

LUX FILM PRIZE



KINO EUROPEJSKIE
BLIŻEJ EUROPEJCZYKÓW





@luxprize



#luxprize

LUX
PRIZE
.EU

ISBN 978-92-846-5318-8

doi:10.2861/265882

© Unia Europejska, 2019

Tekst ukończono w lipcu 2019 r.

Opracowano w Dyrekcji Generalnej ds. Komunikacji Parlamentu Europejskiego

Jeżeli zauważą Państwo błędy lub przeoczenia w tekście, prosimy o kontakt na adres mailowy

luxprize@ep.europa.eu

NASZE HISTORIE W ŚWIETLE FILMOWYCH EMOCJI

Kino należy do najbardziej sugestywnych form przekazu kulturowego. Przypomina widzom ludzi, miejsca, wydarzenia i ważne chwile z ich własnego życia. Porusza i inspiruje, wzbogaca rozmowy i prowokuje do nich. Jest źródłem emocji, a przez to pozwala zastanowić się nad samym sobą i nad własną tożsamością.

Większość filmów europejskich trafia na ekrany tylko w krajach, w których je wyprodukowano; rzadko są dystrybuowane za granicą. Co jeszcze bardziej uderzające, ponad 60% filmów wyświetlanych w UE to filmy europejskie, ogląda je jednak tylko jedna trzecia wszystkich widzów.

Parlament Europejski stworzył NAGRODĘ FILMOWĄ LUX, aby poprawić dystrybucję ambitnych filmów europejskich i podsyć ogólnoeuropejską debatę.

Dystrybucję filmów nominowanych do nagrody LUX ułatwia fakt, że dzięki Parlamentowi Europejskiemu do trzech filmów finałowych powstają napisy w 24 językach urzędowych UE, co umożliwia przygotowanie wersji krajowych dla wszystkich państw członkowskich. Filmy te docierają zatem do szerszej publiczności, co zwiększa ich szanse na sukces rynkowy.

Gdy w Europie wytycza się nowe granice, wokół państw wznoszą się mury, społeczeństwa dzielą się coraz bardziej, a perspektywy zawężają, kino jako środek przekazu kulturowego daje szansę na wzajemne zrozumienie, przekroczenie granic, a przede wszystkim – wymianę doświadczeń. Gdy wartości europejskie są kwestionowane, kino prowokuje do myślenia, przypomina o humanizmie i wspólnych wartościach.

W kulturze i kinematografii należy widzieć klucz do dialogu między społecznościami. To idealne narzędzia do obalania stereotypów i uprzedzeń, pobudzania dialogu międzykulturowego i podejmowania wyzwań edukacyjnych, przed którymi stoją nasze społeczeństwa.

NAGRODA FILMOWA LUX to ciągłe poszukiwanie nowych dróg ponad granicami i barierami, budowanie mostów dzięki emocjom płynącym z filmów; nagroda ma w ten sposób przypominać o wspólnych fundamentach europejskiej tożsamości i różnorodności.

W ciągu 12 lat wokół NAGRODY FILMOWEJ LUX wykształciła się wspólnota, w której mogą się kształtować i rozwijać różne opinie i światopoglądy. Filmy wyróżnione NAGRODĄ FILMOWĄ LUX rozbudzają ciekawość i pozwalają dowiedzieć się więcej o tym, co nas różni i co nas do siebie upodabnia. Dlatego z dumą prezentujemy też organizowane od kilku lat DNI FILMOWE LUX powiązane z projekcjami filmów i dyskusjami na ważne tematy, z udziałem widzów, reżyserów filmowych i posłów do Parlamentu Europejskiego.

Kultura powinna być wciąż podstawą wzajemnego szacunku i zrozumienia w otwartej Europie, a kino powinno być jej wspólnym językiem.

NAGRODA FILMOWA LUX

Ufundowaną w 2007 r. NAGRODĘ FILMOWĄ LUX przyznaje co roku Parlament Europejski.

Parlament Europejski aktywnie wspiera różnorodność kulturową i językową zgodnie z postanowieniami Karty praw podstawowych UE¹. Ma też uprawnienia ustawodawcze, a dzięki nim – decydujący wpływ na kształt polityki UE, oddziałującej na życie codzienne 500 mln Europejczyków. Parlament zabiera głos m.in. w takich ważnych sprawach jak imigracja, integracja, ubóstwo, wolność słowa i prawa kobiet.

NAGRODZIE FILMOWEJ LUX przyświecają **dwa główne cele**: poprawa obiegu europejskich filmów w Europie i zapoczątkowanie ogólnoeuropejskiej debaty o sprawach ważnych dla społeczeństwa.

NAGRODA FILMOWA LUX pomaga w dystrybucji trzech filmów finałowych: powstają do nich napisy w 24 językach urzędowych UE, a także pakiet kina cyfrowego (DCP) dla poszczególnych krajów. Organizowane są też DNI FILMOWE LUX, dostarczające widzom niezapomnianych doznań kulturalnych.

NAGRODA FILMOWA LUX przyznawana przez Parlament Europejski będzie nadal służyć promocji opowieści i filmów będących czymś więcej niż tylko źródłem rozrywki, mówiących o poszukiwaniu odpowiedzi, tożsamości i pocieszenia w trudnych czasach, ukazujących realia, w których żyjemy my sami i w których żyją inni.

¹ Preambuła Karty: „[...] szanując przy tym różnorodność kultur i tradycji narodów Europy, jak również tożsamość narodową państw członkowskich [...]”.

PARLAMENT EUROPEJSKI WSPÓŁPRACUJE Z EUROPEJSKIĄ BRANŻĄ FILMOWĄ...

... I ANGAŻUJE MŁODYCH LUDZI

28 RAZY KINO

NAGRODA FILMOWA LUX jest partnerem licznych festiwali filmowych w Europie, w tym Berlinale, Quinzaine des Réalisateurs (Cannes), festiwalu w Karlowych Warach, Giornate degli Autori, festiwali w Sofii, Sztokholmie i Salonikach, Viennale, festiwali w Tallinnie (Black Nights), Corku, Bratysławie i Sewilli.

Kino pomaga zrozumieć, jak żyją nasi sąsiedzi. To wspólny język, który przemawia do emocji i skłania do refleksji nad własną tożsamością. Takie kino to niezwykle silne narzędzie edukacji.

Dlatego też NAGRODĘ FILMOWĄ LUX połączono z opracowaniem pakietów edukacyjnych dla filmów konkursowych we współpracy z organizacjami kulturalnymi i instytucjami filmowymi. Pakiety te są często punktem wyjścia do dyskusji organizowanych po projekcjach i mogą być bardzo przydatne dla nauczycieli.

W nawiązaniu do NAGRODY FILMOWEJ LUX, we współpracy z Giornate degli Autori oraz z siecią Europa Cinemas i przy wsparciu portalu Cineuropa, w 2010 r. powstała też inicjatywa „28 razy kino”. Obejmuje ona jedenastodniowe intensywne szkolenie w Wenecji dla 28 młodych miłośników kina z całej Europy. Tych 28 kinomanów w wieku od 18 do 25 lat ogląda projekcje filmowe i uczestniczy w dyskusjach na temat kinematografii europejskiej. W inicjatywie „28 razy kino” biorą udział reżyserzy, pisarze, przedstawiciele branży filmowej oraz posłowie do Parlamentu Europejskiego. W tym roku młodzi entuzjaści filmu po raz piąty zasiądą w jury Giornate degli Autori i przyznają własną nagrodę. W programie przedsięwzięcia „28 razy kino” są również pokazy trzech filmów ubiegających się o NAGRODĘ FILMOWĄ LUX.

PROCEDURA SELEKCJI

O NAGRODĘ FILMOWĄ LUX mogą ubiegać się:

- filmy fabularne lub artystyczne filmy dokumentalne (w tym animowane), które
- trwają co najmniej 60 minut,
- spełniają warunki programu „Kreatywna Europa” (MEDIA), czyli zostały wyprodukowane lub były współprodukowane w państwie członkowskim UE lub w Albanii, Bośni i Hercegowinie, Czarnogórze, Islandii, Liechtensteinie oraz Norwegii,
- przedstawiają różnorodność europejskich tradycji, integrację europejską i proces kształtowania Europy,
- są prezentowane po raz pierwszy na festiwalu lub w kinach w okresie od 10 maja roku poprzedniego do 15 kwietnia roku, w którym przyznawana jest nagroda,
- nie zdobyły pierwszej nagrody na festiwalach w Wenecji, San Sebastian, Berlinie, Cannes, Karłowych Warach i Locarno.

KWIECIEŃ

BRUKSELA ►



20 filozofów wchodzących w skład komisji selekcyjnej omawia ponad 50 filmów.

