

TEKSTURA  
Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy  
tom 1 (5) 2014

<http://dx.doi.org/10.12775/Tek.2014.004>

**Artur Wiśniewski (UMK)**

augustyn1985@wp.pl



## O TYM, ILE POZOSTAŁO KUSTURICY W... KUSTURICY

BLASKI I CIENIE STYLU DZIEŁ BOŚNIACKIEGO REŻYSERA

W KONTEKŚCIE FILMU *OBIECAJ MI*

Przedmiotem niniejszego artykułu jest próba opisanie właściwości, które wyróżniają filmy Emira Kusturicy. W kontekście dzieła *Obiecaj mi* chciałbym zwrócić uwagę na cechy dominujące w jego obrazach filmowych. Jak się okaże, nie zawsze indywidualna wyrazistość przekazu daje gwarancję wysokiej wartości artystycznej. Poprzez opisanie różnych aspektów utworu filmowego spróbuję pokazać na przykładzie *Obiecaj mi*, że nieudolne operowanie określonymi środkami wyrazu może zaważyć na sposobie odbioru dzieła.

Niewątpliwie dzieła Emira Kusturicy mają swój charakterystyczny styl<sup>1</sup>. Dzięki wyobraźni reżysera stają się one dla widza źródłem głębokich przeżyć, a dzięki jego pochodzeniu – szansą poznania i zrozumienia historii narodu jugosłowiańskiego, napiętnowanego złem wojny. Oryginalny dla wielu świat filmowy Kusturicy wypełnia często stylistyka kiczu i rozbrzmiewa w nim, rozpoznawalna po kilku dźwiękach, muzyka cygańska, ale m.in. dzięki temu głęboko zapada w pamięć. Magdalena Jankowska do przewodnich motywów pojawiających się w dziełach autora *Czasu Cyganów* zaliczyła postać dojrzewającego głównego bohatera, hipnozę, somnambulizm, sen, niespełnioną miłość, seksualną inicjację, tragiczne wesele, welon bez panny młodej, kobietę unoszącą się w przestworza, fruujące ryby, antropomorfizowane zwierzęta, zagubionego ojca, samobójczą próbę przez powieszenie,

---

<sup>1</sup> O trudnościach z ustaleniem zakresu pojęcia stylu filmowego pisze Alicja Helman. Por. A. Helman, *O dziele filmowym*, Kraków 1970, s. 160–179.

karetkę lecącą na księżyc, szpital, śmierć<sup>2</sup>. Już w tym miejscu warto zastanowić się, czy podejmowanie zbliżonych pod względem problemowym historii filmowych oraz wykorzystywanie podobnych środków artystycznych musi prowadzić do spłylenia istoty opowiadanej fabuły.

*Obiecaj mi* w porównaniu z filmami bośniackiego reżysera z lat 80. – *Czy pamiętasz Dolly Bell?* (1981), *Ojciec w podróży służbowej* (1985), *Czas Cyganów* (1989) – wydaje się mocno różnić. Mianowicie w przypadku ostatniego fabularnego obrazu Kusturicy należałoby stwierdzić, że to, co przesądza o artyzmie wcześniejszych dzieł, z pewnością dodałoby filmowi *Obiecaj mi* głębszej wymowy lub po prostu sprawiłoby, że wrażenia po jego obejrzeniu byłyby lepsze. Wspominając dokonania Kusturicy z lat 80., nie można pominąć, że ich korzeni należy szukać w stylistyce dzieł czeskiej szkoły lat 60. Nastrój dominujący w pierwszych fabułach bośniackiego reżysera zestawiany jest często z ówczesnymi filmami Formana czy Menzla. W końcu sam Kusturica jest absolwentem Praskiej Szkoły Filmowej FAMU. Słowa Anity Piotrowskiej, opisujące pierwszy długometrażowy film bośniackiego twórcy, można by z większą lub mniejszą adekwatnością odnieść do pozostałych jego filmów z tego okresu:

