

Temat: Wszystko już było - reżyserzy wobec kryzysu polskiej kinematografii: *Deja vu* Juliusza Machulskiego oraz *Wyjście na jaw robotników kina z fabryki snów* Michała Dudziewicza (filmowy postmodernizm).

Opracowanie: Ewa Micyk

Etap edukacyjny: liceum

Przedmiot: język polski

Czas: 2 godziny lekcyjne plus projekcja filmu *Deja vu*

Cele lekcji:

Uczeń:

- zna problematykę filmów *Deja vu* i *Wyjście na jaw robotników kina z fabryki snów*;
- rozumie zjawisko postmodernizmu filmowego;
- rozpoznaje nawiązania intertekstualne w omawianych tekstach kultury;
- wskazuje cechy filmu gangsterskiego;
- analizuje tytuł filmu w odniesieniu do przedstawionych w nim wydarzeń i jego kompozycji;
- analizuje i interpretuje wybrane sceny z filmu;
- posługuje się językiem filmu.

Metody pracy: heureka, burza mózgów, hipoteza interpretacyjna, praca z tekstem kultury, praca w grupach lub w parach

Środki dydaktyczne:

- film Juliusza Machulskiego *Deja vu*, Polska 1989
- film Michała Dudziewicza *Wyjście na jaw robotników kina z fabryki snów*, Polska 1995
- duże arkusze papieru i flamastry
- słownik wyrazów obcych oraz słownik terminów literackich.
- załącznik

Pojęcia kluczowe:

- absurd
- autotematyzm
- *deja vu*
- intertekstualność
- kino gangsterskie
- kolaż
- komunizm
- parodia/pastisz
- postmodernizm filmowy

Przebieg lekcji:

1. Lekcję rozpoczynamy od luźnej wymiany wrażeń/ocen po projekcji filmu i wynotowania z wypowiedzi uczniów haseł: film gangsterski, pastisz, parodia, absurd, komizm (zapisujemy je na tablicy). Należy się upewnić, czy wszyscy uczniowie rozumieją zapisane pojęcia, w razie konieczności przytaczamy słownikowe definicje. Można też przygotować tablice z definicjami, tak by uczniowie mogli do nich zaglądać podczas wykonywania następnego zadania.

2. Prosimy uczniów, aby w pięciu grupach poszukali scen, które wskazują na zastosowanie w filmie zapisanych na tablicy środków wyrazu. Każda grupa analizuje pojedyncze pojęcie lub ich parę (film gangsterski; pastisz i parodia; absurd; komizm; *deja vu*). Swoje przykłady prezentują na arkuszach papieru - po skończonej pracy wieszają je w widocznym miejscu, tak by wszyscy uczniowie mogli się z nimi zapoznać. (załącznik nr1)

W podsumowaniu prac zespołów wyjaśniamy, że film Juliusza Machulskiego wpisuje się w **nurt filmowego postmodernizmu** wywodzącego się z przekonania o wyczerpaniu możliwości sztuki (tezę taką, dotyczącą wtedy jeszcze głównie literatury, postawił po raz pierwszy w 1952 roku Irvin Howe w swoim tekście *Spółczesność masowa i postmodernistyczna fikcja*). Punktem odniesienia dla twórców przestał być świat realny a stała się nim pararealitywność sztuki – artyści zwrócili się ku samej sztuce a nadrzędną zasadą nowej estetyki stało się pojęcie gry, czyli podjęcie dialogu z już istniejącymi tekstami kultury poprzez wykorzystanie ukrytych (mniej lub bardziej) cytatów, zapożyczeń i aluzji (**intertekstualność**).