LIPIEC

KARLOWE WARY ➤



Ogłoszenie selekcji oficjalnej, czyli **10 FILMÓW** wybranych przez komisję selekcyjną.

WRZESIEŃ

WENECJA ➤



3 FILMY z selekcji oficjalnej przechodzą do finału **NAGRODY FILMOWEJ LUX**. W czasie **DNI FILMOWYCH LUX** filmy te są prezentowane w 28 państwach członkowskich w 24 językach urzędowych UE.

LISTOPAD

STRASBURG



Postówie do Parlamentu Europejskiego w głosowaniu wyłaniają **LAUREATA NAGRODY FILMOWEJ LUX**; wybór ogłasza przewodniczący PE. Zwycięski film jest dalej promowany, a także adaptowany dla osób niewidzących i niesłyszących.

NAGRODA FILMOWA LUX 2019 – SELEKCJA OFICJALNA

JEJ PRACA
I Douleia tis
reż. Nikos Labôt
Grecja, Francja, Serbia



INVISIBLES
Les invisibles
reż. Louis-Julien Petit
Francja



SYSTEM CRASHER
Systemsprenger
reż. Nora Fingscheidt
Niemcy



KLER
reż. Wojciech Smarzowski
Polska



HONEYLAND
Medena zemlja
reż. Tamara Kotevska, Ljubomir Stefanov
Macedonia Północna

RAY & LIZ
reż. Richard Billingham
Wielka Brytania

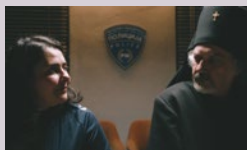


CZŁOWIEK, KTÓRY WSZYSTKICH ZASKOCZYŁ
Tchelovek, kotorij udivil vsekh
reż. Natasza Merkulowa, Aleksiej Czupow
Rosja, Estonia, Francja



NAGRODA FILMOWA LUX 2019 – KONKURS

**KTO ZABIŁ SEKRETARZA GENERALNEGO
ONZ? (Cold Case Hammar skjöld)**
reż. Mads Brügger
Dania, Norwegia, Szwecja, Belgia



BÓG ISTNIEJE, JEJ IMIĘ TO PETRUNIA
Gospod postoi, imeto i'e Petrunija
reż. Teona Strugar Mitevska
Macedonia Północna, Belgia, Słowenia, Francja,
Chorwacja

KRÓLESTWO
El Reino
reż. Rodrigo Sorogoyen
Hiszpania, Francja



DNI FILMOWE LUX

W 2012 r. NAGRODA FILMOWA LUX Parlamentu Europejskiego wzbogaciła się o DNI FILMOWE LUX: co roku od października do stycznia w 28 państwach UE kinomani mogą obejrzeć trzy wybitne filmy w dowolnym z 24 języków urzędowych UE, ponad granicami narodowymi, geograficznymi i językowymi. Biura kontaktowe Parlamentu Europejskiego organizują projekcje na festiwalach filmowych i w salach kinowych, w tym w kinach studyjnych; są to często pokazy przedpremierowe.

W czasie DNI FILMOWYCH LUX Europejczycy mogą poznać różnorodność i bogactwo kina europejskiego oraz porozmawiać – na żywo i w mediach społecznościowych – na tematy poruszane w filmach ubiegających się o NAGRODĘ FILMOWĄ LUX.

Dzięki współpracy między NAGRODĄ FILMOWĄ LUX a programem Kreatywna Europa widzowie w całej Europie mogą też wziąć udział w unikalnym wydarzeniu: równoczesnych projekcjach kinowych. Filmy są wyświetlane w wielu kinach jednocześnie, a widzowie mogą włączyć się w interaktywną, prowadzoną na żywo dyskusję z filmowcami.

NAGRODA FILMOWA LUX 2019 – SELEKCJA OFICJALNA

Parlament Europejski ma zaszczyt przedstawić **trzy filmy zakwalifikowane do finału NAGRODY FILMOWEJ LUX 2019:**

KTO ZABIŁ SEKRETARZA GENERALNEGO ONZ? (*Cold Case Hammarskjöld*)

reż. Mads Brügger
Dania, Norwegia, Szwecja, Belgia

BÓG ISTNIEJE, JEJ IMIĘ TO PETRUNIA (*Gospod postoi, imeto i'e Petrunija*)

reż. Teona Strugar Mitevska
Macedonia Północna, Belgia, Słowenia, Francja, Chorwacja

KRÓLESTWO (*El Reino*)

reż. Rodrigo Sorogoyen
Hiszpania, Francja

Historie opowiedziane w tych trzech filmach poruszają i prowokują; to niebanalne obrazy, które otwierają widzom oczy i pobudzają do myślenia; to próbka różnorodności gatunków i form wyrazu.

Zapraszamy do ich obejrzenia podczas 8. edycji DNI FILMOWYCH LUX.

Zachęcamy widzów, by dzielili się swoimi opiniami i zagłosowali na swojego faworyta na stronie internetowej NAGRODY FILMOWEJ LUX lub na Facebooku. Twórcy filmu, który zbierze najwięcej głosów, odbiorą **Filmową Nagrodę Publiczności LUX** na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karlowych Warach w 2020 r.; ceremonia ta będzie zamknięciem tej edycji NAGRODY FILMOWEJ LUX. Wtedy też ogłoszone zostaną tytuły 10 filmów oficjalnej selekcji kolejnej edycji NAGRODY FILMOWEJ LUX.

OBEJRZYJ,
WEŹ UDZIAŁ
W DEBACIE
I ZAGŁOSUJ



LUX
FILM
DAYS

3 FILMY
24 JĘZYKI
28 KRAJÓW

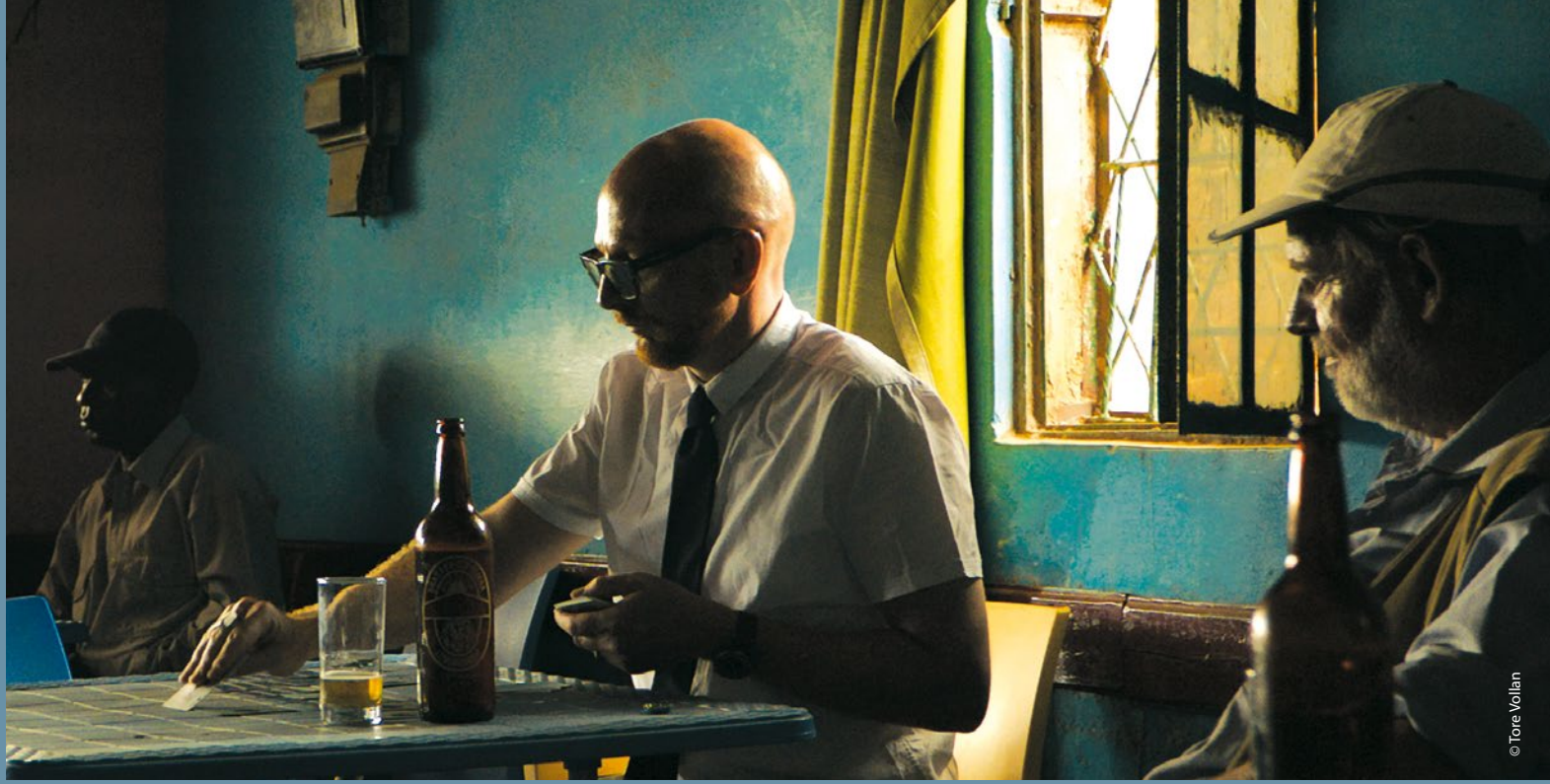
KTO ZABIŁ SEKRETARZA GENERALNEGO ONZ? *Cold Case Hammarskjöld*