Kusturica, absolwent praskiej FAMU, po krótkim stażu w jugosłowiańskiej telewizji, nie jest jeszcze „sztukmistrem”. *Dolly Bell* to film stylistycznie dość surowy, pozbawiony wyrazistych efektów i retorycznych figur. Wiele w nim natomiast znakomitej obserwacji życia, świetnie uchwyconych sytuacji, mocno zarysowanych, „jędrnych” postaci, rubaszno-groteskowego humoru, właściwych czeskiej szkole lat 60.<sup>3</sup>

Pierwsze obrazy Kusturicy, podobnie jak późniejsze jego dzieła, mimo wyraźnego zanurzenia w problemy historyczne, dotyczyły również podstawowych spraw związanych z wartościami obecnymi w życiu każdego człowieka. Podkreślały wielkie znaczenie miłości, tej, która może pojawić się między kobietą i mężczyzną, jak i tej rodzicielskiej. Podejmowały także temat rodziny i domu. Miłość jest wątkiem obecnym również w ostatnich filmach twórcy *Czasu Cyganów*. Chodzi tu przede wszystkim o takie obrazy, jak: *Arizona Dream* (1993), *Życie jest cudem* (2004) czy też *Obiecaj mi*. Oczywiście w każdym z wymienionych utworów punkt wyjścia do refleksji nad uniwersal-

---

<sup>2</sup> M. Jankowska, *Świat według Emira Kusturicy. Próba monografii twórczości*, Poznań 2004, s. 8.

<sup>3</sup> A. Piotrowska, *Sztukmistrz z Sarajewa*, „Kino” 1997, nr 11, s. 32.

nymi problemami różni się, chociaż wydaje się, że prowadzi do podobnych wniosków – mianowicie życie bez miłości byłoby puste. Nie powinno się z tego faktu czynić zarzutu pod adresem filmów Kusturicy, lecz trzeba by się zastanowić, czy w trzydziestoletniej twórczości filmowej bośniackiego reżysera niniejsze zagadnienie, czyli kwestia najważniejszych wartości w życiu, ewoluowało, czy może jednak uległo spłyceniu.

Mówiąc o temacie filmu, nie można pominąć rodzaju środków, za pomocą których jest on konstruowany. Zatem przyglądając się powracającemu w obrazach Kusturicy zagadnieniu miłości, trzeba zwrócić również uwagę na środki artystyczne, które reżyser wybiera do jego wyrażenia. W kontekście dotychczasowych wypowiedzi rodzi się pytanie, czy Kusturica przypadkiem nie opowiada nam ciągle tego samego, wykorzystując warianty tych samych środków wyrazu. W pracach poświęconych bałkańskiemu reżyserowi dominuje wyraźna tendencja do określania go jako twórcy o bogatej wyobraźni, sięgającego po stylistykę kiczu czy baśni, wykorzystującego poetykę groteski. Często wspomina się także o dychotomicznym charakterze konstrukcji jego filmowego świata, polegającym na zestawianiu liryzmu i piękna z turpizmem. Najwyraźniejszym przykładem takiej poetyki jest *Underground*, w którym – jak pisze Anita Piotrowska – „nadmiar scen karmiących się przebogatą wyobraźnią reżysera, zrobionych z nieprawdopodobną brawurą, nadaje filmowi niesłychaną gęstość estetyczną i emocjonalną”<sup>4</sup>. Mowa tu o nadmiarze, a nawet przesyleniu obrazu pewnymi elementami świata przedstawionego. Podobne opinie na temat sposobu budowania filmowych obrazów można odnaleźć w recenzjach filmów Tima Burtona. Chociaż charakter ukazywanych przez obu reżyserów światów jest zgoła inny, opiera się na odmiennym budulcu, to jednak podobieństwo daje się odnaleźć w przyjętej przez nich metodzie tworzenia, opartej na nadmiarze określonych składników filmowych oraz na odwoływaniu się do wcześniejszych swoich dzieł. W związku z tym, podobnie jak u Kusturicy, tak i w przypadku Burtona, krytycy zarzucają ich filmowym obrazom wtórność oraz powielanie sprawdzonych rozwiązań.

