatunkową, znalezienia harmonii i spójności oraz strategia stworzenia filmu „innego”, być może „obcego” dla odbiorców często czujących się bezpiecznie w granicach określonego gatunku filmowego.

Pracę podzieliłem na cztery rozdziały. W pierwszym próbuję wyłonić z szerokiego obszaru badań filmoznawczych dotyczących gatunkowości w kinie jedynie te zagadnienia/pojęcia, które nadadzą odpowiedni kontekst dalszej części pracy. Drugi rozdział to analiza materiału filmowego. W rozdziale trzecim koncentruję się na etapie poszukiwania odpowiedniej konstrukcji filmu odzwierciedlającej ideę połączenia ze sobą elementów z dwóch gatunków filmowych. Czwarty rozdział poświęcam narracji, dzieląc go na dwa podrozdziały. Pierwszy dotyczy analizy sposobu prowadzenia narracji, szczególnego dla tego filmu i decydującego o charakterze języka, jakim posługuje się Jerzy Skolimowski. W drugim staram się spojrzeć na narrację w *Essential Killing* jako strukturę labiryntową. W ostatnim, piątym rozdziale próbuję wpisać film w szerszy kontekst twórczości Skolimowskiego, poszukując wspólnych elementów jego stylu, które znajdują swoje odbicie w *Essential Killing*. Pomiędzy rozdziałami zamieszczam fotografie przedstawiające plakaty i okładki płyt DVD, które towarzyszyły rozpowszechnianiu filmu i stanowią niejako ilustracje do moich rozważań dotyczących śladów gatunkowości w tym dziele.



## 1. Gatunek

W historii klasycznej teorii gatunków literackich, która stanowi podwalinę teorii gatunków filmowych, trwa odwieczny dyskurs zapoczątkowany przez Arystotelesa w IV wieku p.n.e. W swoim fundamentalnym traktacie podkreślał on między innymi naturalną skłonność łączenia się gatunków: „Dziwić się, jednakże mógłby ktoś, w jaki sposób świat zbudowany z przeciwieństw, a mianowicie tego, co wilgotne i tego, co suche, z tego, co zimne i co gorące, już dawno nie został zniszczony i nie przepadł w ogóle. [...] Wydaje się zresztą, że i sztuka nie inaczej czyni, lecz naśladuje w tym względzie naturę. [...] Tak więc w wyniku pomieszania przeciwstawnych elementów powstała harmonia jednocząca wszystko, co istnieje: niebo, Ziemię i cały wszechświat”<sup>3</sup>. Na przestrzeni wieków kolejni filozofowie próbowali dotknąć istoty pojęcia gatunku. Według mnie najciekawszy jest spór, który toczony był wokół ich łączenia, zacierania między nimi granic, a wręcz ich odrzucenia. Pełna obaw postawa Horacego: „Wiem to, do tej swobody zmierzam i ją daję; lecz nie by stwor łagodny pojednał się z dzikim, wąż zespolił się z ptakiem, z tygrysem baranek”<sup>4</sup> nie była w stanie zahamować procesu łączenia się gatunków, w tym najbardziej spektakularnego – tragedii z komedią. Dowodzi to, że to, co paradoksalnie sobie obce, przeciwstawne przyciąga się z potężną siłą, dając zarazem początek nowemu.

Podkreślić bym zatem chciał fakt, że gatunki nie zostały raz na zawsze ustanowione i nienaruszalne, a wręcz można stwierdzić, że od wieków obserwujemy skomplikowany proces, jaki zachodzi przy narodzinach gatunków, przekształcaniu się ich i obumieraniu.

W obszarze teorii filmowej, koncentrując się na tym, co dla mnie najważniejsze w tak trudno uchwytnym i szerokim pojęciu, jakim jest gatunek, podążam za Rickiem Altmanem, który w swej pracy *Film/Genre* z 1999 roku zauważa, że większość badaczy wskazuje, że gatunki zapewniają wzory, modele, budują struktury, a interpretacja filmów gatunkowych jest uzależniona od oczekiwań odbiorcy względem ich poszczególnych rodzajów. Wielofunkcyjność tego pojęcia Altman próbuje uchwycić następująco: „Komiksy pełne są niesamowitych przedmiotów, które służą realizacji różnorodnych zadań. Gatunek uważa się zwykle za tego rodzaju niezwykle artefakt. Niemal magiczny w swojej wszechstronności”<sup>5</sup>. Wskazuje tym samym na obszerność tego pojęcia, które nastrocza badaczom sporo

---

<sup>3</sup> Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, [w:] idem, *Etyka wielka. Poetyka*, Warszawa 2010, s. 44.

<sup>4</sup> Horacy, *Dzieła wszystkie*, przeł. A. Lam, Pułtusk-Warszawa 2010, s. 232.

<sup>5</sup> R. Altman, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2012, s. 52.



problemów. Z jednej strony jawi się jako pewna abstrakcja, konstrukt teoretyczny, z drugiej wskazuje na zastosowanie terminu w odniesieniu do zestawu zasad czy norm.

Altman dokonując, szerokiego przeglądu badań w tym obszarze, przytacza między innymi Stephen'a Neale'a, który w swej pracy *Genre*, zwraca uwagę na to, że pojęcie gatunku wpływa zarówno na sposób konstruowania opowiadania, jak i na odczytywanie go przez odbiorców.

Krzysztof Loska podkreśla też element komunikacji autora z odbiorcą, nazywa to wręcz „umową komunikacyjną z publicznością”<sup>6</sup>. Dalej konstatuje: „Rozpoznanie przynależności gatunkowej pozwala na zrozumienie znaczenia oraz ustalenie związku z innymi tekstami. Ważną rolę w całym procesie odgrywa system oczekiwań, który umożliwia widzowi oswojenie filmu poprzez umieszczenie go we właściwych ramach”<sup>7</sup>.

We wstępie do opracowania *Kino gatunków wczoraj i dziś* Loska, przytaczając koncepcję pojęcia gatunku Todorowa czy Cullera, rozwija tę myśl następująco: „Strukturaliści i semiotycy mówili o konieczności oswojenia tekstu, czyli odkrycie pewnych wspólnych wzorców kulturowych, płaszczyzn, które sprawiłyby, że dane dzieło stanie się czytelne. [...] Przyjmując taką koncepcję, musimy wyjść z założenia, iż istnieją pewne struktury narracyjne, schematy fabularne, elementy akcji, które wyróżniają dany gatunek spośród innych, sprawiają, że widz bez problemu przyporządkuje *Frankensteina* czy *Draculę* do horroru, *Dyżans* czy *W samo południe* zaś do westernu”<sup>8</sup>.

Użyteczność terminu gatunek znajduje swoje zastosowanie w wielu obszarach filmu, również wpisując się (może w szczególności) jako pojęcie mocno związane z ekonomiczną stroną przemysłu filmowego, stanowiąc potężne narzędzie jego rozpowszechniania. Złożoność i trudność w jednoznacznym zdefiniowaniu pojęcia gatunku dostrzega Altman i zaznacza, że to coś więcej niż tylko termin klasyfikujący dzieła, łączący je w grupy. Zauważa, że: „[...] gatunek nie jest zwykłym terminem opisowym, ale raczej złożoną, wieloznaczną koncepcją o wielu znaczeniach”<sup>9</sup>. Z racji funkcji, jaką może pełnić, Altman wyszczególnia kategorie gatunku jako: strategii, struktury, etykiety, umowy.

Dokonując zatem, na użytek niniejszego tekstu, brutalnego uproszczenia, ograniczę się jednak do posługiwania się terminem gatunku filmowego w dość zawężonym ujęciu. Altman, obierając perspektywę semantyczno-syntaktyczną, próbuje ująć sprawę

---

<sup>6</sup> K. Loska, *Słownik filmu*, [w:] idem red. R. Syska, Kraków 2005 s. 71.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 71-72.

<sup>8</sup> K. Loska, *Kino gatunków – wprowadzenie* [w:] *Kino gatunków: wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 7-8.

<sup>9</sup> R. Altman, op. cit., s. 52-53.

następująco: „[...] wiele filmów podziela te same podstawowe części składowe (do takich elementów semantycznych mogą należeć wspólne tematy, wątki, kluczowe sceny, typy postaci, rekwizyty czy charakterystyczne ujęcia i dźwięki). W innych wypadkach dostrzegamy związki gatunkowe, ponieważ w pewnej grupie tekstów wymienione wyżej części składowe organizowane są w podobny sposób (łączą je wówczas takie właściwości syntaktyczne, jak struktura fabuły, typ związków między postaciami albo technika obrazu i dźwięku)”<sup>10</sup>.

W takim rozumieniu pojęcie gatunku to dla mnie szeroki zakres wspólnych elementów, które odnajdujemy w wielu filmach. Poczawszy od tematu poprzez bohatera i jego sposób funkcjonowania w świecie przedstawionym, skończywszy na strukturze, konstrukcji, formie narracji czy samej kompozycji dzieła. Jest to też pewna strategia, jaką twórca obiera do komunikowania się z odbiorcą – widzem. System kodów jednakowo rozumianych, język, którym wspólnie się posługujemy z pewnym zakresem słownictwa – właściwym dla danego gatunku. Zasady, reguły, granice.

Jedną z moich początkowych inspiracji w rozumieniu pojęcia gatunku filmowego stał się tekst Andrieja Tarkowskiego *Czas utrwalony*. Autor zwrócił moją uwagę na zagadnienie gatunku, ujmując je w charakterystyczny dla niego bezkompromisowy sposób: „Pojęcie gatunku filmowego dotyczy z reguły filmów komercyjnych: komedia sytuacyjna, western, dramat psychologiczny, kryminał, musical, horror, film katastroficzny, melodramat i tak dalej... To są artykuły powszechnego użytku, które nie mają żadnego związku ze sztuką filmową. [...] w kinie możliwy jest tylko poetycki sposób myślenia. Jednocząc to, co niespójne i paradoksalne czyni kino właściwym środkiem do wyrażania myśli i uczuć autora. Prawdziwy obraz filmowy powstaje w sporze z gatunkiem, odbierając mu rację bytu. Artysta stara się wyrazić swoje ideały – czy można zamknąć je w ramach gatunku? Do jakiego gatunku należy twórczość Roberta Bressona? Do żadnego. Bresson jest po prostu Bressonem. Jego filmy tworzą swój własny gatunek. Antonioni, Fellini, Bergman, Kurosawa, Dowżenko, Vigo, Mizoguchi, Bunuel – oni wszyscy reprezentują po prostu siebie”<sup>11</sup>.

Choć nie do końca zgadzam się z opinią Tarkowskiego, między innymi co do tego, że w kinie możliwy jest jedynie poetycki sposób myślenia, oczywisty jest fakt, że poza kinem gatunkowym istnieje jeszcze kino autorskie. Znamienne wydaje się to, że wśród wymienionych przez Tarkowskiego nazwisk autorów nie znalazł się żaden amerykański

---

<sup>10</sup> Ibidem, s. 215.

<sup>11</sup> A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, przeł. S. Kuśmierczyk, Izabelin 2007, s. 160-161.

reżyser. Krzywdzące zarazem byłoby uważanie, że w kinematografii amerykańskiej mamy do czynienia jedynie z kinem gatunkowym, bo w istocie tak nie jest. Nie oznacza to również, że autorski charakter dzieła, który znajduje swoje odzwierciedlenie w stylu, nie może przejawiać się w kinie gatunku.

Oczywiste od samego początku pracy przy filmie *Essential Killing* było dla mnie to, że Jerzy Skolimowski niewątpliwie należy do grupy twórców posiadających swój własny, oryginalny język, który stanowi o jego stylu. Prowokacja polegająca na zderzeniu „Rambo z Tarkowskim” na etapie konceptu filmu miała jedynie ukierunkować sposób myślenia podczas pracy i jednocześnie doprowadzić do eksperymentu wskutek którego film wymknie się utartym schematom rozpoznawalnym przez widza, ocierając się jedynie o kino gatunkowe. Może zawierać elementy charakterystyczne dla gatunku kina akcji, jak i kina poetyckiego, które widz będzie w stanie dojrzeć lub wyczuć, ale jako koherentne dzieło nie powinien dopuszczać możliwości stwierdzenia przynależności do któregokolwiek z nich, ostatecznie stając się filmem Skolimowskiego.