reż. Mads Brügger

Dania, Norwegia, Szwecja, Belgia

Film *Kto zabił sekretarza generalnego ONZ?* przedstawia sprawę niewyjaśnionej śmierci Daga Hammarskjölda, sekretarza generalnego ONZ, który zginął 18 września 1961 r. Samolot Hammarskjölda rozbił się w tajemniczych okolicznościach niedługo przed planowanym spotkaniem sekretarza z Moïsem Czombem, przywódcą Katangi, buntowniczej prowincji Kongo, która właśnie ogłosiła niepodległość. Hammarskjöld miał nadzieję, że rozwiąże ten konflikt, w którym ścierały się interesy wielkich tego świata, jeśli skłoni przywódców Katangi, by ponownie dołączyli do niepodległego Kongo. Prowincję wpierała Union Minière, wpływowa belgijska firma mająca ogromne interesy gospodarcze w Afryce.

Ponad pół wieku później duński dziennikarz i reżyser Mads Brügger postanowił przyjrzeć się sprawie z pomocą szwedzkiego prywatnego detektywa Görana Björkdahla. Film Madsa Brüggera opisuje wszystkie etapy dochodzenia: wyszukanie osób mających coś wspólnego ze sprawą, próby odnalezienia świadków i rozmowy z nimi, przeszukiwanie miejsca katastrofy, by odnaleźć zagrzebane w ziemi szczątki samolotu, analizę i zestawianie informacji z różnych dokumentów. W wyniku tego śledztwa przed sądem stało później dwóch członków powstałej w RPA paramilitarnej organizacji głoszącej supremację białej rasy, potencjalnie zamieszanych w zabójstwo sekretarza generalnego ONZ. Na oczach widzów prowadzący dochodzenie odkrywają kolejne niewyobrażalne zbrodnie.



KONTEKST

Film Madsa Brüggera nie tylko przedstawia okoliczności tajemniczej śmierci Daga Hammarskjölda, ale też umożliwia wgląd w mało znane aspekty dekolonizacji całego kontynentu afrykańskiego, zwłaszcza byłego Konga Belgijskiego, dekolonizacji, która uderzała w interesy Zachodu. Po trzech latach nacisków (oraz interwencji wojskowej) ze strony ONZ zamożną prowincję Katanga w końcu z powrotem włączono do reszty kraju, który na krótko przed tym uzyskał niepodległość.

Dziś historia się powtarza: zachodnie korporacje ponadnarodowe bezwzględnie eksploatują zasoby naturalne Afryki i jej tanią siłę roboczą – ludzi, którzy muszą pracować dla tych korporacji, by przeżyć. Korporacje zaś, przy współudziale autorytarnych lub skorumpowanych rządów, często wspieranych przez państwa Zachodu, bez skrupułów przedkładają własne interesy nad interesy mieszkańców i stan środowiska, nic sobie nie robiąc z katastrofalnego stanu finansów publicznych wyzyskiwanych krajów.

Film Madsa Brüggera może służyć za punkt wyjścia do niezwykle potrzebnej debaty o pilnej konieczności umocnienia władzy politycznej wobec potęgi prywatnych interesów, o globalizacji jako formie kolonizacji gospodarczej i finansowej oraz o wciąż pogłębiających się różnicach między zamożną Północą a biednym Południem.

METODA MADSA BRÜGGERA

Film Madsa Brüggera ma absolutnie oryginalną formę: przedstawiając widzom, co udało mu się ustalić, reżyser sam występuje na ekranie w różnych sytuacjach, i w ten sposób porządkuje ogromną ilość informacji zgromadzonych na poszczególnych etapach dochodzenia. Widz ma poczucie, jakby był obecny przy powstawaniu filmu, a przy tym sam ma do odegrania określoną rolę, czy to jako świadek, czy to jako powiernik, z którym Mads Brügger może podzielić się wątpliwościami, któremu przedstawia napotykanne trudności, a także przemyślenia i przeczucia, z którym czasem żartuje lub któremu wyjaśnia swój punkt widzenia.

Postać Madsa Brüggera jest jak soczewka, przez którą oglądamy wykonaną przez niego pracę – nie tylko bezsprzeczne ustalenia, ale też niewyjaśnione zagadki, czasem także porażki i wątpliwości. Niektórych widzów takie ukazanie kolejnych etapów dochodzenia może dezorientować, a jednak właśnie to głęboko ludzkie (jesteśmy w końcu omylni) i często autoironiczne spojrzenie nadaje filmowi jeszcze większą siłę i autentyczność. Brügger zapowiada na początku filmu, że będzie w nim mowa „albo o najbardziej tajemniczym zabójstwie w historii, albo o najbardziej idiotycznej teorii spiskowej, jaka kiedykolwiek powstała”; przynajmniej więc otwarcie, że zdaje sobie sprawę z ograniczeń narzuconych jego dochodzeniu.



© Tore Völlan



© Tore Völlan



© Tore Vollan

ZAGRAĆ SAMEGO SIEBIE I INNE POSTACI

Po czarno-białym wstępie przywołującym miejsce katastrofy lotniczej, w której zginął Dag Hammarskjöld, następują dwie krótkie sceny zapowiadające kształt narracji. Widz dowiadyuje się, że film będzie kręcony w 2018 r. w Kapsztadzie (Republika Południowej Afryki) i w Kinszasie (Demokratyczna Republika Kongo); w każdym z tych miejsc reżyserowi będzie towarzyszyć sekretarka: Clarinah (w Kapsztadzie) i Saphir (w Kinszasie). Pierwsze, co uderza w tych scenach, to sposób, w jaki Mads Brügger przedstawia się obu Kongijkom: z ich pomocą opowie historię złego człowieka w białym stroju; reżyser również ubiera się na białą, a w Kinszasie pisze scenariusz w hotelu Memling, gdzie w 1965 r. prawdopodobnie zatrzymał się negatywny bohater opowieści. Tym samym reżyser wciela się w postać człowieka, któremu przypisuje główną odpowiedzialność za śmierć sekretarza generalnego ONZ i który – jak się później okaże – odegrał pierwszoplanową rolę w szeroko zakrojonej operacji mającej doprowadzić do wyniszczenia czarnoskórych mieszkańców Afryki. Nie mniej prowokacyjna jest scena, w której widzimy Brüggera i Görana Björkdahla na miejscu katastrofy lotniczej; obaj mają na głowie hełmy kolonialne. W podobnym duchu reżyser odgrywa inną negatywną postać, gdy w powtarzających się scenach układa pasjansa (w pokoju hotelowym albo w barze) talią, w której wszystkie karty to asy pik¹; taką samą kartę, osławioną „wizytówkę CIA”, znaleziono przy zwłokach Daga Hammarskjölda.

Kostiumy i rekwizyty służą zatem do wykreowania pełnowymiarowej, odrębnej postaci i wprowadzają dystans między reżyserem a pierwszymi widzami (asystentkami i świadkami) i szeroką publicznością (w kinach); nadaje to filmowi osobisty, ostry wyraz i jest znakiem, że reżyser nie pretenduje do rzetelności historycznej.

¹ Bez względu na to, jak zinterpretujemy znaczenie kart w tych konkretnych scenach, warto wiedzieć, że talie zawierające wyłącznie 52 asy pik drukowano naprawdę w czasie wojny w Wietnamie na zamówienie armii USA: rozdawano je żołnierzom, którzy posługiwali się nimi jako bronią psychologiczną przeciwko przesądnym wrogom, uważającym asa pik za symbol śmierci. Tysiące egzemplarzy tej „tajnej broni” rzucono nad dżunglą i nieprzyjacielskimi wioskami.