Wśród najczęściej wykorzystywanych motywów w filmach bośniackiego reżysera należy wymienić środowisko Cyganów, zjawisko lewitacji, młodzińca zakochującego się w pięknej dziewczynie oraz muzykę cygańską. Poza tym reżyser *Czasu Cyganów* przestrzeń filmową rozbija zazwyczaj na dwie kontrastujące ze sobą sfery. Bohaterowie jego filmów działają zwykle

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 34.

w świecie dychotomicznym, z jednej strony respektującym powszechnie uznawane wartości moralne, kulturalne i społeczne, z drugiej – akceptującym ludzkie wynaturzenia. Na etapie realizacji opisany kontrast najczęściej zachodzi między wsią a miastem. Natomiast Burton chętnie sięga po tematy związane z wierzeniami eschatologicznymi. W kolejnych swoich filmach podobnie stylizuje zarówno surrealistyczne potwory, jak i przestrzenie, w których je ożywia. W jego obrazach bez liku jest bohaterów o wyłupiastych oczach, wyrazistych rysach twarzy, bladej karnacji, widocznych kościach policzkowych. Reżyser upodobał sobie operowanie światłocieniem oraz techniki prowadzące do deformacji scenerii. Kreowany świat w dziełach amerykańskiego twórcy często jest wypełniony wielkimi, czarnymi drzewami z powykręcany gałęziami, monumentalnymi budowlami czy też posągami. Pojawiają się w nim również groteskowo przedstawiane istoty nadnaturalne oraz wydrążone dynie, takie, jakie można spotkać w czasie święta Halloween. Mówiąc o kontrastach w filmach Kusturicy, trzeba zaznaczyć, że reżyser operując nimi, osiąga często efekty komiczne. Wykorzystuje przy tym wszystko to, co charakterystyczne dla ikonosfery amerykańskiej. Dowodem tego jest chociażby tytuł jego pierwszego filmu pełnometrażowego – *Czy pamiętasz Dolly Bell?* W jego późniejszych dziełach podobnych zestawień pojawia się coraz więcej. Tak jest i w ostatnim filmie fabularnym artysty – *Obiecaj mi*.

Można zaryzykować tezę, że choroba objawiająca się czy to brakiem pomysłu na fabuły, czy to ograniczaniem się do rozśmieszania widza, ujawniła się u Kusturicy podczas realizacji filmu *Czarny kot, biały kot*. Trzeba jednak podkreślić, że niniejszy obraz został doceniony na międzynarodowych festiwalach, między innymi otrzymał Srebrnego Lwa w Wenecji. Abstrahując od tematu cygańskiego znanego już z *Czasu Cyganów*, w *Czarnym kocie...* po raz kolejny wraca żywiółowa muzyka, towarzyszy jej także humor budowany jak zwykle na serii śmiesznych gagów. Niestety magia, aura cudowności, jaka obecna była w *Czasie Cyganów*, w *Czarnym kocie* została do pewnego stopnia zatracona:

*Czarny kot, biały kot* jest przecież komedią *sensu stricto* – stąd uproszczenia, a czasem niedopowiedzenia postaci (co nie zmienia faktu, że każdego z bohaterów zapamiętujemy natychmiast, stąd przyśpieszenie tempa i – dosłownie – galopujący przez ekran karnawał fantastycznych gagów, zwariowanych sytuacji i wymyśl-

nych gadżetów, których poprzednie filmy Kusturicy były jedynie słabą zapowiedzią<sup>5</sup>.

