

Paweł Świerczek

## **Edyp w poczekalni. Lior Shamriz na Ars Independent**

Pewnego dnia Cookie odkrywa pod swoim biurkiem tajne przejście do alternatywnej rzeczywistości. Świat po drugiej stronie biurka, do którego chłopak zabiera swoją matkę, okazuje się przyszłością, z perspektywy której przeszłość staje się planem filmowym. Cookie jest tu reżyserem, a jego rodzicielka aktorką, odgrywającą rolę matki opowiadającej o swojej matce. A może to matka bawi się z synem w kino? W krótkometrażowym *Magicznym biurku* (2009) niczym w soczewce skupiają się wszystkie obsesje Liora Shamriza, bohatera retrospektywy zorganizowanej w ramach 3. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Ars Independent (Katowice, 20–29 września 2013).

Zapadającą się w sobie filmową rzeczywistość oglądamy oczyma współczesnego Edypa, który wchłonął i przetrawił freudowskie teorie na własny temat. Bawi się nimi, kwestionuje je na każdym kroku, przewrotnie wciąż jednak do nich powraca, nie mogąc wyzwolić się z ich sidła. Świat spiętrzonych metafikcji jest dla niego świadomą ucieczką przed okrutną prawdą Realnego. „Nic nie istnieje. Bo jeśli cokolwiek istnieje, wszystko jest tak złe, jak się wydaje” – powtarza matka Cookiego w finale filmu.

## **Bez domu i bez granic**

Mieszkający w Berlinie Lior Shamriz urodził się w 1978 roku w Aszkelonie w Izraelu, próżno w jego twórczości szukać jednak sznytu kina emigranckiego. Zdecydowanie bliżej mu do Jeana-Luca Godarda niż Fatiha Akina. Tworzy filmy w pełnym znaczeniu tego słowa kosmopolityczne. Choć ich akcja najczęściej rozgrywa się w Niemczech bądź Izraelu, zróżnicowani pod względem płci i narodowości bohaterowie porozumiewają się przede wszystkim w języku angielskim. Z jednej strony są to włóczący się po miastach współcześni *flâneurzy*, z drugiej – mentalne dzieci, które przegapiwszy pociąg jadący w stronę dorosłości, utkwiły gdzieś w poczekalni. Postaci z filmów Shamriza wszędzie czują się jak u siebie, jednocześnie nigdy u siebie nie będąc. Alienacja i społeczna swoboda idą tu w parze.

Głównym bohaterem pełnometrażowego debiutu *Japan Japan* (2007) jest Imri (grany przez Imriego Kahna – *porte parole* reżysera, aktora występującego w niemal każdym jego filmie), który marzy o emigracji do tytułowej Japonii. Przygotowuje się do swojego wyjazdu skrupulatnie, ucząc się języka i gromadząc fundusze, by w końcu pozostać we własnym kraju. W postaci Imriego kumulują się problemy współczesnych dwudziestolatków, sparaliżowanych koniecznością wyboru wśród miliona możliwości. Świat czekający na podbój to tyleż obietnica świetlanej przyszłości, co siedlisko nieprzeniknionych lęków. W rodzinnym domu, obok ograniczenia i degrengolady, mieszkają wygoda i bezpieczeństwo. Prosty z pozoru krok wyzwolenia się spod opieki rodziców urasta w tym kontekście do rangi jednej z najpoważniejszych życiowych decyzji, coraz bardziej odwlekanych w czasie. W prowadzonej przez Shamriza, pełnej przesunięć, edypalnej narracji dojmująca jest pustka pozostała po brakujących symbolicznych elementach. W *Magicznym biurku* nie ma ojca, zmarła matka bohatera *Zwierciadła dla księżąt* (2011) pojawia się tylko na fotografii. Z kolei w *Powrocie Saturna* (2009) klasyczną rodzinę zastępuje pozbawiona struktury *queerowa* komuna.

Reżyser bynajmniej nie opiera złożonych konstrukcji swoich filmów i postaci na dychotomiach. Raczej zaciera granice i upływnia kategorie, wśród których sprawnie się porusza. Najdobitniej objawia się to w kwestii tożsamości seksualnej jego bohaterów. Rzadko kiedy protagonista definiuje swoją seksualność, czasem nawet – jak w przypadku radykalnego pod tym względem (para?)dokumentu *Uciekająca trupa teatru kartezyjańskiego* (2013) – trudno zdefiniować płeć postaci. Najnowszy film Shamriza to prowadzona z offu opowieść o rozstaniu narratora/narratorki z jego/jej chłopakiem, które nastąpiło w trakcie podróży do Chin. Przesterowany komputerowo głos opowiadającej osoby i zgrabne unikanie form językowych ujawniających rodzaj gramatyczny sprawiają, że kategoria płci zostaje tu wymazana, co paradoksalnie zwraca na nią szczególną uwagę.