OPowiedziane na post-itach

Struktura filmu, podzielonego na rozdziały, z których każdy otwierają notatki zapisane przez Clarinah lub Saphir na post-itach i przyklejone na ścianie pokoju, gdzie urządzono biuro, nadaje filmowi posmak improwizacji, jakby składał się z przypadkowych, pospiesznie składanych elementów. Na post-itach zwykle zapisuje się błahe notatki lub wiadomości dla bliskich znajomych; po przeczytaniu notatki te lądują w koszu. Powstaje przez to wyraźny kontrast między wagą tematu a pozornie niefrasobliwym, nieraz chaotycznym (brak ciągłości w czasie i przestrzeni) sposobem opowiadania. Metoda narracji, obejmująca dialog między reżyserem a sekretarkami, kompensuje te niespójności, gdyż wyraźnie sygnalizuje kolejne etapy dochodzenia. Przez swoje naiwne pytania, zdroworoządkowe uwagi lub zaskoczenie czy niedowierzanie Clarinah i Saphir ukierunkowują refleksje i wątpliwości widzów, a Mads Brügger musi wciąż tłumaczyć, wyjaśniać i podsumowywać. Ta metoda nadaje opowiedzianej historii odmienną, żywą i spontaniczną oraz bez wątpienia mniej „poważną” strukturę.

W tej prowadzonej „na bieżąco” narracji niespodziewane zakazanie Brüggerowi dalszych poszukiwań w miejscu katastrofy staje się punktem zwrotnym; dziennikarz głosem spoza kadru dzieli się swoimi przemyśleniami, a na ekranie widać go samego w pokoju hotelowym lub w barze, jak pije alkohol i stawia pasjansa. Zniechęcony faktem, że sześć lat pracy poszło na marne, dzieli się bezpośrednio z widzem rozczarowaniem i pomysłami, na jakie wpadł, by uratować film. Z perspektywy czasu ten moment okazuje się decydujący, gdyż to wtedy reżyser postanawia wrócić z Góranem do RPA i kontynuować dochodzenie w sprawie SAIMR. Od tego momentu w opowieści następuje nieoczekiwany zwrot, ponieważ fakty odkryte w RPA wykraczają znacznie poza pierwotny zakres dochodzenia. Wiele czasu przeznaczono w filmie na przedstawienie działań południowoafrykańskiej tajnej organizacji głoszącej supremację białej rasy, opisywanych przez wielu świadków, mimo że działania te nie mają bezpośredniego związku z początkowym kierunkiem śledztwa.





© Tore Vøllan

DOBÓR OBRAZÓW A POZIOMY PRAWDY

Inną cechą charakterystyczną filmu jest dobór obrazów ilustrujących poszczególne sekwencje. Przez większość czasu na ekranie widzimy samego Madsa Brüggera: kiedy omawia swoje ustalenia z obiema sekretarkami, odwiedza miejsce katastrofy czy udaje się do RPA z Göranem Björkhdahlem; w innych sekwencjach pojawiają się też obrazy archiwalne lub dawne relacje filmowe, nadające filmowi więcej realizmu – są to fragmenty wystąpień Daga Hammarskjölda w obronie niezależności ekonomicznej krajów afrykańskich, obrazy starć żołnierzy Moise Czombego z błękitnymi hełmami, zdjęcia z posiedzeń komitetu ekspertów, który w 2013 r. w Holandii ogłosił wyniki dochodzenia w sprawie śmierci Hammarskjölda, a także nagrania, na których południowoafrykański arcybiskup Desmond Tutu, przewodniczący Komisji Prawdy i Pojednania, przedstawia na konferencji prasowej w 1998 r. zbrodnicze działania SAIMR, a zwłaszcza jej bezpośredni udział w uszkodzeniu samolotu Hammarskjölda. Także stare fotografie i nagrania, przedstawione jako dowód istnienia zapomnianych osób i niepotwierdzonych wydarzeń, zaprzeczają oficjalnej wersji wypadków.

Z kolei wydarzenia, co do których istnieją tylko hipotezy, ale brak jest powszechnej zgody co do ich charakteru, uczestników czy samego zaistnienia, przedstawiono w czarno-białych sekwencjach animowanych. Wybór takiej formy, celowo niepretendującej do realizmu, ma przypominać, że niezwyfikowane źródła należy traktować ze szczególną ostrożnością.

W KILKU ZDANIACH

Jak widać, Mads Brügger przekłada w pewnym sensie swoje decyzje dotyczące formy filmu nad rygorystyczne podejście faktograficzne, jakiego oczekivalibyśmy od dziennikarza. Decyzje te pozwalają jednak włączyć obiektywne, udowodnione fakty w bardziej subiektywny scenariusz, złożony z hipotez i wypowiedzi świadków, które co prawda nieraz wzajemnie się potwierdzają, ale nie ma dowodów historycznych na ich poparcie. Dlatego trzeba zadać sobie pytanie, na ile należy wierzyć temu, co pokazano w filmie.

Mimo tych uzasadnionych wątpliwości widz nie powinien jednak zamykać oczu na to, co ujawniono w dochodzeniu: jest wysoce prawdopodobne, że Dag Hammarskjöld został zamordowany, a w zamach bezpośrednio zaangażowana była organizacja SAIMR; należy przeprowadzić rzetelne śledztwo w sprawie zarzutów, że ta sekretna organizacja we współpracy z CIA i brytyjskimi tajnymi służbami prowadziła badania nad wirusem HIV i wykorzystywała go jako broń biologiczną mającą wyeliminować czarnoskórych mieszkańców Afryki, by chronić zachodnie interesy na tym kontynencie. Właśnie to niespodziewane, szokujące odkrycie, zrzęcznie przedstawione przez duńskiego reżysera nie jako fakt, lecz jako hipoteza warta zbadania, decyduje o sile i wartości filmu.

PROPOZYCJE PYTAŃ DO DYSKUSJI

- W filmie kilkakrotnie widzimy Madsa Brüggera stawiającego pasjansa talią złożoną wyłącznie z asów pik – to jednoznaczne odniesienie do „wizytówki CIA” zostawionej przy zwłokach sekretarza generalnego ONZ po katastrofie. Jak zinterpretować znaczenie tego surrealistycznego detalu na tle całego filmu?
- Reżyser przedstawia widzom plan, który ma ukryć niepowodzenie jego śledztwa dziennikarskiego po tym, jak zakazano mu dalszych poszukiwań na miejscu katastrofy w Ndoli. Według jego własnych słów, angażując dwie sekretarki pochodzenia afrykańskiego, miał nadzieję, że uratuje film. Jak należy to rozumieć? Dlaczego obecność sekretarek ma mu pomóc?
- Na zakończenie rozmowy, która nie przypadkiem znalazła się zresztą na końcu filmu, Alexander Jones zauważa, że gdyby Dag Hammarskjöld żył i kontynuował zaczęłą pracę, Afryka byłaby zupełnie innym kontynentem. Jak należy to rozumieć?





© Tore Vollan



© Tore Vollan



© Tore Vollan

REŻYSERIA: Mads Brügger
SCENARIUSZ: Mads Brügger
OBSADA: Mads Brügger, Göran Björkdahl
ZDJĘCIA: Tore Vollan
PRODUCENCI: Peter Engel, Bjarte Mørner Tveit, Andreas Rocksén
PRODUKCJA: Wingman Media, Piraya Film, Laika Film & Television
ROK: 2019
CZAS TRWANIA: 119'
GATUNEK: film dokumentalny
KRAJE PRODUKCJI: Dania, Norwegia, Szwecja, Belgia
JĘZYKI ORYGINAŁU: angielski, francuski, bamba, szwedzki, duński
DYSTRBUCJA: Against Gravity

LUX
FILM
DAYS

3 FILMY
24 JĘZYKI
28 KRAJÓW

BÓG ISTNIEJE, JEJ IMIĘ TO PETRUNIA

Gospod postoi, imeto i'e Petrunija

reż. Teona Strugar Mitewska

Macedonia Północna, Belgia, Słowenia, Francja, Chorwacja

Petrunia to bezrobotna 32-latką, mieszkająca z rodzicami w Sztipie w Macedonii Północnej. Wracając z nieudanej rozmowy kwalifikacyjnej, spotyka procesję. Jak kaže tradycja, pop wrzuca krzyż do rzeki, a młodzi mężczyźni z okolicy skaczą do wody, by go wylowić, co ma przynieść szczęście i powodzenie na cały rok. Nie namyślając się, Petrunia też skacze do rzeki i to jej udaje się chwycić krzyż! Jej niekwestionowane zwycięstwo zaburza porządek społeczny, gdyż kobietom nie wolno brać udziału w tej rywalizacji. Jak Kościół i społeczność rozwiążą ten konflikt?