Czy ten stosunkowo krótki fragment recenzji filmu nakręconego dokładnie dziesięć lat przed *Obiecaj mi* nie przypomina najnowszego obrazu Kusturicy? Jedynie przypomina, Kusturica posunął się bowiem jeszcze dalej, nie wyczuwając chyba, że w pewnych momentach przekracza granicę dobrego smaku. Symplifikując podejmowany przez siebie problem, artysta dociera ostatecznie do miejsca, w którym bezskutecznie szukać intymnych relacji czy subtelnych ujęć, znanych z wcześniejszych obrazów. Autorka przywołanej recenzji zauważa również, że to, co momentami zaczyna w *Czarnym kocie* skrzypieć i piszczeć, „zostaje natychmiast załatanе albo przez muzykę, wprawiającą w hipnotyczny trans, albo przez nawał humoru”<sup>6</sup>. Nie sprawdza się to jednak w *Obiecaj mi*. Dzieje się wręcz na odwrót. To głośna i dynamiczna muzyka, która towarzyszy nam prawie przez cały czas, nawet wtedy, gdy swoją żywiołowością nie współgra z poszczególnymi scenami, sprawia, że kolejne minuty oglądania filmu stają się męczące. Zaczynamy potrzebować wytchnienia i chwili spokoju. Wydaje się, że największym mankamentem *Obiecaj mi* jest jego monotony, jednostajny rytm. Brakuje w nim fragmentów, w których widz mógłby – chociaż przez moment – odetchnąć od atmosfery zabawy, budowanej przez reżysera od samego początku opowieści. Atmosfera zabawy, w którą ma wprowadzić nas opowiedziana historia, staje się wraz z rozwojem akcji zbyt męcząca, by móc cieszyć się z udziału w niej.

Od pierwszych ujęć widzimy w filmie płatających sobie figle dziadka i wnuka. Sceny są stylizowane na komedię sytuacyjną. Taki sposób prowadzenia akcji towarzyszy nam do sceny finałowej – ślubu w cerkwi. Prócz początkowej sekwencji, w której wioska jest pokryta białym puchem, co najprawdopodobniej ma współgrać z obojętnością i bezwzględnością przedstawicieli oświaty, zakłócających spokój mieszkańców swoją nagłą, niezapowiedzianą wizytą, w kolejnych scenach przestrzeń ta jest pokazana jako kraina mlekiem i miodem płynąca. W planach dalekich wielokrotnie eksponuje się piękno tętniącej życiem przyrody. Kadry z wioski niezmiennie wypełniają ciepłe kolory, od czerwieni do sepii. Niezachmurzone lazurowe niebo sprawia, że nad wioską unosi się aura spokoju i zadowolenia. Harmonizują z tym ujęcia nagiej nauczycielki, budzącej zachwyty w dziadku oraz chłop-

---

<sup>5</sup> B. Kosecka, *Krajobraz z trabantem w tle*, „Kino” 1999, nr 6, s. 42.

<sup>6</sup> Tamże.

cu. Wart uwagi jest moment wpadania jabłek do wypełnionego wodą basenu pięknie sfilmowany przez kamerę w superpozycji. Łatwo zauważyć, że przestrzeń wioski to pewnego rodzaju arkadia, którą wypełniają liczne symbole – dostrzegalne dosłownie na każdym kroku. Już sama wiejska chata w zestawieniu z dekadentem miastem okaże się symbolem bezpieczeństwa i schronienia<sup>7</sup>. Natomiast scena z jabłkami, w których kąpie się chłopiec, jest nie tylko znakiem wtajemniczenia, miłości, młodości oraz uciech seksualnych<sup>8</sup>, ale także zapowiedzią niezwyklej perypetii młodego Tsane.

Nie sposób nie zauważyć, że miasto w filmie jest przestrzenią, gdzie zatracono podstawowe wartości moralne. Już scena, w której młody pasterz z krową wkracza do aglomeracji, daje wyraźny sygnał, jakiej należy dokonać wykładni miejskiego świata. Przedstawieni Cyganie, członkowie mafii, jak to było już we wcześniejszych filmach Kusturicy, „tradycyjnie śpiewają gypsy-polo, wykrzywają gęby pełne krzywych zębów i lekko faszyzujących frazesów”<sup>9</sup>. Warto w tym miejscu dokładniej przyjrzeć się warstwie dialogowej filmu. Krótka mówiąc, nie niesie ona żadnego głębszego przesłania. Rozmowy między bohaterami pozbawione są symbolicznych niedomówień, które obecne były chociażby w *Undergroundzie*. Żarty na temat kopulacji ze zwierzętami są niesmaczne, nawet więcej – wydają się bezsensowne. Wydarzenia rozgrywające się w mieście nie dają nam możliwości do snucia wielopiętrowych refleksji.