3. Oprócz dialogu z tekstami, film Machulskiego podejmuje też grę z odbiorcą, zaproszonym do rozszyfrowywania ukrytych znaczeń. Przywołujemy jeszcze raz definicje *deja vu* oraz uczniowskie przykłady zastosowania go w formie filmu. Zwracamy uwagę uczniów, iż tytułowe *deja vu* odnosi się nie tylko do gry

konwencji i nawiązań intertekstualnych; ulega mu także główny bohater a z nim razem widz podczas projekcji. Prosimy o wskazanie elementów kompozycji filmu potwierdzających tę tezę:

- dwukrotnie Pollack jest witany przez obce mu osoby (na przystani jako pierwszy pasażer rejsu, przez Ormian jako przybyły do Odessy kuzyn);
- trzykrotnie odwiedza cmentarz;
- trzykrotnie w absurdalnych okolicznościach spotyka Dittę - narzeczoną Żorża – i staje się przyczyną sceny zazdrości: po raz pierwszy kobieta wchodzi przez balkon i w wyniku poślizgnięcia na wózku ląduje na łóżku bohatera i na nim samym, po raz drugi – Pollack, spadając z balkonu, ląduje w samochodzie kobiety i wymaga masażu, po raz trzeci – gdy prosi go ona o potwierdzenie, że między nimi nic nie było;
- scena przybycia Franka De Niro do Odessy jest powtórzeniem sytuacji, w której uczestniczył Johnny Pollack po zejściu na ląd w Odessie;
- dwukrotnie w filmie padają słowa z ust don Cimino „honor rodziny jest najważniejszy” (klamra kompozycyjna wprowadzająca „na scenę” Johnny’ego Pollacka i sygnalizująca jego dalszą nieprzydatność).

Podsumowujemy, że tytuł filmu Juliusza Machulskiego to również element gry filmowej. Pełna jego interpretacja wymaga od widza kompetencji odbioru wynikającej zarówno z podstawowej znajomości historii kina, gatunków filmowych (umiejętności odnalezienia nawiązań intertekstualnych), jak i uważnego śledzenia akcji toczącej się na ekranie.

4. Prezentujemy uczniom drugi film - *Wyjście na jaw robotników kina z fabryki snów*. Prosimy o uważne oglądanie. Wyjaśniamy też, że ich zadaniem będą analiza i interpretacja tytułu. Na tablicy zapisujemy tytuł rozbity na części w sposób następujący: *Wyjście robotników z fabryki, wyjście na jaw, robotników kina, z fabryki snów*. Jeden fragment przydzielamy kilku parom. Po projekcji prosimy wybrane pary o przedstawienie wniosków. Uczniowskie interpretacje powinny być zbliżone do tych zapisanych w tabeli poniżej:

- *Wyjście robotników z fabryki* – bezpośrednie nawiązanie do początków kina poprzez przywołanie pierwszego wyświetlanego filmu braci Lumiere (28 grudnia 1895). Dzięki temu odwołaniu film Dudziewicza zyskuje charakter filmu rozliczeniowego, podsumowującego 100 lat istnienia kinematografii (do roku 1995, w którym sam powstał).
- *wyjście na jaw* – frazeologizm oznaczający ujawnienie czegoś (często niegodziwego), odtajnienie, ukazanie prawdy. W tym przypadku dotyczy procesu powstawania dzieła filmowego: odtajnione zostają poszczególne etapy pracy nad filmem, dylematy i zadania jego twórców. Dudziewicz ukazuje to, co „poza ekranem”.

- *robotników kina* – osób pracujących nad powstaniem filmu, czyli scenarzystów, operatorów, reżyserów a także zawodowo zajmujących się tematyką filmową – krytyków.
- z *fabryki snów* – dzięki kreacji świata przedstawionego („produkcji” często idealnych kobiet, mężczyzn, szczęśliwych związków, wizualizacji środowisk znanych nam z opowiadań i książek) kino pozwala widzom oderwać się od monotonii dnia codziennego, utożsamić się z innym (lepszym?) światem.

Tytuł filmu przywołuje początki kina z jego podstawowymi założeniami rejestracji rzeczywistości. Dzięki temu odwołaniu Dudziewicz rozszerza perspektywę na kino w ogóle (nie tylko polskie) i ukazuje, jak na przestrzeni 100 lat zmieniały się możliwości twórcze, oczekiwania widzów i problemy, z jakimi przyszło zmagać się *robotnikom kina*.