Fot.3. Plakát obecny na rynku węgierskim

## 2. *Materiał filmowy*

Lektura scenariusza *Essential Killing* zapewne uczuliła mnie na pewne aspekty, które starałem się wychwycić w pierwszym oglądzie materiału. Można by powiedzieć, że intuicyjnie próbowałem dostrzec w nim elementy, które przynależą do gatunku kina akcji i takie, które nie posiadają tych cech. Choć nie zamierzałem dokonywać żadnego dzielenia czy klasyfikowania materiału, to szybko stało się jasne, że pojawiające się, choćby w pierwszych scenach filmu, charakterystyczne elementy jak: helikopter, broń, wojsko, dość mocno podsuwają trop, w jakim kierunku film mógłby podążać. Moją uwagę jednak przykuło to, że materiał do scen wydawałoby się stricte akcyjnych, został zrealizowany w sposób bardzo oszczędny. I nie wynikało to z faktu, że film był kręcony na taśmie filmowej 35 mm przy użyciu jednej kamery, ale raczej ze świadomej rezygnacji z epatowania spektakularnością akcji prezentowanej na ekranie. To jakby trochę na przekór powstającemu w tym okresie, kinu akcji, szczególnie z nurtu hollywoodzkiego.

Pierwsza dekada XXI wieku w tym gatunku to przecież wyraźny trend zagęszczania opowiadania, nagromadzania perypetii, „podkręcania” tempa na wszelkie sposoby, między innymi za sprawą kamery w ciągłym ruchu i dynamicznych cięć montażowych. Rozbijanie poszczególnych sytuacji na niezliczoną ilość ujęć, przyspieszanie i zwalnianie klatkażu, szukanie co raz to nowych, zaskakujących punktów widzenia, epatowanie pędem pościgu, ogromem eksplozji, ekspresją i spektakularnością miało niewątpliwie na celu podnieść atrakcyjność i widowiskowość ukazywanej na ekranie akcji. To również okres narastającej roli CGI<sup>12</sup> w kinie, wykorzystanym w spektakularny sposób jak na tamte czasy choćby w futurystycznym *Matrixie* (1999 r.) w reżyserii Lana i Lilly Wachowskich. To czas takich filmów jak *Helikopter w ogniu* (2001 r.) w reżyserii Ridleya Scotta, *Tożsamość Bourna* (2002 r.) – reżyseria Doug Liman czy *Krucjata Bourna* (2004 r.) – reżyseria Paul Greengrass i wielu innych klasyków gatunku kina akcji.

Rozwój tego kierunku był pokłosiem wielkich sukcesów amerykańskiego kina lat siedemdziesiątych na czele z *Gwiezdnyimi wojnami* w reżyserii Geoga Lucasa. Choć to film przynależący do gatunku science fiction wyznaczył on niewątpliwie trend, w jakim rozwijało się kino akcji tamtego okresu.

Oczekiwania odbiorców, wobec tego gatunku z czasem stały się jasne. W dużym uproszczeniu film taki powinien posiadać wartką akcję, dużą ilość zdarzeń, wyrazisty

---

<sup>12</sup> Obrazy generowane komputerowo (ang. *computer-generated imagery* – CGI) – wszelkie elementy obrazu (postacie, pojazdy, krajobraz), które powstały wyłącznie za pomocą komputera.  
źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Obrazy\\_generowane\\_komputerowo](https://pl.wikipedia.org/wiki/Obrazy_generowane_komputerowo) [dostęp: 27.03.2023]

podział na protagonistę i antagonistę przy jednoczesnym spłaszczeniu sfery psychologicznej postaci i wyraźnym rozgraniczeniu zła od dobra, nie pozostawiając niejednoznaczności. Efektem tego było lawinowe pojawienie się nowych bohaterów w kinie.

Mirosław Przyłipiak zauważa w tamtym okresie dwa wyraziste modele bohaterów kina tego gatunku: „Pierwszy opierał się na wizerunku »szarego człowieka«, »everymana«, który zostaje postawiony w nadzwyczajnej sytuacji i musi, łącząc ogrom fizycznego wysiłku ze sprytem i pomysłowością, przekroczyć granice własnej przeciętności. [...] Drugi był kreacją osoby szczególnej, obdarzonej wyjątkowymi talentami lub mocami i przez to zdolnej do sprostanania niezwykle trudnym zadaniom. W tego typu bohaterów wcielali się Sylvester Stallone (*Rambo*), Arnold Schwarzenegger (*Conan Barbarzyńca*, *Predator*, *Total Recall*), Mel Gibson (*Mad Max*, *Zabójcza broń*), Harrison Ford (*Gwiezdne wojny*, *Poszukiwacze zaginionej Arki*)”<sup>13</sup>.

W takim kontekście materiał do *Essential Killing* raczej wydawał się dość skromny, niepróbujący konkurować z wysokobudżetowymi produkcjami hollywoodzkimi, a przede wszystkim koncentrujący się na zupełnie innym bohaterze na pewno niebędącym superbohaterem. Miałem wrażenie, jakby akcja nie była na tyle ważna, żeby nadmiernie się nią zajmować, żeby poświęcać jej więcej niż jedno, dwa co najwyżej trzy różne ustawienia kamery na jedną scenę. Mam tu na myśli na przykład: pojmanie głównego bohatera przez żołnierzy, transportowanie go, przesłuchiwanie czy torturowanie. To oczywiście dawało możliwość w wielu wypadkach dość dynamicznego zmontowania, choćby na przykład otwierającej sceny pościgu za bohaterem helikopterem<sup>14</sup> w wąwozie, jednak nadal pozostawało w dystansie wobec wyobrażenia, jak spektakularnie mogłaby być pokazana dana sytuacja.

Dalsze wnikliwe oglądanie materiałów oraz na bieżąco montowanie kolejnych scen rodziło u mnie pytanie, na ile istotne wydaje się zakorzenianie widza w gatunku kina akcji, skoro film ostatecznie nie zamierza taki być. Zastanawiałem się, czy od samego początku ten dysonans powodowany tym, co widz ogląda, a tym, czego oczekiwaliśmy doświadczonej lekturą klasycznego kina akcji, nie jest przypadkiem kluczem do tego, żeby powstał film oryginalny, a nie jedynie kopia tego, co już nam znane. Ujęcia w obrębie scen akcji bowiem przejawiały jeszcze jedną wyraźną cechę. Kamera prowadzona przez autora zdjęć Adama

---

<sup>13</sup> M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego – z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 150.

<sup>14</sup> W tej sekwencji helikopter unoszący się nad wąwozem i podążający za bohaterem został w całości wygenerowany komputerowo.

Sikorę nader często zatrzymywała się na portrecie głównego bohatera granego przez Vincenta Gallo, próbując uporczywie przyjrzeć się tajemniczej postaci.

W materiale z kolejnych dni zdjęciowych ta tendencja wyraźnie narastała. Coraz więcej zaczęło pojawiać się ujęć z punktu widzenia głównego bohatera, jego sugestywnych zbliżeń czy też pasaży opisujących w szerokim planie człowieka w zapierającym dech krajobrazie. Ujęcia były zazwyczaj długie, hipnotyzujące, wprawiające w stan zadumy. Najczęściej starannie skomponowane, bardzo plastyczne, ale nieprzesadnie wyestetyzowane. Materiał ten, zgoła inny niż początkowy, który realizowany był z mniej lub bardziej wyraźną intencją opisu akcji, przypominał raczej dość szeroki zbiór ujęć, które czasami łączyły się w daną scenę czy nawet sekwencję na jeden temat jak na przykład: wyjadanie przez bohatera mrówek z kopca lub próba pożywienia się korą z drzewa. Inne zaś pozostawały jedynie samotnymi obrazami bohatera, który przemierza bezkres zimowego krajobrazu.

Kolejną wyraźną cechą był prawie zupełny brak dialogów. To co, zaczęło być wyraźnie odmienne wobec jednoznaczności i zrozumiałości charakterystycznej kinu akcji, stawało się wyraźną dominantą materiału przejawiającą się w jego wizualnej stronie oraz wieloznaczności.

Materiał do filmu zawierał zatem już sam w sobie elementy pochodzące z dwóch różnych gatunków. Z jednej strony niestereotypowy tajemniczy bohater pozbawiony możliwości komunikowania się ze światem, w którym się znalazł, charakter zdjęć czy sposób prowadzenia inscenizacji, z drugiej zaś strony elementy opowiadania zawarte już w scenariuszu jak choćby sam wątek pościgu, ucieczki, morderstwa, które wyraźnie przejawiały skłonność ku kinu akcji. Świadomie unikam w tym miejscu jednoznacznego podziału i sklasyfikowania przynależności części obrazu wyraźnie do jednej czy drugiej grupy, ponieważ nigdy takowej nie dokonywałem. W tym wypadku „rozpoznanie” materiału opierało się zarówno na interpretacji i analizie, tego co w nim dostrzegaliśmy wraz z reżyserem, jak i na własnej intuicji. O ile prostsze wydawałoby się zauważenie w nim tego, co bliższe kinu akcji, to wyłonienie z niego ujęć, scen, sekwencji, które miałyby stanowić o poetyckości tego filmu, już nie było takie oczywiste.

Należy równocześnie zauważyć, że to, co stanowi o poetyckim charakterze filmu, często nie zawiera się w samym materiale filmowym, a raczej przejawia się ostatecznie w sposobie prowadzenia narracji czy choćby kompozycji dzieła. Trudność w wyłonieniu ze struktury filmu i jednoznacznym wskazaniu elementów poetyckich bierze się też niewątpliwie z samego problemu z definicją pojęcia kina poetyckiego.

Przemysław Kantyka w artykule opublikowanym w „Media – Kultura – Komunikacja społeczna” z 2011 roku próbuje zbadać między innymi jak funkcjonuje poezja w filmie i czy istnieje coś takiego jak film poetycki. Odnosząc się między innymi do definicji opracowanych w *Encyklopedii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego czy w *Słowniku terminów filmowych* Marka Hendrykowskiego znajduje on pewne wspólne elementy, które stanowią o tym gatunku: „wielokodowość, dominacja zmysłowości, wyjątkowa zdolność łączenia przeciwieństw, relacje czasoprzestrzenne, ruch, duży stopień uniwersalności, przyglądanie się ludzkiej twarzy”<sup>15</sup>. Jednak najciekawszym wydaje się to, że Kantyka zwraca uwagę na wyłaniającą się pewną koncepcję semantyczną filmu poetyckiego polegającą na „wysunięciu na plan pierwszy w filmie poetyckim tego, co specyficzne dla filmu, a co zarazem radzi sobie bez języka naturalnego. Jeśli na przykład Roman Jakobson definiował poetyckość jako skupienie się języka na języku, czyli na swoim tworzywie (słowo odczuwane jest jako słowo, a nie tylko jako wybuch emocji), to na podobnej zasadzie film poetycki koncentruje się na specyfice języka filmu, na specyfice swego audiowizualnego tworzywa. A ta jest wydobywana często poprzez minimalizację udziału w przekazie mowy ludzkiej”<sup>16</sup>.

Andriej Tarkowski natomiast, trochę jakby banalizując pojęcie, ujmuje to dość dosadnie. „Istnieje termin, który przekształcił się już w truizm: »kino poetyckie«. Oznacza filmy, które w swoich obrazach odważnie oddalają się od rzeczywistej konkretności niesionej przez realne życie i równocześnie organizują własną konstruktywną jedność”<sup>17</sup>.

Mirosław Przyłipiak próbuje natomiast spojrzeć na sprawę ogólnie gatunku jako etykiety niosącej dany zakres informacji o filmie i zauważa, że często dotyczy to tematyki. Nieco inaczej jest w przypadku kina poetyckiego: „Gatunek o nazwie film poetycki informuje natomiast przede wszystkim o formie filmu. Oczekujemy po nim liryzmu, nierzadko przybierającego zbanalizowane formy rozmiękczone lub zwolnione zdjęć, natrętnej symboliki, programowej niejasności”<sup>18</sup>.