„ŻYCIE TO NIE BAJKA”

Film rozpoczyna się nieco enigmatycznie – Petrunia stoi nieruchomo w pustym basenie, słysząc dźwięki heavy metalu. Pierwsze sceny filmu nakreślają jej sytuację społeczną – ma 32 lata, mieszka z rodzicami, jest bezrobotna. Matka załatwia jej po znajomości rozmowę kwalifikacyjną w szwalni. Petrunia nie umie szyć, więc stara się o posadę sekretarki – jest w końcu absolwentką historii na uniwersytecie. Kierownik nie uważa jednak, by mogła mu się przydać. „Nie nadaje się nawet do łóżka” – mówi.

Nie tylko Petrunia doświadcza niepewności jutra. Jej przyjaciółka Błagica jest sprzedawczynią w (dość nędznym) butiku należącym do jej żonatego kochanka, z którym nie może wiązać nadziei na przyszłość. Oferta pracy wydaje się bardzo ograniczona dla tych kobiet, które wprawdzie mają kwalifikacje, lecz nieprzydatne w okolicy. W późniejszej scenie matka Petrunii w rozmowie z dziennikarką relacjonującą wydarzenia będzie podkreślać, że jej córka przede wszystkim potrzebuje pracy. Przechodzień poproszony przez dziennikarkę o komentarz powie zaś, że lepiej zajęłaby się politykami, którzy nie umieją dopomóc ludziom „ledwo wiążącym koniec z końcem”. Nawet kamerzysta próbuje latać swój budżet, obstawiając wyniki meczów piłkarskich.

Na tę niesprzyjającą sytuację społeczną nakłada się silna dominacja mężczyzn nad kobietami. Widać to w szwalni – ze znajdującego się na środku przeszklonego biura kierownik może obserwować pracujące wokół kobiety. Ciągłe wpatruje się w ekran smartfona, nie wydaje się mieć wiele do roboty. Wykorzystuje jednak swoje stanowisko, by natrętnie flirtować z podwładnymi, posuwając się nawet do molestowania. Poddanie się męskiej władzy aprobuje matka Petrunii, która nalega, by córka bardziej starała się spełniać oczekiwania mężczyzn – kokietowała, zaniżała swój wiek...

Pierwsza część filmu zarysowuje więc kontekst – w tym regionie Macedonii Północnej młodej wykształconej kobiecie niełatwo znaleźć sobie miejsce w życiu. Petrunia potwierdza to słowami: „życie to nie bajka”.





WĘZEŁ GORDYJSKI

Wróćmy do momentu, gdy Petrunia spotyka procesję. Szybko daje się zauważyć dwojaki charakter tego obrzędu: z jednej strony – religijny (kapłani, krzyże, śpiew i modlitwa); z drugiej strony – ludowy (młodzi mężczyźni w kąpielówkach, gotowi wbiec do wody). Krzyż, rzucony przez księdza trochę nieporadnie, odbija się od barierki w stronę Petrunii, która skacze do rzeki i go chwytą! Skandal wybucha natychmiast. Zwycięstwo Petrunii jest niewątpliwe – scenę sfilmowali uczestnicy procesji. Kobieta nie miała jednak prawa do uczestnictwa. Młodzi mężczyźni odbierają jej krzyż, pop interweniuje i ten cenny talizman znajduje się znówu w rękach Petrunii, która korzysta z zamieszania, by wymknąć się do domu, nie wdając się w dalsze dyskusje.

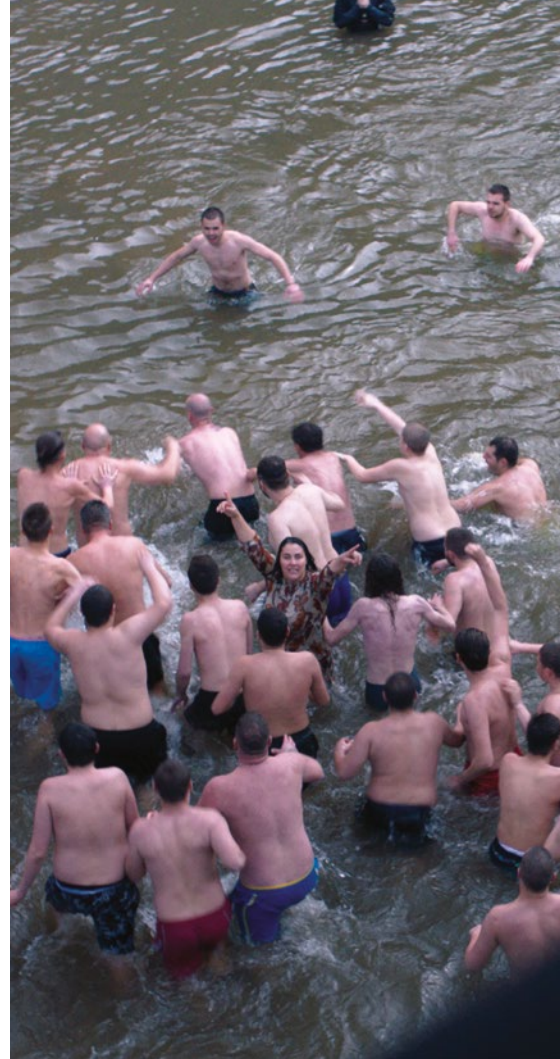
Dalszy ciąg akcji rozgrywa się na komisariacie, gdzie doprowadzono Petrunię. To tam najwyraźniej widać, że sytuacja bohaterki to prawdziwy węzeł gordyjski: splatają się tu państwo i religia, uosabiane przez policjantów i popa – dwojakiego rodzaju władza, która chce zmusić ją do posłuszeństwa. Petrunia stawia jednak zasadne pytania, które obnażają absurd tej sytuacji. Jakie prawo złamała? Ludzkie czy boskie? Jeżeli to pierwsze – co robi tam pop, który próbuje skłonić ją do ustępstwa? Jeżeli to drugie – dlaczego przetrzymują ją na posterunku? Zażyłość między komendantem policji a popem (mówią sobie po imieniu i razem piją) wskazuje na spłot tych dwóch form władzy, połączonych jednym celem (przywrócić porządek i spokój, a zarazem potwierdzić swój autorytet) i chcących osiągnąć go w ten sam sposób – przez zmuszenie opornej kobiety, żeby ustąpiła i oddała krzyż, który według nich jej się nie należy. Dziennikarka z kolei opisuje i analizuje sytuację, dopatrując się jej źródła (z pewną egzaltacją, lecz bez wątpienia trafnie) w patriarchacie, w dyskryminacji kobiet i w męskiej dominacji, które skrywają się pod maską tradycji. Ona też zwraca uwagę na anachronizm całej sytuacji, przyrównując ją do odległej obskuranckiej przeszłości.

Zabawne, że przesłuchujący Petrunię komendant, próbując złagodzić jej opór, uprzejmie pyta, czy pisała pracę magisterską o Aleksandrze Wielkim. Petrunię bardziej niż historia antyczna własnego kraju interesowała jednak rewolucja chińska z perspektywy integracji komunizmu ze strukturami demokratycznymi. Młoda kobieta wyraża w ten sposób przywiązanie do takich wartości jak równość, braterstwo i sprawiedliwość, w czym jest znacznie nowocześniejsza niż policjanci czy kapłani, którzy zadowolają się ochroną zasałego porządku. Czy Petrunia wzorem Aleksandra Wielkiego zdoła przeciąć krępujący ją ideologiczny węzeł i wyruszyć na podbój świata?

24 GODZINY Z ŻYCIA KOBIETY

Akcja filmu zamyka się w ciągu jednego dnia. Między chwilą, gdy Petrunia się budzi, a kolejnym świtem, gdy może wreszcie opuścić posterunek policji, przebywa drogę ku emancypacji. Drogę, która przywodzi na myśl kolejne etapy życia: na początku filmu Petrunia jest jak kapryśne dziecko, które nie chce wstać i które matka próbuje skusić kanapką. Następnie to zbuntowana nastolatka, która odmawia posłuszeństwa i kwestionuje reguły narzucone przez starszych. Na koniec opuszcza posterunek policji jako niezależna młoda kobieta, wolna również od własnych wyobrażeń, które ją zniewalały. Wreszcie jest w stanie zaakceptować swoją matkę taką, jaka jest – niezdolną, by zrozumieć, co przeżywa córka. Sama też zwraca krzyż popowi, mówiąc, że on i pozostali potrzebują go bardziej.