Uzupełniając uczniowskie wypowiedzi możemy zacytować również Andrzeja Wenera (*To jest kino*, Warszawa 1999): *Kino to wielki przemysł, gigantyczna fabryka snów (...) tu produkuje się granice wyobraźni (...) wymyśla potrzeby, które stają się droższe niż życie, określa moralność, albo raczej przekreśla dotychczasowe jej rozumienia(...)*.

Wskazujemy również na występowanie klamry kompozycyjnej filmu (jest on kolażem cytatów dotyczących kina i jego twórców zaczerpniętych z filmów polskich powstałych od lat 30. XX wieku; w 5 rozdziałach bohaterowie wypowiadają się na temat kryzysu w kinematografii polskiej, podkreślają różnice między kinem zagranicznym (nie tylko zachodnim) i pozycją aktora zagranicznego a kinem polskim (K. Figura i D. Stalińska), wyrażają bunt przeciwko przyjętym zasadom tworzenia (D. Olbrychski na cmentarzu), ukazują stereotypy pozyskiwania ról „przez łóżko”.

Praca domowa:

Poszukaj nawiązań intertekstualnych w wybranych współczesnych filmach polskich (co najmniej trzy przykłady). Czy nadal możemy mówić o istnieniu postmodernizmu filmowego? Wyniki analizy tekstów kultury uzasadnij/przedstaw w formie eseju.

Załączniki:

Materiały dla nauczyciela:

<p>Film gangsterski (gatunek związany z amerykańską historią społeczną i polityczną, który wyłonił się na początku lat 30. XX w. jako odzwierciedlenie narastającej w USA przestępczości, działalności gangów w dobie prohibicji, kształtowania się legendy postaci Ala Capone czy Lucky'ego Luciano a także początku istnienia klubów jazzowych)</p> <p>Pastisz (świadome naśladowanie stylu jakiegoś autora, jakiejś epoki, prądu literackiego bądź jakiegoś dzieła w utworze literackim, muzycznym, plastycznym)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Porachunki mafijne rodem z „Ojca chrzestnego” - parodia sceny z filmu „Ojciec chrzestny” Coppoli, • wspomniana kilkakrotnie prohibicja w USA, klub jazzowy (seks, jazz i boks – ulubione rozrywki Johnny'ego Pollacka) i kasyno w Odessie działające pod przykrywką piekarni Niczyporuka, • sceny pościgów, strzelaniny, • główny bohater – zabójca od zadań specjalnych na usługach mafii, • zmiana tożsamości w celu zatarcia śladów Mick Nitsch – Nikita Niczyporuk).
<p>Parodia (komiczne naśladowanie danego wzorca (dzieła, stylu, gatunku), które dzięki celowemu wyostreniu jego cech oraz zmianie tematycznej prowadzi do efektów zabawowych, satyrycznych lub komicznych)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Jan Machulski jako „Big Jim” Cimino (flegmatyczny sposób mówienia z wyraźnym obcym akcentem, honor rodziny ponad wszystko), • sceny pościgu – Pollack na oślepe strzelający do Niczyporuka
<p>„Już widziałem” – deja vu (fr. <i>już widziane</i>) - odczucie, że przeżywana obecnie sytuacja wydarzyła się już kiedyś, w jakiejś nieokreślonej przeszłości, połączone z pewnością, że to niemożliwe</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Rozpoznawalna konwencja filmu gangsterskiego (nawiązania do klasyki gatunku oraz typowe/sparodiowane sceny, rekwizyty, bohaterowie), • życiowe sytuacje znane polskim widzom z PRL-u, • znane nazwiska filmowe (De Niro, Scorsese – mafiosi z otoczenia don Cimina), tow.