Warto raz jeszcze zaznaczyć, że tempo filmu się nie zmienia. Nawet jeśli pojawia się coś, co powinno zmusić widza do przemyśleń, pozostaje nieczytelne, jest ukryte bowiem za fasadą słabych żartów, przewidywalnych chwytów i męczącej ścieżki dźwiękowej. Muzyka w *Obiecaj mi* nie uzupełnia obrazu, lecz zaczyna nad nim dominować. W założeniu muzyka powinna sprawiać, by widz się nie nudził, ma pomagać w odbiorze rzeczywistości filmowej. W filmie Kusturicy powoduje raczej znużenie. Utrzymana w tej samej tonacji ścieżka dźwiękowa po pewnym czasie traci swoją wymowę, sprawiając, że cały świat ukazany w dziele przeobraża się w wielką, niekończącą się zabawę, pochwałę życia i miłości. Jednocześnie staje się skrzywionym odbiciem ludzkiej rzeczywistości, pełnym naiwności, lecz nie tej dziecię-

<sup>7</sup> W. Kopaliński, *Dom*, [w:] tenże, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 69.

<sup>8</sup> W. Kopaliński, *Jabłko*, [w:] tamże, s. 112.

<sup>9</sup> Ł. Maciejewski, *Kusturica jest chory*, „Dziennik. Polska. Europa. Świat – Nowa Kultura” 03.10.2008, s. 6.

cej, ale zabarwionej bezmyślnością oraz pragnieniem widzenia świata w biele i czerni.

Innym mankamentem filmu Kusturicy jest słaba faktura emocjonalno-psychologiczna głównych postaci<sup>10</sup>. Oczywiście można to zrzucić na karb bajkowej stylizacji, gdzie wszystko podlega uproszczeniu. Jednak stworzeniu jakiegokolwiek wiarygodności opowiadanej historii z pewnością nie pomaga fakt, że Tsane na końcu filmu to emocjonalnie ten sam chłopiec, co przed podróżą do miasta. W przypadku dziadka wypada to lepiej. Bohater odzyskuje spokój wewnętrzny w chwili, gdy jego wnuk wraca do wioski. Poza tym uczucie do pięknej nauczycielki zostaje odwzajemnione. Reszta postaci jest po prostu zabawna. Zapamiętuje się je bardzo szybko, bowiem uwagę przykuwa ich wygląd zewnętrzny (duet niezniszczalnych braci) oraz idiotyczne zachowanie (szef mafii i jego świta).

W tej masie filmowych niepowodzeń jest jedna scena, w której można zaobserwować chłopca będącego w stanie odczuwać coś więcej niż tylko pożądanie czy zachwyty. Chodzi o moment, kiedy widzimy Tsane posiniaczonego i zakrwawionego w wyniku bijatyki na boisku szkolnym. Jasne obmywa mu twarz, po czym go na chwilę zostawia. Kiedy nagle jeden z braci zaczyna wołać chłopca, on płacze i mówi, że nie może nigdzie pójść, ponieważ czeka na Jasne. Cała scena jest bardzo wzruszająca. Jest wyrazem rodzącego się w chłopcu przywiązania do dziewczyny oraz wdzięczności za okazaną pomoc. Chęć przebywania w otoczeniu pięknej towarzyszki zostaje jednak w kolejnej scenie zestawiona z czymś zgoła sprzecznym. Widzimy, jak Tsane wraz z braćmi w przebraniach kowbojów udają się na zabawę do domu publicznego. Ta dość zaskakująca kolejność zdarzeń nasuwa pytanie, czy nadal mamy do czynienia z tym samym niedojrzałym Tsane, czy może reżyser filmu zapomniał o czymś takim, jak wiarygodność uczuć oraz zachowań głównego bohatera.