Ta emancypacja następuje stopniowo – Petrunia przeciwstawia się niesprawiedliwości najpierw złością, potem spokojem i inteligencją. Może oczywiście liczyć na pewne wsparcie – to internetowa popularność nagrania z jej wyczynem, a także podziw dla jej odwagi, który wyraża sympatyczny policjant Darko. Przede wszystkim jednak stopniowo nabiera siły wewnętrznej, skutecznie odpierając liczne ataki i próby zastraszenia: godziny oczekiwania mające złamać jej wolę, niejednokrotnie napastliwe przesłuchania, konfrontację z rozwścieczonymi młodymi mężczyznami, atak ze strony ich prowodyra (można domyślać się, że zwolnienie jej w chwili, gdy tłum przyszedł domagać się „sprawiedliwości”, było okrutną próbą zmuszenia bohaterki do kapitulacji). Z tych wszystkich prób Petrunia wychodzi zwycięsko, nie poddaje się i ostatecznie odkrywa w sobie wilczycę, a nie owieczkę. W końcu może odejść, niepokonana, będąc panią własnego losu.





A JEŚLI BÓG JEST KOBIETĄ?

Sojuzniczką Petrunii jest dziennikarka, komentująca wydarzenie jako obraz patriarchy i męskiej dominacji. Pozwala wypowiedzieć się przyjacielowi Petrunii, który bierze ją w obronę i zadaje pytanie – „A jeśli Bóg jest kobietą?”. Ta tytułowa hipoteza stawia pod znakiem zapytania dominację mężczyzn w społeczeństwie. Zresztą prawie nikt z bohaterów filmu nie jest naprawdę religijny. Petrunia odmawia odpowiedzi na zadane przez komendanta pytanie, czy jest wierząca, mówiąc, że nie ma to związku ze sprawą – sytuuje ona religię w sferze prywatnej, podobnie jak orientację seksualną. Rodzice Petrunii również nie są religijni (chyba że chodzi o korzystanie z dni świątecznych), młodzi mężczyźni uczestniczący w tradycyjnym obrzędzie nie okazują wcale szacunku względem samej procesji, komendant deklaruje, że nie jest religijny, a anonimowych osób wypytywanych przez dziennikarkę nie obchodzi ani religia, ani wywołana przez Petrunię awantura.

Męska dominacja nadal natomiast odciska silne piętno na społeczeństwie, do czego przyczyniają się schematy kształtujące stosunki między ludźmi. Jeśli spojrzeć na głównych bohaterów tej opowieści przez pryzmat płci, widać, że autorytet i władza są rodzaju męskiego. Autorytet duchowieństwa, autorytet i władza policjantów, demonstracja siły i przemoc ze strony młodych mężczyzn. Te trzy grupy łączy też dążenie do tego, by zmusić nieposłuszną kobietę do uległości. Petrunia może jednak mimo wszystko liczyć na wsparcie Darka (który żałuje, że musi pracować z tak prymitywnymi kolegami) i swojego ojca – dwóch osób, które nie należą do żadnej grupy i w pojedynkę nie mają żadnej władzy. W konfrontacji z mężczyznami Petrunia próbuje dochodzić swoich praw, natomiast dziennikarka nie otrzymuje żadnego wsparcia ani od swoich szefów, którzy w końcu pozbawiają ją kamerzysty, ani ze strony ojca swojej córki, który „zapomina” o dziecku, gdy matka jest w delegacji. Z kolei Błagica i matka Petrunii być może nawet nie uświadamiają sobie niesprawiedliwości, jaką stanowi dominacja mężczyzn, i zachowują

się, jak gdyby nie dało się z nią walczyć i lepiej było się jej poddać. W tym kontekście kolejne statyczne ujęcia kobiet, niczym portrety, można odebrać jako protest – dlaczego te kobiety (widzimy Petrunię, jej matkę, Błagicę, dziennikarkę, anonimową kobietę z papierosem) nie mogą stać na równi z mężczyznami?

Żartobliwie prowokacyjnym tytułem film śmiało stawia zatem tezę, że religię (a zwłaszcza trzy główne religie monoteistyczne) wykorzystuje się po prostu do utrwalania męskiej dominacji.

PROPOZYCJE PYTAŃ DO DYSKUSJI

- Jak można zinterpretować pierwszą scenę filmu, w której Petrunia stoi nieruchomo sama na dnie pustego basenu przy dźwiękach muzyki heavy metalowej?
- Czy sądzicie, że Petrunia skoczyłaby do wody, gdyby dostała pracę w szwalni? Czy jej sytuacja społeczna ma wpływ na ten z pozoru impulsywny czyn?

Na początku filmu widzimy namalowanego na ikonach diabła. Gdy rozwścieczeni młodzi mężczyźni przychodzą na posterunek policji, ich przywódca mówi o Petrunii – „ta kobieta to Lucyfer”. Niegdyś podejrzewano czarownice o zmwęg z diabłem. W jakim stopniu można postrzegać Petrunię jako współczesną czarownicę?





© Virginie Saint Martin



© Virginie Saint Martin



© Virginie Saint Martin

REŻYSERIA: Teona Strugar Mitevska

SCENARIUSZ: Elma Tataragic, Teona Strugar Mitevska

OBSADA: Zorica Nuszewa, Łabina Mitevska, Simeon Moni Damewski, Suad Begowski, Stefan Vujisic, Violeta Szapkowska, Xhevdet Jashari

ZDJĘCIA: Virginie Saint Martin

PRODUCENCI: Łabina Mitevska (Sisters and Brother Mitevski)

KOPRODUKCJA: Sebastien Delloye (Entre Chien et Loup), Danijel Hočevvar (Vertigo), Zdenka Gold (Spiritus Movens), Marie Dubas (Deuxième Ligne Films), Elie Meirovitz (EZ films)

ROK: 2019

CZAS TRWANIA: 100'

GATUNEK: Film fabularny/
Dramat

KRAJE PRODUKCJI: Macedonia Północna, Belgia, Słowenia, Francja, Chorwacja

JĘZYK ORYGINAŁU: macedoński

DYSTRBUCJA: Aurora Films

LUX FILM DAYS

3 FILMY
24 JĘZYKI
28 KRAJÓW

KRÓLESTWO

El Reino

reż. Rodrigo Sorogoyen

Hiszpania, Francja

Manuel López Vidal to wschodząca gwiazda lokalnej polityki. Rzutki i elegancki, wygląda na idealnego kandydata do przejścia schedy po regionalnym potentacie. Jednak kiedy wybucha afera korupcyjna, w którą jest zamieszany, jego marsz na szczyt zostaje gwałtownie zatrzymany. W miarę ujawniania coraz to nowych faktów partia Manuela (której nazwy ani miejsca na scenie politycznej nie podano) postanawia pozbyć się „czarnych owiec”. Manuel znajduje się w potrzasku: oczekiwał przynajmniej cichego wsparcia ze strony partyjnych kolegów, tymczasem odkrywa, że jest sam. Próbuje zatem bronić się, grożąc, że ujawni wszystkie brudne sprawy, w jakie zamieszana jest jego partia.

Królestwo to thriller polityczny, który pokazuje, jak rdza korupcji przeżera świat polityki, i pod zewnętrzną powłoką tego świata odsłania zgniliznę, tworzącą się w sposób niemalże naturalny w świecie mężczyzn i kobiet przekonanych, że niektóre zachowania są całkowicie normalne. Antonio de la Torre doskonale wciela się w rolę zdesperowanego mężczyzny, który zrobi wszystko, by nie ponieść konsekwencji własnej próżności.



KUNSTZ REŻYSERSKI

Nietrudno doszukać się w *Królestwo* inspiracji serią skandali politycznych, do których doszło w ostatnich latach. Jednak celem filmu nie jest przypomnienie konkretnych ciemnych afer. Jest to film fabularny niosący szersze przesłanie. Głównym wątkiem są losy jednego bohatera, Manuela, który w całym skandalu jest bez wątpienia plotką. To człowiek z przyszłością, jest jednak ledwie trybikiem w maszynie, nad którą nie ma żadnej kontroli. Świadomość, że został opuszczony przez swoją partię, stopniowo wywołuje w nim pragnienie zemsty. W żadnym wypadku nie chce zostać kozłem ofiarnym.

Niemal niezauważalnie widz zaczyna sympatyzować z tą postacią, a sympatia ta rośnie z każdą minutą filmu. Tak, Manuel jest bogaty, ambitny, arogancki i skorumpowany, ale na naszych oczach stopniowo coraz bardziej zaczyna przypominać złapanego w pułapkę szczura. To nie on jest najbardziej skorumpowany. Dowiadujemy się o kolejnej aferze – aferze „Persika”, o wiele poważniejszej niż skandal, w który zamieszany jest Manuel, i dotyczącej bardzo wysoko postawionych osobistości. To zresztą linia obrony Manuela zarówno z politycznego, jak i moralnego (lub raczej niemoralnego) punktu widzenia: skoro wszyscy są skorumpowani, to dlaczego tylko ja mam za to zapłacić?