	<p>Chaplin rzekomo przyłączający się do amerykańskich komunistów;</p>
<p>Absurd (niedorzeczność, nonsens, bzdura; (łac.) <i>absurdus</i> ‘fałszywy (ton); niedorzeczny, głupi; niestosowny’)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • „(...)paszport do własnego hotelu(...)!”, • dokwaterowywanie kolejnych lokatorów do apartamentu Pollacka jako oczywistość – także przy jego wyraźnym sprzeciwie, • zaplanowanie co do minuty pobytu obcokrajowca przybyłego do Odessy (bez względu na jego plany), • wszechobecna inwigilacja (większość osób napotkanych przez bohatera podczas pobytu w Odessie okazuje się być tajnymi pracownikami milicji)
<p>Komizm</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>sytuacyjny</u>: powitanie Pollacka po zejściu na ląd przez Aglaję Głuszko -przedstawicielkę Rusfłotu i obdarowany licznymi prezentami, hotelowy system dostarczania bagaży, wyrzucony przez okno rower spada akurat przed narzekającego boya hotelowego, duma obsługi hotelowej i przedstawicielki Rusfłotu z sierpu i młota uzyskanych po przerobieniu rączki od walizki zrezygnowanego już Johnny’ego Pollacka; • <u>postaci</u>: profesor Baboczkin – naiwny entomolog-marzyciel niepotrafiący odnaleźć się w otaczających go realiach, Ditta i przesadnie zazdrosny o nią Żorż, Aglaja Głuszko bezwarunkowo oddana „Rusfłotowi” a także Johnny Pollack w momentach utraty pamięci radośnie goniący motyle lub lamentujący na domniemanym grobie matki; • <u>słowa</u>: komunistyczne hasła i slogany (widniejące w różnych punktach miasta bądź

wypowiadane przez bohaterów)

Gastronomia – wyzwoleniem od kuchni domowej; Capitalism – bad, worker – good;

W Ameryce za pieniądze można wszystko, u nas liczy się przede wszystkim dobro człowieka.

Film *Deja vu* można wykorzystać również podczas realizacji zajęć poświęconych analizie Mistrza i Małgorzaty Bułhakowa. Prosimy uczniów, by przyjrzeni się realiom życia mieszkańców Odessy w filmie i porównali je z realiami Moskwy radzieckiej lat 30. XX wieku w *Mistrzu i Małgorzacie* M. Bułhakowa. W obu tekstach kultury daje się zauważyć zniewolenie bohaterów (z którego większość z nich nie zdaje sobie sprawy) przez system komunistyczny. Zarówno Bułhakow, jak i Machulski okazują się być uważnymi rejestratorami rzeczywistości. Obaj ponadto wprowadzają do swoich tekstów elementy groteski (w *Deja vu* – „szamoczący się” w odeskich realiach Pollack na tle opanowanych, pewnych swych przekonań i słuszności po stronie systemu mieszkańców), akcentują absurd odkrywanej widzom/czytelnikom rzeczywistości, tym samym formułując ostrzeżenie przed nią. W przypadku filmu J. Machulskiego osadzenie wydarzeń w rzeczywistości ZSRR jest kolejnym elementem gry filmowej (reżyser nawiązuje tu jednocześnie do klasyki kina radzieckiego).

Deja vu	Mistrz i Małgorzata
Odessa, lata 20. XX wieku	Moskwa, lata 30. XX wieku
Szeroka perspektywa widzenia realiów odeskich/moskiewskich – zróżnicowanie przestrzeni	
Przystań (kontrola celna), hotel, piekarnia Niczyporuka, park, gastronomia z dancyniem, ulice Odessy, cmentarz	Patriarsze Pruda, Dom Gribojedowa, mieszkanie (Sadowa 302a/50), teatr Varietes, szpital psychiatryczny, ulice Moskwy
„Nienormalna normalność” (podobieństwa)	