Z mojego punktu widzenia, taki uproszczony sposób informowania widza o filmie, na który potencjalnie miałby pójść do kina, jest dalece nie wystarczający, a wręcz wydaje się niewłaściwy. W oczywisty sposób krzywdzący jest dla tych filmów, które nie przynależą do

---

<sup>15</sup> P. Kantyka, *Poezja filmowa – film poetycki*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, 2011, t. 7, s. 153.

<sup>16</sup> Ibidem s. 160.

<sup>17</sup> A. Tarkowski, op. cit., s. 69.

<sup>18</sup> M. Przyłipiak, op. cit., s. 164.



żadnej grupy gatunkowej i nie da się im dopasować żadnej etykiety typu: western, musical, horror czy film poetycki.

Przylipiak wskazuje oczywiście rozwiązanie, jakim jest inne słowo, które celniej dookreśli film. Jest nim nazwisko reżysera jako autora. Jeżeli takowy posiada swój styl filmowy, z czasem jego nazwisko zaczyna funkcjonować jako właśnie taka etykieta. Dlatego mówimy o kinie Felliniego, Scorsese, Wajdy czy Zanusiego. Tym samym w największym skrócie, lecz zdecydowanie trafniej jest mi myśleć o filmie *Essential Killing* jako filmie Skolimowskiego. Widz, który zna jego twórczość, podejmuje świadomie decyzję o pójściu do kina, wiedząc czego się spodziewać. Nadal to nie jest wystarczająca informacja, ale zdecydowanie lepsza niż próba wpasowania filmu w ramy gatunku. Taka próba zresztą została w przypadku *Essential Killing* podjęta, co dokumentuje charakter oficjalnych plakatów, które towarzyszyły dystrybucji filmu.

Wracając do materiału filmowego, trudno zatem na etapie jego przeglądania prognozować czy będzie to film akcji, poetycki czy przynależący do jakiegokolwiek innego gatunku. Byłoby to wręcz niewłaściwe, jeżeli nie zadalibyśmy sobie wcześniej pytania, jaki film z niego chcemy zrobić. Banalne, lecz prawdziwe jest stwierdzenie, że prawie z każdego materiału można zrobić wiele zupełnie różnych filmów (w przypadku pracy przy *Essential Killing* doświadczyłem tego w momencie zderzenia wersji filmu przygotowanego przeze mnie wraz z reżyserem z wersją filmu zmontowanego przez Rekę, co opiszę w dalszej części pracy). I choć intencja często bywa zawarta w materiale to kierunek, jaki obierzemy w montażowni, niekoniecznie musi się z tą intencją pokrywać. To właśnie podczas przeglądu materiału po raz pierwszy przefiltrowujemy go przez samego siebie, własną wrażliwość, umiejętność interpretacji. Potencjał ujawniający się w jego elastyczności, niejednoznaczności i wielowymiarowości w tym wypadku dawał możliwość podjęcia próby pójścia w dwie odległe sobie strony – kina akcji i kina poetyckiego. Zasadniczym więc wyzwaniem stało się to jak dany materiał traktować, jaką obrać drogę, strategię w poszukiwaniu konstrukcji filmu, żeby w jego strukturze nawiązać do jednego, jak i drugiego gatunku.

Dlatego tak istotne wydawało się znalezienie harmonii, pomiędzy gatunkami, które zawierało się w sposobie podejścia do materiału. Trochę podążając intuicyjnie za intencją w nim zawartą, a trochę interpretując go na nowo, poszukując w poszczególnych ujęciach, scenach metaforycznych znaczeń. To próba poruszania się pomiędzy tym, co realne, konkretne z tym, co nierealne, symboliczne. Szukanie spójności w tak niejednorodnym materiale doprowadziło ostatecznie do stworzenia odpowiedniej konstrukcji, która

podporządkowana jest zarówno rozwojowi akcji, jak i wchodzeniu w labirynt zakamarków ludzkiego istnienia.



Fot.4. Okładka płyty DVD z Hiszpanii

### **3. Konstrukcja**

Kompozycja filmu, jaką staraliśmy się wraz z reżyserem uzyskać w procesie montażu, miała przejawiać się w takim uporządkowaniu materiału, żeby sukcesywnie, krok po kroku widz mógł zagłębiać się wraz z bohaterem w przestrzeń, doznawać i współodczuwać świat, w którym się znalazł i emocje, których doświadcza bohater. Konstrukcja, która ostatecznie ukształtowała się w montażu, zakładała, że film w pierwszej części ma być bliższy kinu akcji, zaś w dalszej śmieiej odchodzić od tej kategorii i zmierzać w stronę kina poetyckiego. Podkreślam równocześnie, że w procesie montażu celem nie było doprowadzenie do czystości jednego z dwóch gatunków, a jedynie nawiązanie do nich, poszukując jednocześnie oryginalności języka filmowego właściwego dla tego filmu i odpowiadającego oczekiwaniom reżysera.

Strategia, jaką objąłem, polegała na tym, żeby film podzielić na dwie części, lecz nie zaznaczając wyraźnie podziału. Koncepcja ta o tyle wydawała się słuszna, gdyż miała być odzwierciedleniem podróży, którą w zamyśle reżysera i moim widz miałby odbyć wraz z bohaterem. Na własny użytek wyznaczyłem sobie jako cezurę scenę, w której bohater po stoczonych walce z psem przebiera się w biały kostium i o zachodzie słońca rusza przed siebie w planie totalnym. Ten moment wydał mi się szczególny w komponowaniu całości filmu. Zależało mi na tym, żeby poprzez odpowiednie jego wyakcentowanie (długość trwania ujęcia) wyznaczyć niewidzialną linię przemiany filmu. Zapowiedzieć tym samym, że w dalszej jego części wrogiem bohatera nie będą do tej pory obecne w opowiadaniu zastępy wojska, a stanie się nim obca mu przestrzeń. Ujęcie to zrealizowane w „magic hour” przedstawia dziewiczy, fascynujący i pozornie niegroźny krajobraz oraz bohatera, który niczym ruchomy punkt na mapie przedziera się przez głęboki nietknięty ludzką stopą śnieg. Kadr pochodzący z tego ujęcia został wykorzystany na jednym z plakatów reklamujących film (Fot. 4). Człowiek ten wydał mi się zarazem obcym elementem tego krajobrazu, ale i za sprawą swego białego kostiumu jakby częścią tej przyrody. Ujęcie to jednocześnie ma w sobie coś majestatycznego, fascynującego, ale również niepokojącego i niosącego stan zagrożenia.

To próba wyznaczenia punktu stycznego dwóch gatunków, podziału pomiędzy filmem akcji, w który widza staraliśmy się wciągnąć, a otwarciem go w kierunku egzystencjalnego wymiaru opowiadania. To w tym obszarze filmu odzwierciedla się idea połączenia „Rambo z Tarkowskim”, na której niewątpliwie reżyserowi zależało.

W pierwszej części filmu, którą podzieliliśmy na dwie sekwencje, skupiliśmy się w montażu zdecydowanie bardziej na dynamice opowiadania, ukierunkowując je w stronę kina akcji. Pierwsza z nich to opowieść o bohaterze schwytanym w wężozie na pustyni, uwięzionym, przesłuchiwanym, torturowanym i w końcu transportowanym do nieznanego, odległego miejsca, gdzie dochodzi do wypadku furgonetki. To część stanowiąca ekspozycję, punkt wyjścia dla dalszego opowiadania. Potraktowanie materiału użytego do wybudowania tej sekwencji w sposób syntetyczny w dużej mierze miało na celu wartkie rozwijanie akcji filmu. Celem było jak najszybsze doprowadzenie historii do sceny wypadku furgonetki, która stanowi punkt zwrotny.

Ważne zatem w tworzeniu tej sekwencji było również zwrócenie uwagi na inny jej aspekt. Zależało mi mianowicie żeby suma doświadczeń bohatera ukazanych w niej odegrała kluczową rolę w scenie kończącej sekwencję, czyli wypadku furgonetki, kiedy bohater staje przed wyborem pomiędzy ucieczką w nieznaną a oddaniem się w ręce wojska, świadomy niemożności przetrwania w srogich warunkach zimy. Te doświadczenia, to: oszołomienia wybuchem pocisku rakietowego w pierwszej scenie filmu, braku możliwości komunikowania się, obrony, bycia zaszczutym, torturowanym. Odebrana mu jest elementarna godność. Jest poniżony, z ogoloną głową zakrytą kapturem, co powoduje dezorientację, zagubienie, niemożność określenia czasu i miejsca, w którym się znajduje. To wszystko prowadzi do jego wewnętrznego rozdarcia w momencie, kiedy dochodzi do wypadku i co za tym idzie możliwości ucieczki, wyzwolenia się. Staje przed trudem podjęcia decyzji, przy czym żadne rozwiązanie nie jest dobre.

Chciałbym zaznaczyć zarazem, że używane w tym wypadku przez mnie pojęcia „ekspozycji” i „punktu zwrotnego” mają jedynie uwidocznic nawiązania w tej części filmu do klasycznej konstrukcji kina akcji z pełną świadomością, iż nieszczególnie znajdują one swoje zastosowanie w kinie poetyckim.

W początkowej sekwencji równie istotna, na co uwagę zwracał reżyser, była chęć zawarcia w niej elementów, które wykraczają poza opis akcji. Szczególnym zabiegiem stała się próba silnego subiektywizowania opowiadania. Zależało nam na tym, żeby jak najszybciej ustanowić perspektywę opowiadania. To perspektywa głównego bohatera, pojmanego i ostatecznie błądzącego w zaśnieżonych lasach. Decyzja ta miała duży wpływ na konstrukcję filmu, gdyż zrodziła pomysł stworzenia dodatkowej warstwy opowiadania

realizującej się w postaci serii flashbacków.<sup>19</sup> To element filmu, który powstał w montażowni, zaś rolę, jaką pełni w narracji, przybliżyć w następnym rozdziale.

Subiektywizacja opowiadania znalazła odzwierciedlenie w pierwszej sekwencji filmu również poprzez odpowiednio stosowane zatrzymania akcji, chwilowe spowolnienia tempa opowiadania na rzecz opisu stanu bohatera (zagubienia, zdezorientowania, strachu) bądź przestrzeni, w której się znalazł (nad wyraz długie ujęcie z lotu ptaka na ośnieżone góry porośnięte drzewami). To próba przełamania paradygmatu gatunku kina akcji, w które widz pozornie zostaje wciągnięty i jednocześnie zapowiedź zmiany stylistyki. Aby do niej doszło, szukałem miejsc w opowiadaniu, które będą wprowadzały odbiorcę w inny tryb odbioru.

Jedną z takich scen była ta, w której bohater budzi się rano w paśniku dla zwierząt. Materiał użyty do jej zbudowania nakręcony został w dwóch, a nawet trzech różnych miejscach i dniach zdjęciowych. Pierwsze ujęcie użyte do sceny przedstawia bohatera panicznie wyskakującego z paśnika i przeładowującego broń, którą wymierza przed siebie. Dopiero później zostały zrealizowane kadry ukazujące zwierzęta – jelenia i sarny, które beztrudnie wypasają się na polanie pokrytej śniegiem i przypatrują się operatorowi kamery, który je z oddali filmuje. Początkowo spłoszone obecnością człowieka rozbiegają się, ale nie uciekają, zatrzymują się na polanie. Niektóre są zainteresowane, inne powoli się przechadzają. Przegląd materiału, który został dokręcony do sceny, nasunął myśl, żeby miała ona raczej charakter symboliczny niż akcyjny. Reżyser zaproponował, żeby bohater nie podejmował w ogóle próby strzelania do zwierząt, a nawet mierzenia w ich stronę. W tym celu zostały użyte dwa ujęcia kończące scenę. Pierwsze ukazujące jelenia patrzącego w stronę kamery, drugie to portret bohatera znaleziony w materiale zrealizowanym w innym czasie i miejscu. Zmontowanie tych dwóch ujęć ze sobą spowodowało wrażenie, jakby oboje się sobie przyglądali. I choć jest to sytuacja bardzo niejednoznaczna, to dla mnie to patrzenie na siebie ma silny ładunek znaczeniowy. Z jednej strony jeleni, który w swym majestacie trochę z zaciekawieniem przypatruje się z oddali człowiekowi, żeby po chwili ruszyć w swoją stronę, z drugiej bohater, który z lękiem, podziwem, zainteresowaniem i chwilową zadumą przygląda się zwierzęciu. Scena kończy się planem ogólnym, w którym widzimy, idącą przed siebie w nieznane postać.