W pewnym sensie reżyser pociąga nas w dół wraz z Manuelem. Czekamy na ujawnienie wszystkich szczegółów skandalu, a dzięki zastosowaniu szeregu technik filmowych coraz bardziej identyfikujemy się z bohaterem. Wciąga nas zwłaszcza rytm ujęć, gdyż Manuel nigdy nie stoi w miejscu, jest w ciągłym ruchu. Podążamy za nim, gdy idzie (a nierzadko biegnie) i gdy jedzie samochodem. Kiedy traci samochód z szoferem, korzysta z taksówek, przemierzając Hiszpanię wzdłuż i wszerz, docierając również – w jednej ze scen szczególnie zapadającej w pamięć – do Andory. Rytm muzyki techno w ścieżce dźwiękowej Oliviera Arsona podkreśla napięcie w kluczowych momentach; widz ma wrażenie, że słyszy przyspieszone bicie serca Manuela.

W *Królestwo* występują postaci typowe dla gatunku, jakim jest thriller, film zawiera także odniesienia do słynnych scen z innych dzieł kinematografii. Na przykład fani kina z pewnością rozpoznają sekwencję, w której Manuel, wchodząc z plaży do restauracji, przechodzi przez kuchnię, skąd zabiera talerz z owocami morza, po czym dołącza do przyjaciół siedzących przy stoliku, jako nawiązanie do podobnej sceny w filmie Martina Scorsese „Chłopcy z ferajny”. Stosując techniki charakterystyczne dla thrillerów, Sorogoyen sprawnie igra z oczekiwaniami widza. Na przykład w pierwszej scenie filmu Manuel porusza się nadzwyczaj pewnym krokiem, jednak wraz z rozwojem wydarzeń i wybuchem skandalu coraz częściej widzimy, jak potyka się i wpada na przeszkody. Uwięziony przez siły, które są poza jego kontrolą, próbuje odzyskać inicjatywę, jednak wszystkie jego wysiłki idą mniej lub bardziej na marne.





© Julio Vergne



© Julio Vergne

Tempo akcji nieustannie przyspiesza, a wraz z nim rośnie napięcie. W końcu jesteśmy przekonani, że – o ile nie nastąpi jakiś spektakularny zwrot akcji w końcowych minutach – Manuelowi uda się ujawnić w telewizji wszystkie szczegóły na temat udziału jego partii w aferach finansowych. Jednak Sorogoyen po raz kolejny przechytrza zarówno swojego bohatera, jak i widzów. W scenie finałowej prezydent telewizyjna nie ujawnia skandalu, lecz daje lekcję politycznej moralności. W pewnym sensie określenie tego filmu mianem thrillera od początku kieruje nas na błędne tory i nagle okazuje się, że musimy odpowiedzieć sobie na głębsze pytania, które stawia reżyser. Jak mogło dojść do korupcji na taką skalę? Jak Manuel mógł zachować się równie niemoralnie?

LEKCJA MORALNOŚCI POLITYCZNEJ

Nie dowiadujemy się zatem, jak cała sprawa się kończy. I tutaj znajduje się klucz do odpowiedzi na pytanie, dlaczego Sorogoyen postanowił nakręcić *Królestwo* jako film fabularny, a nie dokumentalny – jego przesłanie jest bardziej uniwersalne niż w przypadku dokumentu.

Charakterystyczną i zaskakująco istotną cechą filmu fabularnego jest to, że większość widzów nie zachowuje w pamięci imion bohaterów. W tym przypadku z pewnością zapamiętamy imię głównego bohatera, Manuela, być może zostanie nam w pamięci również Paco, o którym często mowa w filmie, ale nawet w trakcie seansu szybko będziemy zapominać imiona większości pozostałych bohaterów. W całkiem inny sposób oglądamy wiadomości o skandalach korupcyjnych, których bohaterowie wymieniani są dokładnie i regularnie z imienia i nazwiska. *Królestwo* podchodzi do tematu w sposób o wiele bardziej zawaolowany i aluzyjny i nie musimy dokładnie wiedzieć, kim jest każdy z bohaterów, ani śledzić podejrzanych transakcji w najdrobniejszych detalach. Ważne jest tempo thrillera, a nie szczegóły wydarzeń.

Jak zatem widz ma zrozumieć historię, którą opowiedziano w filmie? Przeważnie rozpoznaje bohaterów po wyglądzie, zwłaszcza po twarzy, mimo że niektórzy bohaterowie pojawiają się zaledwie na chwilę. Z kolei dialogi między bohaterami pozwalają umieścić ich w kontekście oraz zrozumieć ich rolę. Imiona bohaterów nie są dla nas ważne, prawdziwe znaczenie ma ich funkcja w opowiadanej historii. Oczywiście, aby zrozumieć te odmienne role, musimy mieć podstawową wiedzę o tym, jak funkcjonuje społeczeństwo.

Film przedstawia skorumpowanych polityków, ale już na samym początku wprowadza rozróżnienie między dwoma poziomami władzy: lokalnym i krajowym. W pierwszej chwili wydaje się, że w korupcję zamieszani są jedynie lokalni politycy, a szefostwo krajowe chce wyeliminować czarne owce z partii. Wkrótce jednak okazuje się, że korupcja kwitnie na każdym szczeblu. Jest jednak co najmniej jeden działacz partyjny, który wydaje się zachowywać uczciwość, nawet wówczas, kiedy spotyka się z Manuelem w cztery oczy. To Alvarado – wysoki,

szczupły mężczyzna, postać, przy której reżyser stawia znak zapytania: czy i on w końcu ulegnie pokusie korupcji? Film nie daje odpowiedzi na to pytanie, a my możemy się tylko zastanawiać, jak daleko rozprzestrzeniła się ta zaraza oraz jak dużą siłę oddziaływania ma korupcja względem ludzi, których jedynym celem jest władza. Bez odpowiedzi pozostaje jeszcze jedno pytanie: jak daleko ci ludzie są w stanie się posunąć, aby uniknąć odpowiedzialności?

Inną grupą sportretowaną w filmie są korumpujący, w tym przypadku deweloperzy na rynku nieruchomości. Chcą budować na terenach pierwotnie przeznaczonych do użytku rolnego, dążą zatem do ich nielegalnego przekwalifikowania na tereny budowlane. Przedsiębiorcy ci są przedstawieni jako mniej ważna grupa w hierarchii. Można powiedzieć, że to naturalne; film wyraźnie podkreśla, że bogactwo samo w sobie nie daje władzy. Rzeczywistą władzę sprawują politycy.

Trzecią przedstawioną tu grupą są dziennikarze. Na początku ich rola nie jest jednoznaczna, gdyż dziennikarka, z którą Manuel kilkakrotnie się spotyka i która okazuje się pożytecznym kontaktem w świecie mediów, wydaje się ściśle związana ze skorumpowanymi politykami. Po wybuchu skandalu Manuel dostaje ostrzeżenie od dziennikarza, który wie o jego roli w aferze, i z miejsca udaje się do wydawcy lokalnej gazety, aby zapobiec ujawnieniu dalszych szczegółów lub przynajmniej je opóźnić. Jest jednak za późno: informacje rozprzestrzeniają się w tempie, którego nie da się już zatrzymać.

Obserwujemy zatem, że wbrew gładkim uogólnieniom o tym, że „władza chroni władzę”, prasa i inne media wciąż stanowią niezależną „czwartą władzę”, wciąż są przeciwważą. Zdecydowanie reaguje oczywiście także wymiar sprawiedliwości, który pociąga do odpowiedzialności całą korupcyjną strukturę.





© Julio Vergine

Postać, do której należy ostatnie słowo w tej historii, to Amaia – dziennikarka odmawiająca realizacji planu Manuela polegającego na ujawnieniu skandalu, który postawi w złym świetle całą partię. W tym miejscu, w końcowej scenie, główne przesłanie *Królestwo* wybrzmiewa najdobitniej. Celem reżysera nie jest zrelacjonowanie konkretnego przypadku korupcji. Chce on, byśmy zwrócili uwagę na etyczną stronę zjawiska, jakim jest korupcja. Jak to możliwe, że Manuel jako jednostka, jako człowiek, funkcjonował w tym systemie przez prawie 15 lat? Jak wytłumaczył sobie i swojej rodzinie fakt korzystania z brudnych pieniędzy?

FIKCYJA I RZECZYWISTOŚĆ

Nie musimy zatem rozumieć wszystkich aspektów intrygi przedstawionej w *Królestwo*, gdyż jest to film fabularny i funkcjonuje w inny sposób, tworząc bardziej ogólną i rozproszoną atmosferę konspiracji, tajemniczości i intryganctwa. Atmosfera ta może skłaniać do snucia teorii spiskowych lub do odrzucenia generalnie polityków jako „czarnych owiec”.