<p><u>Gastronomia:</u> kelner odmawia obsłużenia profesorów entomologii, zgadza się dopiero, gdy wychodzi na jaw, że jeden z nich jest obcokrajowcem, panowie muszą jednak spożyć posiłek na stojąco przy barze</p>	<p><u>Bufet w Domu Gribojedowa:</u> podają „jesiotra drugiej świeżości” – Korowiov zdaje się pierwszy dostrzegać oksymoroniczność tego stwierdzenia,</p>
<p><u>Waluta:</u> <i>To nie są pieniądze, ruble poproszę.</i> Dolary najkorzystniej wymienić na czarnym rynku – w piekarni Niczyporuka</p>	<p><u>Waluta:</u> Posiadanie jakiegokolwiek obcej waluty jest surowo zabronione (Bosy tłumaczy się, że łapówki owszem brał, ale tylko w rublach)</p>
<p><u>Państwo milicyjne:</u> inwigilacja jest wszechobecna – pracownikami milicji okazują się być: Agłaja Głuszko, cementarny żebrak, współlokator Johnny’ego, Ditta i Żorż;</p>	<p><u>Państwo milicyjne:</u> nikogo nie dziwią nagłe aresztowania (choć mieszkańcy żyją w strachu przed nimi), znikanie osób, podsłuchy, przemoc</p>
<p><u>Szpital psychiatryczny:</u> gdy Pollack przyznaje się, że jest płatnym mordercą, zostaje uznany za osobę niespełna rozumu i umieszczony na oddziale psychiatrycznym, służy następnie jako materiał oglądowy dla studentów psychiatrii</p>	<p><u>Szpital dra Strawińskiego:</u> paradoksalnie trafiają tu osoby mówiące prawdę: np. Iwan Bezdorny po opowieści o okolicznościach śmierci Berlioza i przybyciu do Gribojedowa w samej bieliźnie (na skutek kradzieży ubrania)</p>
<p><u>Warunki mieszkaniowe:</u> dokwaterowywanie kolejnych lokatorów do pokoju hotelowego bez poinformowania J. Pollacka</p>	<p><u>Warunki mieszkaniowe:</u> wspólne mieszkanie Berlioza i Lichodiejewa, przejęcie suterenu Mistrza przez sąsiada-donosiciela, powszechność łapówek jako jedynej drogi do uzyskania lokum.</p>
<p><u>Korupcja:</u> celnicy kończą odprawę Johnny’ego Pollacka w momencie wręczenia jednemu z nich drobnego podarku (na skutek wyraźnego zainteresowania nim celnika)</p>	<p><u>Korupcja:</u> przyjmowanie i dawanie łapówek jest na porządku dziennym, nie jest rozpatrywane w kategoriach moralnych.</p>
<p><u>Mieszkańcy Odessy:</u> radośni, ślepo wierzący w słuszność panującego ustroju, wręcz jego entuzjaści (Agłaja, potiomkinowcy) i stosujący się do jego zasad (portier w hotelu, kobieta w kasie); z drugiej strony – świadomi istnienia świata rządzącego się odmiennymi regułami (portier podpowiadający</p>	<p><u>Mieszkańcy Moskwy:</u> ukazane mamy głównie środowiska artystyczne (literatura socrealizmu) i administracyjne, bohaterowie okazują się być ateistami (rozmowa Berlioza z Bezdornym), świetnie znającymi zasady rządzące życiem w ustroju komunistycznym i sprawnie się w nim</p>

Pollackowi, gdzie najkorzystaniej wymienić dolary), krytycznie nastawieni do kultury Zachodu (z wyższością stwierdzają: *U was może wszystko można kupić, u nas liczy się dobro człowieka*), ale także jej ciekawi (pokojówka prosząca o opowieść o tym, jak jest na Zachodzie), choć często postrzegający ją przez pryzmat znanych im realiów (pytanie chłopaka o tow. Chaplina i jego sympatię dla komunitów amerykańskich).

poruszającymi (wiedzą, do kogo zadzwonić, komu wręczyć łapówkę, co napisać, żeby zasłużyć na wyjazd na daczę); zwykli mieszkańcy Moskwy (spektakl czarnej magii w Varietes – metafora ułudy systemu komunistycznego) okazują się być naiwnymi materialistami, hipokrytami, mężami prowadzącymi podwójne życie;

Bibliografia:

Michał Bułhakow *Mistrz i Małgorzata*

Słownik wiedzy o filmie, Wydawnictwo Park Edukacja;