---

<sup>19</sup> Flashback, jak sama nazwa wskazuje, to jedna z form retrospekcji. W *Essential Killing* używaliśmy tego zabiegu w dużo szerszym znaczeniu. To obrazy odnoszące się zarówno do przeszłości jak i przyszłości, pochodzące z innej przestrzeni, luźno w tym wypadku powiązane i nie niosące jedynie informacji, a raczej wywołujące wrażenie ściśle powiązane z bohaterem. Poprzez flashback rozumiem, w tym wypadku, szczególną formę dostępu do świadomości bohatera. Jego wspomnień, tęsknot, pragnień czy marzeń.

Można by więc rzec, że pod wpływem materiału dokręconego do tej sceny, zmieniła się jej pierwotna intencja. I choć nigdy nie zostało zrealizowane ujęcie samego wystrzału z broni, to poprzez prawie zupełną eliminację ze sceny intencji strzelania do zwierząt, staraliśmy się przekierować uwagę widza w stronę realnej, ale i metaforycznej konfrontacji bohatera z otaczającym go światem. Ta i kolejne sceny w filmie to miejsca w jego konstrukcji, które wyznaczały początek drugiej jego części, która wymagała w procesie montażu zupełnie innego podejścia.

Pomimo że akcja w tej części filmu też miejscami się wdziera (analogicznie do części pierwszej, w której przenikały się elementy wykraczające poza gatunek kina akcji) to montaż zdecydowanie poddaje się innemu prymatowi – nadawaniu znaczenia scenom i szukania ich tematów. Tu bohater staje wobec odmiennych wyzwań. Już nie ucieczka, a to raczej droga, jaką ma do przebycia zaczyna być tematem. Droga bez wyraźnego celu, trudna, pełna fizycznego i psychicznego cierpienia. Jedynym celem, który przyświeca bohaterowi to chęć przetrwania, ocalenia. Połączenia scen w drugiej części filmu nie dyktowane są już rozwojem akcji, a raczej nasuwającymi pewne ciągi myślowe skojarzeniami, tematami i emocjami. Nie bez znaczenia pozostaje też to, że w tej części przestrzeń, w której znajduje się bohater oraz to jak ona oddziałuje na niego, zaczyna nabierać wymiaru symbolicznego. Wrócę do tego w dalszej części pracy.

Porzucenie zatem wątku pościgu i zastąpienie go nowym tematem – walki o przetrwanie w bezkresnej, mroźnej scenerii – spowodowało, że w drugiej części, kiedy w zasadzie widz pozostaje w większości czasu sam na sam z bohaterem, mamy do czynienia z wolniejszym tempem i rytmem opowiadania. Zamysłem było to, żeby w miejsce wcześniej stosowanej syntezy pojawiło się opowiadanie o charakterze analitycznym, a wręcz obchodzące się z pojęciem czasu w sposób sobie tylko właściwy. Jako przykład przywołam tu choćby scenę, w której bohater próbuje pokonać wzniesienie. Czas zostaje tu rozciągnięty wręcz do granic możliwości, podkreślając tym samym trud i móżół wyczerpującej wspinaczki.

Opowiadanie o takim charakterze miało jak najmocniej odzwierciedlać kolejne stany bohatera w ostatecznej podróży, którą odbywa. To spowalnianie tempa opowiadania, przekierowywanie go w inne obszary niż akcja, było niewątpliwie jednym z głównych narzędzi w konstruowaniu filmu łączącego w zharmonizowany sposób to co pozornie wydawało się nie do połączenia – „Rambo z Tarkowskim”.

Jak wcześniej wspomniałem, ostateczny kształt filmu powstał w wyniku skonfrontowania ze sobą dwóch niezależnie powstających wersji. Nie ukrywam, że

z pewnym napięciem wyczekiwałem momentu, w którym Reka przyśle swoją pracę. W momencie, kiedy to nastąpiło, w zasadzie film w większości mieliśmy już z reżyserem zmontowany. Trochę jeszcze wydawał się za długi, szczególnie w ostatnim akcie (sekwencja, w której bohater trafia do chaty zamieszkiwanej przez kobietę, która mu pomaga) i pozostawało kilka nierozwiązanych spraw (choćby kwestia ostatecznego kształtu flashbacków). Kiedy obejrzelśmy wersję Reki, pierwsze wrażenie, jakie mi towarzyszyło, wynikało głównie z różnic w tempie opowiadania. To zapewne było skutkiem dwóch odmiennych temperamentów montażyistów, ich poczucia rytmu, wrażliwości, innego sposobu traktowania materiału, ale również tego, że Reka do pewnego stopnia montowała film niezależnie od reżysera, ja natomiast podążałem za jego wizją, wrażliwością, poczuciem rytmu. Wersja Reki była też krótsza o około 10 minut i sprawiała wrażenie filmu bardziej podążającego za akcją. Ostatecznie reżyser podjął decyzję pozostania przy wersji filmu, którą mieliśmy zmontowaną, natomiast pewne elementy, które pojawiły się w drugiej odsłonie były na tyle inspirujące, że niewątpliwie miały ostatecznie wpływ na końcowy kształt filmu.

Jako przykład chciałbym przywołać scenę, kiedy bohater trafia do domu, w którym otrzymuje pomoc z rąk kobiety, granej przez Emmanuelle Seigner. Reka dokonując w tej scenie odważnych cięć montażowych, zainspirowała nas do poszukiwania rozwiązań, które pozwolą dokonać skrótów w zdecydowanie nadmiernie rozbudowanym ostatnim akcie. Tym samym usunięta została z filmu duża część sceny opisującej nawiązującą się relację pomiędzy bohaterem a kobietą. Ta decyzja była niewątpliwie słuszna, ponieważ mieliśmy wrażenie, że w tym momencie film raczej już powinien zmierzać ku końcowi, a nie niepotrzebnie inwestować czas w rozwijanie wątku kobiety pogłębiając jej postać i relację, w jaką wchodzi z bohaterem. Ze sceny został też usunięty fragment rysowania przez bohaterkę mapy przedstawiającej drogę, którą powinien bohater podążać, żeby trafić do klasztoru, w którym mu pomogą. Ten krok jednocześnie miał wpływ na wyeliminowanie z filmu ujęcia, w którym w planie ogólnym widzimy wykrwawiającego się bohatera, którego koń, myląc zaznaczoną wcześniej na mapie drogę, wiedzie go na stracenie. Usunięcie tego ujęcia, które zresztą niosło w sobie olbrzymią dosłowność, doprowadziło do znalezienia innego rozwiązania. Zostało ono zastąpione serią detali przyrody, powracającymi kolejny raz w filmie i tworzącymi w jakimś sensie refren opowiadania, kompozycyjną niedookreśloną klamrę. Zderzenie ujęć na zasadzie olbrzymiego kontrastu ukazujących nieskazitelny śnieg, spod którego wystają jedynie żdźbła trawy z wcześniejszymi, w których w bliskim planie widzieliśmy konającego bohatera na



grzbiecie białego konia pokrytego krwią, wydawało się dużo bardziej ekspresyjne i metaforyczne niż wcześniejsze rozwiązanie wynikające ze scenariusza. Po tej serii detali pojawia się już tylko szerokie ujęcie konia pasącego się na wzgórzu.

Reasumując, konstrukcja filmu, która ostatecznie wyłoniła się podczas montażu, zakładała scalenie ze sobą dwóch stylów opowiadania. Początek filmu stanowi konkretne zdarzenie czy też ciąg zdarzeń, w których uczestniczy bohater. Postawienie go w sytuacji ekstremalnej miało być tylko pretekstem do obserwacji jego walki o przetrwanie. Odejście w drugiej części filmu od konkretności i pójście w stronę statycznego, choć mającego jednak swój rozwój portretu psychologicznego bohatera, miało skłaniać i wprowadzać widza w stan kontemplacji, namysłu, filozoficznych rozważań wokół tematów dehumanizacji jednostki, przemocy i jej uzasadnienia, wolności i determinizmu, granicy ludzkiego cierpienia czy tożsamości.



## 4. Narracja

### 4.1. Budowanie relacji między bohaterem a widzem

Z racji tego, że film koncentruje się wokół jednego bohatera, skłania mnie to do refleksji dotyczącej budowania narracji w oparciu o rozwój relacji pomiędzy bohaterem a widzem. W przypadku *Essential Killing* jest to o tyle zasadne, że w przeważającej części filmu odbiorca pozostaje „sam na sam” z jedynym bohaterem, a opowiadanie skonstruowane jest tak, by przekierować widza na współodczuwanie wraz z nim sytuacji.

To, co rozpoznawalne, szczególnie w kinie gatunkowym, to skłonność do korzystania z pewnych typów bohaterów. W ten sposób autor filmu łatwiej komunikuje się z widzem, ponieważ odnosi się do już istniejącego wzorca zachowań danej postaci. Dzięki temu widz z powodzeniem jest w stanie określić, jaki to typ człowieka, czego się może po nim spodziewać. Dużo bardziej skomplikowana, ale i ciekawsza jest sytuacja, kiedy odbiorca ma trudność z rozpoznaniem bohatera, kiedy ma olbrzymią wątpliwość co do własnego nastawienia wobec niego czy też oceny jego postępowania. Z taką okolicznością mamy do czynienia w *Essential Killing*.

Relacja, o której mowa, ujawnia się podczas recepcji dzieła. Rola montażu to zainicjowanie i kształtowanie tego procesu. Murray Smith w swojej pracy *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* z 1995 roku próbuje opisać mechanizm tworzenia się relacji pomiędzy widzem a bohaterem i zauważa wieloznaczność terminu „identyfikacja”. Wprowadza więc on bardziej ścisłe pojęcia jak: rozpoznanie postaci, współodczuwanie z nią i wreszcie nastawienie do niej. Jak dalej rozprawia: „Pojęcia te wiążą się ze sobą, tworząc razem strukturę, nazwaną przeze mnie strukturą sympatii”<sup>20</sup>. To, co istotne z mojego punktu widzenia, Smith zauważa dalej w swojej pracy: „Ani rozpoznanie, ani współodczuwanie, ani nastawienie nie wymagają, żeby widz naśladował cechy postaci, czy też myślał i czuł tak jak ona. Rozpoznanie i współodczuwanie wymagają od widza, tylko by rozumiał, iż te cechy i stany psychiczne tworzą postać. Przyjmując wobec postaci pewne nastawienie, osiągamy coś więcej niż zrozumienie. Oceniamy bowiem i reagujemy emocjonalnie na cechy i uczucia postaci w kontekście sytuacji fabularnej”<sup>21</sup>.

W takim rozumieniu pojęcie „identyfikacji” nie jest dla mnie równoznaczne z tym, czy daną postać lubimy, sympatyzujemy z nią, wyznajemy te same wartości, oceniamy tak

---

<sup>20</sup> M. Smith, *Zaangażowanie widza w postać*, przeł. J. Mach [w:] *Kognitywna teoria filmu, Antologia przekładów* red. J. Ostaszewski, Kraków 1999, s. 210.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 222-223.

samo sytuację, czy wręcz przeciwnie. Identyfikacja jest raczej procesem, który zachodzi w umyśle widza, angażując go do rozumienia postępowania bohatera i znajdowania własnego stosunku wobec jego czynów. Tym sposobem odbiorca mimowolnie wchodzi w relację z bohaterem bez względu na to, czy w życiu realnym cokolwiek chciałby mieć wspólnego z taką osobą.