Film Kusturicy nie zaskakuje. Jest prostą opowieścią, która splota w sobie miłosne perypetie małego chłopca i jego dziadka. Na przemian widzimy sceny z miasta, gdzie Tsane walczy z okrutnym szefem mafii i ratuje swoją ukochaną przed ohydnyymi Cyganami, oraz z wioski, w której między dziadkiem a nauczycielką rodzi się powoli wielka miłość. Cała historia kończy się hucznym weselem, co daje się przewidzieć chyba już pół godziny przed końcem filmu. Happy end w sumie nie powinien dziwić. Do takiego zakończenia reżyser świadomie przygotowuje nas przez dwie godziny.

---

<sup>10</sup> Zob. T. Jopkiewicz, *Obiecay mi!*, „Kino” 2008, nr 10, s. 86.

Gdzie jest zatem ten Kusturica, o którym Tadeusz Sobolewski pisał, że

zamienia każdy swój film, hiperrealistyczny w szczegółach, w cyrkową feerię, karnawałowy korowód, podczas którego dokonuje się przemiana [...], robi filmy pełne wigoru, stojące mocno na ziemi, a zarazem całkowicie fantastyczne [...] buduje w swoich filmach całościową wizję świata, podtrzymuje swój wewnętrzny mit<sup>11</sup>.

Trzeba przyznać, że ostatni film fabularny bośniackiego reżysera jest niestety jednym z kolejnych jego obrazów, w których wyczuwalna staje się wtórność podejmowanego przez reżysera tematu. Jeżeli przyjęłoby się, że stylem jest „manipulowanie” niestylizowanym materiałem w postaci obiektywnej rzeczywistości<sup>12</sup>, to w przypadku Kusturicy należałoby stwierdzić, że „manipulowanie” tworzywem filmowym zaczyna być wykonywane według często używanego wzoru. W końcu wydaje się, że działania twórcy wobec kolejnego filmu stają się powtarzalne, standardowe, typowe. Brak pomysłu na sprawienie, by obraz otrzymał indywidualne cechy artystyczne, może być dowodem regresu twórczego autora *Czasu Cyganów*. Poczynione wyżej uwagi na temat wybranych właściwości dzieł filmowych Kusturicy dają, jak sądzę, odpowiedź na pytanie, dlaczego to, co wcześniej tak zachwycało jurorów na europejskich festiwalach, teraz w *Obiecaj mi* obróciło się na niekorzyść reżysera, jak i samego obrazu filmowego.

### Bibliografia

#### Filmografia:

*Obiecaj mi (Zavet)*, reż. Emir Kusturica, Francja 2007.

#### Literatura przedmiotu:

Helman Alicja, *O dziele filmowym*, Kraków 1970.

Jankowska Magdalena, *Świat według Emira Kusturicy. Próba monografii twórczości*, Poznań 2004.

Jopkiewicz Tomasz, *Obiecaj mi!*, „Kino” 2008, nr 10.

Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

Kosecka Barbara, *Krajobraz z trabantem w tle*, „Kino” 1999, nr 6.

---

<sup>11</sup> T. Sobolewski, *Kusturica – kraina śmiechu*, [w:] tenże, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Kraków 2004, s. 162–163.

<sup>12</sup> Zob. przypis 1.



Maciejewski Łukasz, *Kusturica jest chory*, „Dziennik. Polska. Europa. Świat – Nowa Kultura” 10.03.2008.

Piotrowska Anita, *Sztukmistrz z Sarajewa*, „Kino” 1997, nr 11.

Sobolewski Tadeusz, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Kraków 2004.

### Streszczenie

W artykule przedstawiona jest na przykładzie filmu *Obiecaj mi* charakterystyka stylu bośniackiego reżysera – Emira Kusturicy. Autor stawia tezę o braku odpowiednich proporcji w środkach wyrazu, które pojawiają się w analizowanym dziele. Stara się ją udowodnić, podając liczne przykłady. Ostatecznie formułuje ocenę pomysłów, które reżyser wykorzystywał w swoich ostatnich filmach.

### Słowa kluczowe

**w języku polskim:** filmoznawstwo, analiza i interpretacja, krytyka filmowa

**w języku angielskim:** movie knowledge, analysis and interpretation, film critics