Nie to jest jednak bynajmniej przesłaniem *Królestwo*. Mamy patrzeć na świat oczami Manuela, oczami lokalnego polityka, który spędza czas w towarzystwie ludzi sobie podobnych, skorumpowanych lub sprzyjających korupcji, postrzega zatem działania korupcyjne jako normalne, powszechne formy zachowania, niewymagające wyjaśnień.

PROPOZYCJE PYTAŃ DO DYSKUSJI

- Widzowie mogą chcieć podzielić się wrażeniami z filmu, zwłaszcza w odniesieniu do wątków, które są niejasne lub które można interpretować na wiele sposobów. Jaka myśl stoi za skrzywioną perspektywą przyjętą w *Królestwo*?
- Kto ponosi największą odpowiedzialność za systemową korupcję przedstawioną w filmie? Przedsiębiorcy? Politycy? A jeśli tak, to na szczeblu lokalnym czy krajowym? Czy ktoś jeszcze ponosi winę?
- Co konkretnie mówi dziennikarka Amaia w ostatniej scenie? Czego dokładnie domaga się od Manuela? Czy można podać w wątpliwość także jej uczciwość?





© Julio Vergne



© Julio Vergne



© Julio Vergne

REŻYSERIA: Rodrigo Sorogoyen

SCENARIUSZ: Isabel Peña,
Rodrigo Sorogoyen

OBSADA: Antonio De La Torre,
Mónica López, José María Pou,
Nacho Fresneda, Ana Wagener,
Bárbara Lennie, Luis Zahera,
Francisco Reyes, María De Nati,
Paco Revilla, Sonia Almarcha,
David Lorente, Andrés Lima,
Oscar De La Fuente

ZDJĘCIA: Alex de Pablo

PRODUCENCI: Gerardo Herrero
(Tornasol), Mikel Lejarza
(AtresmediaCine), Mercedes
Gamero (AtresmediaCine)

KOPRODUCENCI: Jean Labadie
(Le Pacte), Anne-Laure Labadie
(Le Pacte),

Stephane Sorlat (Mondex & Cie)

PRODUKCJA: Tornasol
(Hiszpania), TRIANERA PC AIE
(Hiszpania), Atresmedia Cine
(Hiszpania)

We współpracy z: Le Pacte
(Francja), Mondex & Cie (Francja),
Bowfinger (Hiszpania)

ROK: 2018

CZAS TRWANIA: 122'

GATUNEK: Film fabularny, thriller

KRAJE PRODUKCJI: Hiszpania,
Francja

JĘZYK ORYGINAŁU: hiszpański

SKŁAD KOMISJI SELEKCYJNEJ NAGRODY FILMOWEJ LUX 2019

Jürgen BIESINGER

Niemcy: producent Europejskiej Nagrody Filmowej

Peter BOGNAR

Węgry: dystrybutor, dyrektor programowy festiwalu

Mihai Cristian CHIRILOV

Rumunia: krytyk filmowy, dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Transylwania

Ditte DAGBJERG CHRISTENSEN

Dania: Øst for Paradis Cinema, dyrektor zarządzająca i kierownik ds. dystrybucji

Jose Luis CIENFUEGOS

Hiszpania: dyrektor Europejskiego Festiwalu Filmowego w Sewilli

Juliette DURET

Belgia: dyrektor ds. filmu, BOZAR

Jakub DUSZYŃSKI

Polska: dystrybutor, GUTEK Film

Benedikt ERLINGSSON

Islandia: reżyser i producent filmu *Kobieta idzie na wojnę*, laureata Nagrody Filmowej LUX 2018

Giorgio GOSETTI

Włochy: dyrektor artystyczny Giornate degli Autori

Mathilde HENROT

Francja: założycielka Festival Scope

Mathias HOLTZ

Szwecja: Folkets Hus och Parker, dyrektor programowy ds. filmu

Yorgos KRASSAKOPOULOS

Grecja: dyrektor programowy Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Salonikach, krytyk filmowy

Christophe LEPARC

Francja: sekretarz generalny Quinzaine des Réalisateurs w ramach Festiwalu Filmowego w Cannes

Selma MEHADŽIĆ

Chorwacja: dyrektor programowa Festiwalu Filmowego w Zagrzebiu

Susan NEWMAN-BAUDAIS

Eurimages

Nikolaj NIKITIN

Niemcy: Festiwal Filmowy w Berlinie (delegat ds. Europy Środkowej, Północnej i Wschodniej, Azji Środkowej i Kaukazu), dyrektor SOFA (School of Film Agents), dyrektor artystyczny Febiofest (Czechy)

Karel OCH

Czechy: krytyk filmowy i dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Karlowych Warach

Tina POGLAJEN

Słowenia: członek Zarządu Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Lublanie, krytyk filmowy

Mira STALEVA

Bułgaria: wicedyrektor Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Sofii

Mante VALIŪNAITĖ

Litwa: dyrektor programowa Festiwalu Filmowego w Wilnie

OBSERWATOR

Lauriane BERTRAND

Komisja Europejska, Kreatywna Europa i gabinet komisarza

NAGRODA FILMOWA LUX: FILMOGRAFIA 2018–2007

2018

KONA FER Í STRÍÐ

DRUGA STRANA SVEGA
STYX
DONBASS
EL SILENCIO DE LOS OTROS
GIRL
GRÄNS
LAZZARO FELICE
TWARZ
UTØYA 22. JULI

2017

SAMEBLÖD

120 BATTEMENTS PAR MINUTE
WESTERN
A CIAMBRA
ESTIU 1993
HJARTASTEINN
KING OF THE BELGIANS
OSTATNIA RODZINA
SLAVA
TOIVON TUOLLA PUOLEN

2016

TONI ERDMANN

À PEINE J'OUVRE LES YEUX
MA VIE DE COURGETTE
A SYRIAN LOVE STORY
CARTAS DA GUERRA
KRIGEN
L'AVENIR
LA PAZZA GIOIA
SIERANEVADA
SUNTAN

2015

MUSTANG

MEDITERRANEA
UROK
45 YEARS
A PERFECT DAY
HRÚTAR
LA LOI DU MARCHÉ
SAUL FIA
TOTO SI SURORILE LUI
ZVIZDAN

2014

IDA

BANDE DE FILLES
RAZREDNI SOVRAŽNIK
FEHÉR ISTEN
HERMOSA JUVENTUD
KREUZWEG
LE MERAVIGLIE
MACONDO
TURIST
XENIA

2013

THE BROKEN CIRCLE BREAKDOWN

MIELE
THE SELFISH GIANT
ÄTA SOVA DÖ
GRZELI NATELI DGEEBI
KRUGOVI
OH BOY!
LA GRANDE BELLEZZA
LA PLAGA
PEVNOST

2012

IO SONO LI

CSAK A SZÉL
TABU
À PERDRE LA RAISON
BARBARA
CESARE DEVE MORIRE
CRULIC – DRUMUL SPRE DINCOLO
DJECA
L'ENFANT D'EN HAUT
LOUISE WIMMER

2011

LES NEIGES DU KILIMANDJARO

ATTENBERG
PLAY
A TORINÓI LÓ
ESSENTIAL KILLING
HABEMUS PAPAM
LE HAVRE
MISTÉRIOS DE LISBOA
MORGEN
PINA

2010

DIE FREMDE

AKADIMIA PLATONOS
ILLÉGAL
BIBLIOTHÈQUE PASCAL
INDIGÈNE D'EURASIE
IO SONO L'AMORE
LA BOCCA DEL LUPO
LOURDES
MEDALIA DE ONOARE
R

2009

WELCOME

EASTERN PLAYS
STURM
35 RHUMS
ANDER
EIN AUGENBLICK FREIHEIT
KATALIN VARGA
LOST PERSONS AREA
NORD
PANDORA'NIN KUTUSU

2008

LE SILENCE DE LORNA

DELTA
OBČAN HAVEL
IL RESTO DELLA NOTTE
REVANCHE
SÜGISBALL
SVETAT E GOLYAM I SPASENIE DEBNE OTVSYAKADE
SZTUCZKI
TO VERDENER
WOLKE 9

2007

AUF DER ANDEREN SEITE

4 LUNI, 3 SAPTAMINI SI 2 ZILE
BELLE TOUJOURS
CALIFORNIA DREAMIN' (INESFARSIT)
DAS FRÄULEIN
EXILE FAMILY MOVIE
IMPORT/EXPORT
ISZKA UTAZÁSA
PLOSHCHA
KURZ DAVOR IST ES PASSIERT

LUX FILM DAYS



NAPISY FILMOWE
W 24 JĘZYKACH UE