Sposób prowadzenia narracji w filmie pobudza wyobraźnię widza, skłania go do rozumienia, stawiania hipotez, wyciągania wniosków, interpretowania i oceniania. Można powiedzieć, że pojęcie narracji jest naczelnym abstraktem kształtującym zaangażowanie odbiorcy w opowiadanie oraz odpowiedzialnym za przebieg procesu identyfikacji – rozpoznania, współodczuwania, nastawienia. Przytaczany przez Smitha, David Bordwell opisuje narrację za pomocą trzech cech: horyzontu poinformowania, komunikatywności i samoświadomości. Smith zatem interpretuje takie widzenie tego pojęcia następująco: „Horyzont poinformowania narracji dotyczy zakresu i głębi podawanych w opowiadaniu informacji. Narracja może mieć szeroki zakres, poruszać się swobodnie wśród różnych grup postaci, a także w czasie. Z drugiej strony, może ograniczać się czasowo i przestrzennie do działania jednej postaci. Ponadto może otwierać drzwi nie tylko do obiektywnego świata opowieści, lecz także do czysto subiektywnych doznań postaci, na przykład ich marzeń”<sup>22</sup>.

W takim kontekście u podstaw procesu budowania postaci ekranowej bohatera filmu *Essential Killing* stało banalne pytanie: Co widz powinien wiedzieć o bohaterze i w jaki sposób tę wiedzę mu przekazać?

Kierunek, jaki obraliśmy wraz z reżyserem podczas montażu, zakładał ciągłe koncentrowanie się na głównym bohaterze. Było to odbicie koncepcji scenariusza, która już sama w sobie zakładała, że w filmie prawie nie będzie scen, w których jest on nieobecny. I choć opowiadanie zaczyna się od ujęcia z helikoptera, narzucając perspektywę żołnierzy patrolujących teren, to po chwili znajdujemy naszego bohatera w wąwozie, ustanawiając jednocześnie nową perspektywę, która staje się prawie rygorystycznie obowiązująca w montażu do ostatniej sceny. Świadomie użytym pierwszym ujęciem, przypisanym bohaterowi, nie jest obraz jego samego, lecz ujęcie z jego punktu widzenia. Tego typu rozwiązania kilkakrotnie powracają w opowiadaniu.

Jak wcześniej wspomniałem, celem było to, żeby odbiorcy zanurzali się coraz głębiej w stan umysłu postaci, starali się zrozumieć sytuację, w jakiej się znalazł, aż w końcu współodczuwali jego stan. Zadanie to było w pewnym sensie wyjątkowe, dlatego że trudno

---

<sup>22</sup> Ibidem, s. 211.

było dojrzeć na pierwszy rzut oka cokolwiek, co mogłoby „połączyć” widza (szczególnie europejskiego) z powołanym do życia tak obcym bohaterem, pochodzącym z zupełnie innego regionu świata, kultury, wyznania, obyczajowości. Człowiekiem, o którym widz niewiele się dowiaduje podczas seansu kinowego. Ta tajemnica, którą od początku filmu owiany jest główny bohater, miała zaintrygować i stać się podwaliną do budowania relacji pomiędzy nim a widzem, a jednocześnie ułatwić postrzeganie tej postaci w wymiarze uniwersalnym

Kluczową decyzją, mającą wpływ na sposób prowadzenia narracji, było więc znaczące zawężenie horyzontu poinformowania widza i utrzymanie w opowiadaniu ciągłego deficytu informacji dotyczących postaci. Choć już sam scenariusz nie obfitował szczególnym nadmiarem scen zawierających wzmianki o bohaterze, to jednak staraliśmy się ostatecznie pozbyć tych, które niepotrzebnie i jednoznacznie stanowiły opis świata, z którego on pochodzi. Co za tym idzie sekwencja otwierająca, która składała się z kilku scen przedstawiających bliską mu kobietę, dziecko, dom została usunięta, a materiał do niej zrealizowany, został wykorzystany do zbudowania mniej dosłownego i jednoznacznego przekazu w formie flashbacków.

Balansowanie pomiędzy tym, co odbiorca wie o postaci i uważa za pewne, a co jedynie domniema, stało się jednym z podstawowych sposobów budowania relacji między widzem a bohaterem. Relacji trudnej, a być może niemożliwej do utrzymania. Widz bowiem zastaje bohatera w bardzo niejasnej sytuacji. Nie wie, czy bohater znalazł się przypadkiem w wąwozie i co go łączy z nieżyjącym mężczyzną, któremu odbiera broń. Bieg zdarzeń też jest trudny do zinterpretowania, bo widz nie wie, czym działanie postaci jest motywowane. Kolejne sceny w otwierającej sekwencji potęgują wrażenie, że odbiorca może mieć do czynienia z członkiem ugrupowania terrorystycznego. Ma prawo rozpoznać takiego bohatera jako negatywnego. Takie konstruowanie postaci już od pierwszej sceny pociągało ryzyko jego odrzucenia, ale również rodziło nadzieję, że widz nie pozostanie obojętnym wobec jego czynów.

Budowanie narracji o tak zawężonym horyzoncie poinformowania miało zatem zdecydowanie utrudniać rozpoznanie bohatera, jednocześnie tworząc przestrzeń na własną interpretację jego postępowania. Ta przestrzeń to w moim rozumieniu pewien niedostatek, luz w narracji, luki, które widz ma możliwość sam sobie wypełniać własnym domniemaniem. Bliska w moim myśleniu o tym aspekcie jest koncepcja „przestrzeni pozakadrowej” Grzegorza Królikiewicza, którą w wywiadzie przeprowadzonym przez Piotra Kletowskiego i Piotra Mareckiego *Królikiewicz pracuje dla przyszłości* wyjaśnia

w ogólnym zarysie jako uruchomienie współautorstwa widza. „Zacząłem się zastanawiać i doszedłem do wniosku, że jeżeli buduje się kadr, to buduje się go tradycyjnie w ten sposób, że model widzialności przypomina ostrosłup. U Orsona Wellesa, u Kurosawy. Tu jest kamera, tu jest kadr i wszystko jest zawarte w tym ostrosłupie, jeden kadr uzupełnia następny i tak dalej, i tak dalej. Modelem świata jest ostrosłup, a mnie chodziło o to, żeby była nim kula. Gdzie w takim nowym modelu powinna być umiejscowiona kamera? W środku kuli. Oto mamy stadion i widzimy, jak po torze biegnie człowiek. On biegnie, my nie ruszamy w ogóle kamery, czekamy, bo on – w hipotezie naszej – biegnie, biegnie i wpada w kadr znowu, i znowu przebiega tutaj. Możemy stać w miejscu, obserwować fragment i z tego fragmentu i doczekanego skutku zaczynamy «widzieć przez domysł»”<sup>23</sup>.

Widzenie świata poprzez model kuli, a nie ostrosłupa w wypadku Królikiewicza dotyczy przestrzeni w filmie, natomiast ja widzę w tym również zastosowanie w budowaniu narracji, pozostawianiu w niej niedopowiedzeń, przestrzeni, które widz sam sobie uzupełnia. Trawestując Królikiewicza, nazwałbym to „narracją pozakadrową”. Słuszność mojego myślenia znajduję w innym fragmencie wywiadu. „PM: Przestrzeń filmową poza kadrem można nazwać «estetycznym gestem demokracji», a więc gestem politycznym. GK: Pięknie opisywał kiedyś tę tendencję Bazin, który we wspaniałym eseju *Film i rzeczywistość* pokazał, na czym polega pewien luz w narracji: że nie przymuszamy widowni, nie terroryzujemy widowni”<sup>24</sup>.

Ten deficyt narracji, jej oszczędność, niedopowiedzenia, niejednoznaczność stały się dla mnie ważnym elementem współtworzącym poetycki charakter filmu. Przykładem obrazującym takie myślenie w tym obszarze jest wprowadzenie w jego strukturę flashbacków, które pojawiają się niczym sny bohatera i stanowią istotny składnik narracji.

Jak wcześniej wspominałem prace nad kształtem flashbacków trwały wręcz do samego końca montażu filmu. Choć nie były one zamierzone w scenariuszu, a powstały dopiero w montażowni, to reżyser intuicyjnie nakręcił ujęcia przedstawiające bohatera w różnych sytuacjach (jedzący owoc granatu, modlący się itp.). Do wybudowania flashbacków w dużym stopniu użyte zostały również materiały zrealizowane do scen otwierających film, z których dość szybko zrezygnowaliśmy o czym wcześniej wspominałem (ujęcia kobiety przemierzającej miasto, robiącej zakupy na targu, kobiety w domu z dzieckiem, zwierząt biegających po uliczkach miasteczka itp.). W procesie

---

<sup>23</sup> P. Kletowski, P. Marecki, *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości*, Kraków 2011, s. 30-31.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 35-36.

poszukiwania odpowiedniej dla nich formy zdecydowanie nie sprawdził się kierunek, który obraliśmy początkowo, mający na celu ułożenie materiału w porządku czaso-przestrzennym. Wszelkie podejmowane próby budowania flashbacków jako niezależnego, autonomicznego przebiegu dramaturgicznego, okazywały się nietrafione. Ostatecznie, po wielu próbach uświadomiłem sobie, że w zasadzie jedynym trafnym sposobem montowania ich będzie oparcie się na intuicji i konfrontowaniu swoich odczuć wobec poszczególnych obrazów.

Wręcz podążanie za tym, co w „duszy gra”. Im bardziej w montażu materiał był ze sobą mieszany, ujęcia łączone w niewytłumaczalny, zaskakujący sposób, tym lepsze przynosiło to efekty. Co nie oznacza, że nie znajduję we flashbackach wewnętrznej logiki, co postaram się przedstawić.

Kluczem do zmontowania flashbacków było znalezienie odpowiedzi na pytanie, czemu mają służyć? Z jednej strony chcieliśmy, żeby niosły informacje, poszerzając nieco horyzont narracji. Z krótkich, zmontowanych ze sobą ujęć w tej warstwie dowiadujemy się, że w życiu bohatera są osoby mu bliskie – kobieta i dziecko. Świat, z którego pochodzi, jawi się jako miejsce ciepłe, rozplywające się w promieniach słońca, pełne zwierząt, zapachów, smaków, kolorów i dźwięków. To miejsce inne niż to, w którym się znalazł – zimne i monochromatyczne. Z drugiej zaś strony staraliśmy się przy pomocy flashbacków silnie zsubiektywizować narrację. Elementy te w strukturze filmu miały być impulsem pobudzającym widza do zastanowienia się, choćby przez chwilę, nie tyle nad tym kim właściwie jest bohater, a raczej, za czym tęskni, o czym marzy, czego się lęka. Tym samym staraliśmy się umiejscowić je w przebiegu opowiadania tak, by wchodziły mniej lub bardziej w korelację (czasami na zasadzie kontrapunktu) ze stanem bohatera, który towarzyszy mu w rzeczywistości, w której się znajduje. Są one przesycone różnorodnością znaczeń, przeciwieństw: zimno, ciepło, lęk, spokój, strach, błogość, ból, głód, sytość, strata, wiara, tęsknota, nadzieja.

Pierwszy flashback pojawia się w więzieniu, w którym uderzony o ścianę bohater traci przytomność. Początkowo w miejscu tym był on dużo bardziej rozbudowany, ale ostatecznie, mając poczucie, że za dużo opowiadamy jak na ten moment filmu, ograniczyliśmy go do zmontowanych ze sobą jedynie dwóch ujęć. Pierwsze przedstawia kobietę w pustynnym krajobrazie zmierzającą w stronę miasta. Drugim jest portret przerażonego bohatera. W ten sposób widz niewiele jeszcze się dowiaduje. Pełnią raczej one funkcje elementu intrygującego i kontrapunktu – zderzenia ciemnej zamkniętej przestrzeni więzienia ze słonecznym otwartym pejzażem pustyni. Emocja, którą niesie użyty portret

bohatera, współbrzmi w tym wypadku ze stanem niepewności, strachu, jaki towarzyszy bohaterowi podczas tortur w więzieniu.

Z drugim flashbackiem mamy do czynienia w momencie, kiedy bohater zasypia w paśniku dla zwierząt, czyli w miejscu, o którym już wspominałem, nazwanym przeze mnie „niewidzialną granicą pomiędzy kinem akcji a poetyckim”. Jest dużo bardziej rozbudowany. Kontynuuje temat kobiety. Znajdujemy się już w środku miasta, pełnego ludzi i zwierząt, podążamy za kobietą, która dociera do domu, ujawniając swoją twarz i dziecko, które trzyma na rękach. Istotnym motywem tego flashbacku są również zwierzęta. Powracające ujęcia, kóz, baranów, ptaków, aż w końcu wielbłąda mają nawiązywać do spotkania bohatera ze zwierzyną leśną, które następuje w kolejnej scenie, kiedy budzi się w paśniku.

O ile te dwa flashbacki wprowadzają widza w świat, z którego pochodzi bohater, to trzeci pojawiający się w momencie, kiedy bohater jest przywalony drzewem, prezentuje w dużej części zdarzenia, których widz miał okazję być świadkiem podczas oglądania filmu. To obrazy pochodzące z sekwencji przesłuchania w więzieniu i tortur. To momenty traumatyczne dla postaci – momenty zabijania. Flashback kończy się niejednoznacznym ujęciem bohatera jedzącego owoc granatu. Osobiście dostrzegam w jego twarzy spokój i ukojenie, oczekiwanie i przygotowywanie się na coś, co dopiero nadejdzie. W ciąg tych ujęć, wmontowany jest również fragment sceny kończącej film, zakrwawiony koń. Choć widz nie jest w stanie jej zinterpretować, to jest to próba antycypowania tego, co nieuniknione w życiu bohatera.

Ostatni, czwarty flashback składa się, podobnie jak pierwszy, z dwóch ujęć. Ponownie wracamy do domu bohatera, tym razem nocą. W pierwszym widzimy śpiącą kobietę wraz z dzieckiem w łóżeczku. Możemy zobaczyć zdjęcie na ścianie przedstawiające bohatera z kobietą. Dzięki temu widz znajduje odpowiedź na mogące pojawić się pytanie dotyczące ich relacji. W ujęciu pojawia się również sam bohater, którego jakby duch wkraczał w przestrzeń, którą zostawił setki kilometrów od miejsca, w którym powolnie umiera. W drugim powtórzone jest ujęcie zakrwawionego konia tym razem nieco dłuższe z widoczną postacią na jego grzbiecie.

Flashbacki mają też swoją charakterystyczną warstwę plastyczną i dźwiękową. Poszukiwania odpowiedniej formy były poniekąd odpowiedzią na mogące pojawić się zarzuty widzenia świata muzułmańskiego w dość „pocztówkowy” sposób. Zarysowywały się więc pomysły, żeby materiał ten był bardziej ziarnisty, zdegradowany, jeszcze silniej odrealniony i w następstwie bardziej wieloznaczny. Ostatecznie nadana została mu wyraźna

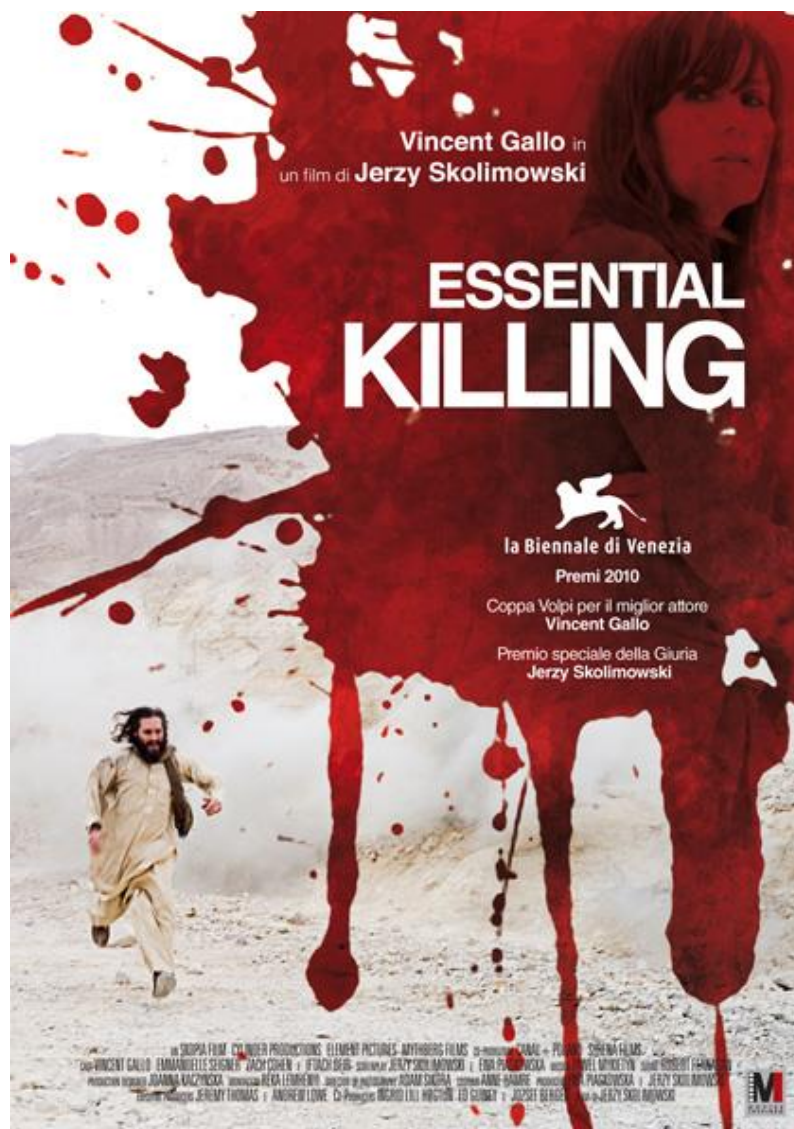


ciepła dominanta barwna z obniżonym kontrastem w celu podbicia różnicy pomiędzy światem, z jakiego bohater pochodzi a tym, w którym się znalazł. W warstwie dźwiękowej, pojawiają się odgłosy zwierząt, atmosfera miasta, ale również głos muezzina śpiewającego wersy z Koranu. To pomysł reżysera, na który wpadł wręcz w ostatnim momencie. Choć jest to prawdopodobne, a wręcz oczywiste, że w muzułmańskim mieście taki śpiew nawołujący do modlitwy możemy usłyszeć, jest to wyraźnie dodany element w warstwie dźwiękowej stwarzający odrealniony spójny charakter flashbacków.

Użycie figury powracających flashbacków stanowiło zarówno silny kontrapunkt stylistyczny, jak i treściowy wobec głównej osi narracji. Miały zbliżać widza do wewnętrznego świata bohatera stawianego w coraz trudniejszych i niejednoznacznych sytuacjach, aby uzyskać cały wachlarz jego stanów, dając w ten sposób widzowi szansę na własną interpretację, ocenę i nastawienie wobec jego czynów. Człowieka zagubionego, nieumiejącego wydostać się z pułapki, w której się znalazł.

Chciałbym też nadmienić, że ważnym elementem wspierającym narrację w filmie *Essential Killing* jest również muzyka skomponowana przez Pawła Mykietyna. Choć pojawiła się ona w chwili, kiedy montaż obrazu w zasadzie był już zamknięty, to jej charakter niewątpliwie współtworzy opowiadanie. To muzyka zabierająca widza w podróż. Oszczędna, powolnie rozwijająca się, często z własnym wewnętrznym przebiegiem i nieoczekiwaną, zaskakującą rytmiką, wprowadza widza w stan zadumy i refleksji. Akcentuje miejsca istotne dla opowiadania, pojawiając się czasem jako „plama” tak jak wtedy, gdy widzimy ujęcie „z lotu ptaka” przedstawiające ośnieżone wzgórza porośnięte lasem. W innym wypadku, kiedy bohater próbuje mozolnie pokonać wzniesienie, nabiera charakteru wręcz transowego. W finałowej scenie jej nieoczywisty, zaskakujący i nieregularny rytm z jednej strony buduje napięcie, z drugiej skłania do refleksji.

Warto również zauważyć, że nie jest to muzyka ilustracyjna, z jaką często możemy mieć do czynienia w kinie gatunkowym. Jej charakter raczej silnie współtworzy narrację, nadając filmowi poetycki charakter. W sposób zdecydowany i wyrazisty odzwierciedla poszczególne emocje bohatera: lęk, niepokój, determinację, walkę, nadzieję czy jej utratę.



Fot.6. Plakat obecny we Włoszech

## 4.2. Narracja subiektywna - bohater w labiryncie

„Wędrowiec, którego drogę stanowi labirynt, znajduje się bowiem w specyficznej sytuacji, nieporównywalnej z sytuacją żadnego innego człowieka. Jest on więźniem przestrzeni, którą penetruje [...]. Wraz z postępem tej bezcelowej – z punktu widzenia wędrowca – podróży niepokój zamienia się w strach i przerażenie”<sup>25</sup>.

Jedną z inspiracji, która towarzyszyła mi w pracy nad filmem, było myślenie o jego strukturze jako labiryncie. Pomimo że w przestrzeni diegetycznej nie ujawnia się on jako element scenografii, to moglibyśmy uznać, że wąwóz, od którego film się rozpoczyna czy góry i lasy, które przemierza bohater, stanowią dla niego swoisty labirynt. Jednak bardziej interesowała mnie ta struktura na poziomie doświadczenia postaci odnajdująca swoje odzwierciedlenie w formalnej konstrukcji filmu, stając się niejako elementem porządkującym narrację.

Człowiek przemierzający labirynt, wystawiany jest niejednokrotnie na próbę, musi dokonywać wyborów, związanych choćby z tym, w którą stronę pójść, jak postąpić. Dąży do odnalezienia wyjścia, centrum, absolutu, którego osiągnięcie przyniesie spokój, zbawienie i pozwoli mu uwolnić się od męki, jaką przeżywa. Labirynt, w którym się znalazł, jest dla niego obcy, wrogi, nieprzyjazny. Nie potrafi się z niego wydostać. Porusza się w nim po omacku, przyroda stanowi dla niego coś absolutnie nowego i niosącego ze sobą olbrzymie zagrożenie. Centrum, do którego zmierza, to ocalenie, przetrwanie, a może wręcz przeciwnie – śmierć, na którą zostaje być może już od początku skazany. Droga, którą przemierza bohater, jest pełna trudnych wyborów i traumatycznych doświadczeń.

Kamila Żyto w swojej pracy *Strategie Labiryntowe w filmie fikcji* opisuje doświadczenie labiryntu następująco: „Narracje labiryntowe opowiadają więc nie o tym, jaka jest rzeczywistość, ale o tym, w jaki sposób doświadcza jej bohater, jak ją odbiera i przetwarza, jak funkcjonuje ona w jego świadomości, wreszcie jak przebiegają procesy mentalne u osoby narażonej na działanie silnych bodźców zewnętrznych, często znajdującej się w sytuacji wyjątkowej, poddawanej doświadczeniom traumatycznym czy w jakiś sposób krańcowym”<sup>26</sup>.

Namysł nad zobrazowaniem wewnętrznej podróży, jaką odbywa bohater, miał niewątpliwie wpływ na kolejność scen, która nie do końca była oczywista, szczególnie w tej

---

<sup>25</sup> K. Żyto, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Łódź 2010, s. 38-39.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 135.

części, kiedy ucieka on z transportu i gubi się w bezdrożach. Chciałbym na chwilę zatrzymać się przy sekwencji, która rozpoczyna się od ucieczki z miejsca wypadku.

Ważną w niej sceną stała się dla mnie sytuacja o świcie, w której bohater po nocnych wydarzeniach porzuca samochód. Zmontowana jest ona z czterech ujęć i rozpoczyna się długim ujęciem z punktu widzenia bohatera przemierzającego las. Kolejnym jest ogólny plan bohatera, który wychodzi z gęstego lasu na niewielką polankę i chwilę się rozgląda. To rozglądanie jest dla mnie wieloznaczne i można je różnie interpretować. Traktowałem je jednocześnie jako poszukiwanie drogi, trochę jako kontemplację otaczającej go przyrody, aż w końcu po prostu rozglądanie się czy nie nadlatuje helikopter, który w poprzedniej scenie unosił się nad jego głową. Ostatnie ujęcie to obraz z lotu ptaka ukazujący ogrom przestrzeni, w której znajduje się postać. Trwa ono w filmie wręcz nadmiernie długo i nie tyle stanowiło wybrzmienie sceny, ile raczej bardzo wyraźną pauzę w opowiadaniu. Długość tego ujęcia podyktowana została chęcią wyakcentowania tego, co będzie istotą dalszego opowiadania. Opowiadania o człowieku w zagrożeniu, o zagubieniu, o ogromie przyrody i ludzkiej próbie zmagania się z nią. I choć chwilę później nabiera mocy wątek akcyjny, ta krótka scena wyznaczała dla mnie początek podróży w głąb labiryntu.

To podróż nie tylko przez gąszcz lasów, gór, bezdroży, ale przede wszystkim w głąb bohatera. Głodny, spragniony, wyziębiony, wykrwawiający się, wyczerpany fizycznie i psychicznie, w ogarniającym obłędzie, beznadziei, ostatecznie zastyga nocą oparty o drzewo. Był to dla mnie kulminacyjny moment tej sekwencji, w którym suma dotychczasowych doświadczeń odbiera bohaterowi siłę do dalszej walki o przetrwanie, moment, w którym godzi się ze swoim losem. Trudno jest zrozumieć sytuację, w której się znalazł, jak i to wszystko czego doświadczył.

Inspiracją do pojęcia choćby części jego przeżyć stało się dla mnie doświadczenie wybitnego wspinacza wysokogórskiego Reinholda Messnera opisane przez niego w książce *Naga Góra. Nanga Parbat – brat, śmierć i samotność*. Messner schodząc wraz z bratem z ośmiotysięcznika, najpierw zgubił właściwą drogę, a później stracił brata, który zginął prawdopodobnie przysypany lodową lawiną. Przez kolejne dni walczył w rozpacz o przetrwanie, kontynuując zejście. W dojmujący sposób opisuje to doświadczenie: „Stopy paliły, w gardle zbierała się wydzielina. Nogi już nie niosły. Włókłem się dalej niczym śmiertelnie ranione zwierzę. Ku dolinie – bez celu – niesiony tylko chęcią przeżycia. [...] Dużo ze sobą rozmawiałem. Tylko nie mogłem siedzieć i czekać. Nie chciałem znów zasnąć

i leżeć, i umrzeć. [...] Pokusa, żeby po prostu usiąść, była coraz silniejsza. Tak najłatwiej byłoby teraz umrzeć”<sup>27</sup>.

Szczególnie interesujące w opisie tułaczki, jakiej doświadczył Messner, wydała mi się próba ukazania stanu, w którym się znajdował poprzez zastosowanie przez autora wymiennie narracji pierwszoosobowej z trzecioosobową. Tym samym trafiamy na fragmenty „Ktoś bardzo powoli przecina stok, wznosząc się powoli. Szura ciężkim butem, stawiając krok w twardym żwirze. Kamienie staczają się ze zbocza. Stąpa bosą, chorą stopą. Z ran sączy się krew. Porusza się, nawet jeśli tylko centymetr po centymetrze. Jeszcze się nie poddał.”<sup>28</sup>. Wprowadzając ten zabieg, autor dokonuje niejako oddzielenia ciała od ducha wskazując wręcz: „Niczym tłumoczek toczę się za sobą, Jest tak, jakby to drugie »ja«, duch, widziało ciało”<sup>29</sup>. To formalne rozwiązanie, jakie zastosował Messner, znajduje swoje odbicie w montażu *Essential Killing*.

Jako przykład posłużę się sceną, kiedy bohater próbuje pokonać wzniesienie, które wyrasta przed nim. Opowiedziane jest to bardzo subiektywnie, ukazując trud wspinania się po ośnieżonym zboczu, jaki podejmuje bohater. To niejako opowiadanie z wewnątrz – pierwszoosobowe. Czas wręcz się zatrzymuje, a on zastyga w miejscu, choć cały czas próbuje się poruszać ku górze. Multiplikując momenty, w których bohater bezsilnie opada i znów podnosi się, staraliśmy się spotęgować trud jaki podejmuje, siłę walki, jaką jeszcze w sobie ma. Scena kończy się trzema ujęciami ogólnymi, w których wyczerpany opada na ziemię. Z różnych kątów widzenia ruch opadania jest powtórzony w celu podkreślenia bezsilności bohatera. Te trzy ujęcia stanowią dla mnie właśnie coś w rodzaju narracji trzecioosobowej. W scenie, która opowiedziana jest subiektywnie, „z wewnątrz” jednym cięciem montażowym przechodzimy gwałtownie, zmieniawszy perspektywę, montując ze sobą trzy plany ogólne, żeby spojrzeć na człowieka z daleka, „z zewnątrz”. Człowieka wyczerpanego, poddającego się, bez nadziei na pokonanie wzniesienia.

Balansowanie pomiędzy prowadzeniem subiektywnej narracji a próbą spojrzenia z daleka, uchwycenia kontekstu świata otaczającego bohatera stanowiło również ważny element narracji w kontekście struktury labiryntowej. Znajduje to swoje odzwierciedlenie w użyciu w charakterystyczny dla tego filmu sposób detali, planów ogólnych i totalnych. To połączenie dwóch perspektyw następuje bardzo często nie tylko na styku scen, ale i w ich obrębie. To jak nagła zmiana ogniskowej w obiektywie, kiedy to raz jesteśmy bardzo blisko

---

<sup>27</sup> R. Messner, *Naga Góra. Nanga Parbat –brat, śmierć i samotność*, przeł. A. Wziątek, Wrocław 2016, s. 226-227.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 228.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 199.

bohatera, który na przykład obserwuje przyrodę ukazaną w szeregu detali, a innym razem widzimy go z oddali niczym punkt przemieszczający się w przestrzeni. Widz dzięki temu przemierza ją wraz z bohaterem jak w labiryncie, obserwując go w kolejnych scenach. I choć krajobraz się nieznacznie zmienia, jest on cały czas do złudzenia podobny. Rodzi się poczucie, jakby w tym miejscu bohater już był, jakby chodził bez celu, nie mógł odnaleźć drogi.

Jedną ze scen, która w sekwencji podróży przez labirynt „obcości” odgrywa istotną dla mnie rolę to ta, w której bohater zjada halucynogenne owoce. Narracja zaczyna nabierać tu kolejnego wymiaru. Choć scena posiada realistyczne podłoże (bohater doznaje halucynacji wskutek zjedzenia owoców) jest próbą wejścia głębiej w świat wewnętrzny bohatera. Płynąca strumieniem kobieca chusta, aż w końcu postać kobiety, która mu się objawia jest świadectwem stanu, w jakim znalazł się. Stanu niepokoju, niepewności, lęku, tęsknoty, pragnienia. W tej scenie pojawia się też pies, którego już znamy z wcześniejszej sceny. Na początku jest realistyczny, namacalny, dalej funkcjonuje jako zmultiplikowany wytwór wyobraźni bohatera. Dochodzi do zakłócenia postrzegania rzeczywistości i postać zaczyna widzieć stado psów, ale wszystkie są jakby takie same. To być może jeden i ten sam pies, którego wcześniej uratował z sideł. Ten sam, który ostatecznie pomaga mu znaleźć wyjście z labiryntu, w którym utknął, znajdując go w nocy na wpół żywego, zamrożonego, opartego o drzewo. Pies, który funkcjonuje w realistycznej warstwie narracji, jest jednocześnie nierealistycznym elementem opowiadania. Zwierzęciem, w którym bohater odnajduje przewodnika, który prowadzi go do ocalenia choćby tym ocaleniem była ostatecznie śmierć.

Oczywiście to jedna z wielu możliwych interpretacji scen, w których zaznacza się obecność psa, a wieloznaczność tej figury była dla mnie celem samym w sobie. Namysł zaś nad tym, jaką ostatecznie może odgrywać rolę pies w sekwencji błądzenia po gąszczu lasów i gór doprowadził mnie do myślenia o bohaterze, w którym uruchamiają się, w jego ostatecznej podróży, atawistyczne wręcz zwierzęce odruchy podyktowane pragnieniem przetrwania. To go zbliża do świata, w którym się znalazł. Świata pełnego dzikich zwierząt. Staje się jednym z nich.

Podróż bohatera przez labirynt kończy się w miejscu, w którym dociera do chaty, gdzie spotyka kobietę, która mu pomaga. Znów na chwilę staje się człowiekiem. Znajduje tam chwilę ukojenia, ciepła przed ostatnią drogą, którą przebywa konno.



Fot.7. Okładka płyty DVD z filmem dystrybuowanym w Danii

## 5. *Obcość*

Pojęcie „obcości” wielokrotnie pojawia się w opracowaniach dotyczących twórczości Jerzego Skolimowskiego. Jak wspomniałem we wstępie spojrzenie przez ten pryzmat na film *Essential Killing* jest również dla mnie istotne dlatego, że pozwala wpisać ten utwór w kontekst dotychczasowych dokonań poety, scenarzysty, reżysera, malarza. Doświadczenia z tych obszarów sztuki niewątpliwie kształtowały jego styl i znajdują niejednokrotnie odzwierciedlenie w jego filmach. Styl opierający się przede wszystkim na podmiotowym obrazowaniu świata, opowiadaniu o bohaterach często wyobcowanych, wiązaniu języka filmowego z językiem poezji, myślenia o sztuce filmowej jako sztuce obrazów bliskiej malarstwu.

W kolejnych filmach Jerzego Skolimowskiego możemy znaleźć elementy z każdej dziedziny jego twórczości. Iwona Grodź w interesujący sposób zestawia cztery pierwsze filmy autora: *Rysopis* (1964 r.), *Walkower* (1965 r.), *Bariera* (1966 r.), *Ręce do góry* (1967 r.) z jego debiutanckim wierszem *Gdzieś blisko siebie* z tomiku o tym samym tytule, wydanym w 1958 roku. Dowodzi tym samym, że filmy te stanowią cykl, którego głównym tematem jest „poszukiwanie prawdy o sobie”<sup>30</sup> podobnie jak temat wiersza.

Poetyckość w filmach Jerzego Skolimowskiego ma również korzenie w okresie, w którym rozpoczynał swoją przygodę z reżyserią. To czas „nowofalowych” postulatów między innymi przeciwstawiających się prozatorskiemu charakterowi narracji w kinie, wskazując język poetyczny jako kierunek jedynie właściwy. Pier Paolo Pasolini w swym *Empirismo eretico* z roku 1972, nie godząc się na wszechobecny prozatorski charakter narracji w kinie, głosił, że „język kina jest zasadniczo «językiem poezji». W praktyce ten historyczny język, po nielicznych, natychmiast utracanych próbach w epoce początków kina, zdaje się być «językiem prozy» – czy przynajmniej językiem prozy narracyjnej”<sup>31</sup>. Zwracał też uwagę na to, że „kino albo język obrazoznaków, ma podwójną naturę: jest zarówno skrajnie subiektywne i skrajnie obiektywne...”<sup>32</sup>. To równie charakterystyczne dla Jerzego Skolimowskiego i znajduje swoje odbicie choćby w *Essential Killing*, co starałem się przedstawić.

Twórcy i teoretycy Nowej Fali opowiadali się także za wysuwaniem na pierwszy plan obecności autora w filmie między innymi poprzez skoncentrowanie się na języku kina

---

<sup>30</sup> I. Grodź, *Jerzy Skolimowski*, Warszawa 2010, s. 40.

<sup>31</sup> P. Pasolini, *Empirismo eretico*, tłum. K. Fekecz, [w:] J. Kossak, *Kino Pasoliniego*, Warszawa 1976, s. 102-103.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 104.



samym w sobie jako tworzywem. To zerwanie z kinem stylu zerowego, z jego przezroczystością, bunt przeciwko wzmagającej na sile amerykańskiej kinematografii gatunkowej. W takim kontekście zazwyczaj są osadzone pierwsze filmy Skolimowskiego.

W 1965 roku Jerzy Płazewski na łamach „Ekranu” nazwał nurt zapoczątkowany właśnie przez Skolimowskiego „Trzecim Kinem Polskim” w obrębie, którego później znaleźli się również Henryk Kluba i Janusz Majewski. Janusz Gazda dwa lata później zauważał, że: „patrzą na świat w sposób filmowy, ich wyobraźnia porusza się cały czas w obrębie ukształtowanych filmowo obrazów. Posługują się kamerą z pewną nonszalancją, swobodą, lekkością. Uprawiają, jak gdyby poetyckie pisanie kamerą”<sup>33</sup>.

Z tamtego okresu pochodzi również *Start* (1967 r.), o którym Jerzy Skolimowski mówi następująco: „Chciałem nakręcić film o kontraście między tym, co robimy, a tym, co chcielibyśmy robić, chciałem połączyć te dwie skrajności”<sup>34</sup>. To też uwypukla skłonność do poszukiwania połączeń tego, co odległe, a wręcz skrajnie nieprzystające.

„Obcość” w kontekście wczesnego okresu twórczości filmowej Jerzego Skolimowskiego najbardziej przejawia się w charakterze bohatera, jakiego powołuje do życia w swoich filmach. Andrzej Leszczyk, który jest bohaterem pierwszych trzech, to człowiek zagubiony, stojący na granicy dojrzałości. Pełen lęków, rozdarcia wewnętrznego, nieco introwertyczny. Wyobcowany, poza systemem, „outsider”.

W późniejszym okresie pracy Jerzego Skolimowskiego pojęcie „obcości” nabiera nieco innego znaczenia. To czas zwany „okresem emigracyjnym”, który nastąpił po zatrzymaniu w 1967 roku przez cenzurę ówczesnej Polski filmu *Ręce do góry*. W okresie tym powstają między innymi filmy: *Na samym dniu* (1970 r.), *Wrzask* (1978 r.) czy *Fucha* (1982 r.) z Jeremym Ironsem w roli szefa polskiej ekipy remontowej w Londynie. Jest to czas poszukiwań i eksperymentów, w których dostrzec możemy między innymi ślady obecności kina gatunkowego w autorskim stylu Jerzego Skolimowskiego. Najbardziej wyraźnym przykładem jest *Wrzask* nawiązujący do konwencji thrillera. Jakub Majmurek pisze o filmie następująco: „Konwencja filmu grozy przepuszczonego przez wywiedzioną z surrealizmu poetykę absurdu doskonale sprawdza się tu jako metaforyczny obraz doświadczenia emigranta z Europy Wschodniej na Zachodzie”<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> J. Gazda, *Ekran*, 1967, nr. 16 s. 3.

<sup>34</sup> J. Kutyla, *Niepoważny film na poważny temat*, [w:] Skolimowski, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010, s. 114.

<sup>35</sup> J. Majmurek, *Crossley nasz brat*, [w:] Skolimowski, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010, s. 92.

„Obcość” w filmach z tego okresu znajduje swoje podłoże w spojrzeniu na świat oczami osoby z „zewnątrz”, emigranta. Konrad Klejsa poświęca temu zagadnieniu tekst opublikowany w „Kwartalniku Filmowym” zatytułowany *Obcy we mnie, obcy wśród nas*. Zwraca uwagę na pozostawione częściowo dialogi w języku polskim w filmie *Fucha*. Interpretuje ten zabieg, jak i zarazem dowodzi, że „Skolimowski chciał uczynić słyszalnym swoje miejsce urodzenia, a tym samym podkreślić wymiar emigracyjnej obcości...”<sup>36</sup>.

Z ostatniego okresu twórczości filmowej reżysera pochodzą jak dotąd cztery filmy zrealizowane po siedemnastoletniej przerwie (ten czas Jerzy Skolimowski poświęcił malarstwu). Po powrocie do Polski w 2008 roku stworzył skromne *Cztery noce z Anną*. Kolejne to *Essential Killing* (2010 r.), *11 minut* (2015 r.) oraz *IO* (2022 r.).

Jak sam reżyser informował w wywiadach, pomysł na *Essential Killing* zrodził się z wyobrażenia sobie hipotetycznej sytuacji, która mogłaby się wydarzyć. Co by było, gdyby zdarzył się wypadek i z transportu więźniów zbiegł jeden z nich. Jerzy Skolimowski nie chcąc nadawać dziełu politycznego wydźwięku i zaznaczając wielokrotnie, że jest to jedynie wytwór jego wyobraźni, uciekł w niejednoznaczność opowiadania zmierzającą w kierunku przypowieści. Tym samym powstał film, który nie nawiązuje do żadnych prawdziwych zdarzeń i jest czystą fikcją skupiającą się na dużo szerszym temacie dotyczącym człowieczeństwa.

Ważny jednak jest kontekst, w którym powstał film. Jedenastego września 2001 roku miała miejsce seria czterech skoordynowanych ataków terrorystycznych przeprowadzonych przez paramilitarną organizację Al-Kaida w Stanach Zjednoczonych. W ich wyniku zginęło 2996 osób, a rząd Stanów Zjednoczonych wypowiedział globalną wojnę przeciwko terroryzmowi. Towarzyszyły temu pojawiające się spekulacje dotyczące tajnych więzień CIA (między innymi na terenie Polski nieopodal wsi Szymany, gdzie mieści się lotnisko), w których przetrzymywani są pojmanci członkowie terrorystycznego ugrupowania.

Dla mnie „obcość” w tym wypadku przejawia się zarówno w temacie, bohaterze, jak i formie samego filmu. To, co osobiście uważam za najistotniejsze to powrót reżysera do bohatera, który jest obcy i odbywa drogę, podróż. Tym razem to enigmatyczna postać, o której niewiele wiemy, obca w świecie, którym się znalazła, ale i obca dla widza. Staje się „everymanem” postawionym w ekstremalnej sytuacji, w której mógłby znaleźć się każdy z nas. Forma zaś filmu rozpościerającego się pomiędzy kinem akcji a kinem poetyckim też ma prawo być obca dla odbiorcy obytego w dzisiejszych czasach zdecydowanie w większej

---

<sup>36</sup> K. Klejsa, *Obcy we mnie, obcy wśród nas*, [w:] „Kwartalnik Filmowy”, 2006 nr. 53, s. 149-150.

mierze z kinem gatunkowym, które na przestrzeni ostatnich dekad jeszcze silniej ugruntowało swoją pozycję również w Europie. Zapewne dla widza, który doskonale zna dotychczasowe kino tworzone przez Jerzego Skolimowskiego, ten film też miał prawo jawić się jako odważny eksperyment filmowy.

Jednak w *Essential Killing* dostrzegam też pewne elementy wspólne dla całej twórczości reżysera. Przede wszystkim w centrum stawia człowieka i jego naturę. Tematem czyni jego wyobcowanie, inność. Pozbawiając film prawie zupełnie dialogów, koncentruje się na opowiadaniu przy użyciu silnych środków wizualnych, tworząc go niczym obraz. Porusza się stale pomiędzy tym, co realne, a nierealne, szukając symboliki i metafor. Wykorzystuje przy tym subiektywną narrację na przemienne z opisem konkretnych zdarzeń w obiektywny sposób. Chętnie łączy przeciwstawne pojęcia, style, metody, a nawet gatunki. Te charakterystyczne środki wyrazu z języka filmowego, jakim operuje Jerzy Skolimowski, dostrzegam z powodzeniem w wielu jego filmach. Taki też, odmienny, nieprzystawalny, wyzywający, ale pełen jednak wewnętrznej spójności jest dla mnie *Essential Killing*.

W 2022 roku Jerzy Skolimowski zrealizował film *IO*. W mojej opinii film ten bardzo silnie nawiązuje formą, jak i tematem do zrealizowanego 12 lat wcześniej *Essential Killing*. Reżyser odważnie to rozwija, czyniąc tym razem bohaterem filmu osiołka.



## **Bibliografia**

- Altman R., *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012
- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, [w:] idem, *Etyka wielka; Poetyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010
- Gazda J., „Ekran”, *Trzecie Kino Polskie. Kino poetyckie*, 1967, nr. 16
- Grodź I., *Jerzy Skolimowski*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2010
- Horacy, *Dzieła wszystkie*, przeł. A. Lam, Pułtusk: Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztor; Warszawa: Oficyna Wydawnicza Aspra-JR, Pułtusk-Warszawa 2010
- Kantyka P., *Poezja filmowa – film poetycki*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, 2011, t. 7, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego
- Klejsa K., *Obcy we mnie, obcy wśród nas*, [w:] „Kwartalnik Filmowy”, 2006, nr 53, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
- Kletowski P., Marecki P., *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości*, Korporacja ha!art, Kraków 2011
- Kutyła J., *Niepoważny film na poważny temat*, [w:] Skolimowski, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010
- Loska K., *Kino gatunków wczoraj i dziś*, Rapid, Kraków 1998
- Loska K., *Słownik filmu*, [w:] ibidem, red. R. Syska, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków, 2005
- Majmurek J., *Crossley nasz brat*, [w:] Skolimowski, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010
- Messner R., *Naga Góra, Nanga Parbat-brat, śmierć i samotność*, przeł. A.Wziątek, Wydawnictwo Dolnośląskie Oddział Publicat S.A., Wrocław 2016
- Pasolini P., *Empirismo eretico*, tłum. K.Fekecz, [w:] J. Kossak, *Kino Pasoliniego*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976
- Przylipiak M., *Kino stylu zerowego – z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994
- Smith M., *Zaangażowanie widza w postać*, przeł. J. Mach [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999
- Tarkowski A., *Czas utrwalony*, przeł. S.Kuśmierczyk, Świat Literacki, Izabelin 2007
- Żyto K., *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010

[https://tv.gazeta.pl/program\\_tv/7,153624,8364690,wenecja-docenila-skolimowskiego.html](https://tv.gazeta.pl/program_tv/7,153624,8364690,wenecja-docenila-skolimowskiego.html)  
[dostęp: 27.03.2023]

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Obrazy\\_generowane\\_komputerowo](https://pl.wikipedia.org/wiki/Obrazy_generowane_komputerowo) [dostęp: 27.03.2023]

### ***Spis fotografii***

Fot. 1. źródło: <https://www.cinematical.com/movies/essential-killing-i1561768/p/ytj42nah>  
[dostęp: 13.05.2023]

Fot. 2. źródło: <https://gapla.fn.org.pl/plakat/9748/essential-killing.html>  
[dostęp: 13.05.2023]

Fot. 3. źródło: [http://www.impawards.com/intl/misc/2010/essential\\_killing\\_ver4\\_xlg.html](http://www.impawards.com/intl/misc/2010/essential_killing_ver4_xlg.html)  
[dostęp: 13.05.2023]

Fot. 4. źródło: <https://www.filmweb.pl/film/Essential+Killing-2010-556399/posters>  
[dostęp: 7.05.2023]

Fot. 5. źródło: [http://www.impawards.com/intl/misc/2010/essential\\_killing.html](http://www.impawards.com/intl/misc/2010/essential_killing.html)  
[dostęp: 13.05.2023]

Fot. 6. źródło: <https://www.filmweb.pl/film/Essential+Killing-2010-556399/posters>  
[dostęp: 7.05.2023]

Fot. 7. źródło: <https://www.filmweb.pl/film/Essential+Killing-2010-556399/posters>  
[dostęp: 7.05.2023]

Fot. 8. źródło: [http://www.impawards.com/intl/misc/2010/essential\\_killing\\_ver2\\_xlg.html](http://www.impawards.com/intl/misc/2010/essential_killing_ver2_xlg.html)  
[dostęp: 13.05.2023]