Lior Shamriz odrobił lekcję z teorii *queer*, czego dowodem jest zarówno sposób konstrukcji postaci, jak i oczka puszczone do widza, np. za pośrednictwem torby z nadrukiem *gender bending*, którą posiada bohaterka krótkiego *Ponad miłość i koleżeństwo* (2012). Właśnie idea *gender bending* (dosłownie: „naginanie płci”), czyli zacierania granic pomiędzy płciami i kwestionowanie ich konstrukcji, przede wszystkim na poziomie społecznym, poprzez nienormatywne zachowania bądź przyjmowanie nietypowych ról płciowych, przyświeca konstrukcji bohaterów filmów Shamriza. Eleanor, główna bohaterka *Ponad miłość i koleżeństwo*, jest izraelską imigrantką mieszkającą w Berlinie. Tworzy muzykę eksperymentalną i interesuje się teoriami spiskowymi oraz młodymi mężczyznami. Nie

przeszkadza jej to w złożeniu wymykającego się prostej logice pożądanego pocałunku na ustach swojej starszej przyjaciółki Cristiny. Epizody z życia Eleanor układają się w niekoherentny portret, którego największa tajemnica bezczelnie i prowokacyjnie zostaje przed widzami ukryta przez narratora. Shamriz drwi z idei esencjonalnej tożsamości, wskazując na fakt, że to, co widzimy (zwłaszcza na ekranie), jest powierzchownym wycinkiem rzeczywistości (nawet tej ekranowej), dostarczającym nam zaledwie kilku sloganów, na podstawie których zwykliśmy budować charakterystykę postaci.

W twórczości Shamriza obsesyjnie powraca motyw spotkania. Postaci w jego filmach szukają banalnych bądź absurdalnych pretekstów do rozmowy. W *Odkurzaczu* (2008) główny bohater idzie oddać tytułowy sprzęt swojemu znajomemu, w *Zanim umarły kwiaty przyjaźni, umarła przyjaźń* (2007) Michael spotyka się z parą swoich przyjaciół, by obwieścić im, że to koniec ich znajomości. Reżyser z ironicznym chłodem przygląda się sytuacjom, w których jedna strona pragnie kontaktu, podczas gdy druga chce jak najszybciej go przerwać. Bohaterowie znajdują się w niezręcznej sytuacji pomiędzy społecznym obowiązkiem a osobistą niechęcią.

### **Po kinie i po postmodernizmie**

Spojrzenie na człowieka i otaczający go świat ma oczywiście przełożenie na filmową formę. Dzieła Shamriza są skrajnie autotematyczne – począwszy od faktu, że główni bohaterowie jego filmów bez wyjątku parają się kinem bądź sztuką, skończywszy na przerywających nieraz seans napisach informujących widza o tym, jaki film właśnie ogląda. Już w debiutanckiej, nakręconej jeszcze w Izraelu, *Albanii* (2002) piętrzą się poziomy fikcji. W tej kilkuminutowej komedii do Nirit, spędzającej właśnie czas ze swoją dziewczyną, przybywa jej była, by zaprezentować jej eksperymentalny film pt. *Albania*, który nakręciła, kiedy były jeszcze razem.

Najdoskonalszym i jednocześnie najradykałniejszym przykładem na to, że Lior Shamriz ma wyjątkowe wyczucie filmowej formy, są *Zwierciadła dla książąt*. Tytuł to odwołanie do wywodzącego się ze starożytności gatunku literackiego, którego celem było propagowanie określonego wzoru osobowego wśród wyraźnie sprofilowanej grupy młodych czytelników. Opowiadając o trudnej relacji początkującego filmowca z ojcem, który wolałby, żeby ten zajął się raczej „prawdziwą pracą”, reżyser odwołuje się m.in. do sumeryjskich legend, Biblii i emigracyjnych mitologii XX wieku. Spędzając czas w rodzinnej willi, główny bohater Martin kręci na ich podstawie filmy, w których gra razem ze swoim ojcem. Role

zostają tu jednak odwrócone – ojciec gra syna, a syn ojca. Historia dziwacznej psychoterapii została ubrana w wyrafinowaną formę. Perfekcyjna symetria kadrów przełamywana jest zaburzającym klasyczną konstrukcją elementem, a każdy kolejny film w ramach filmu zrealizowano w innej technice (teatr cieni na tle projekcji, okienko YouTube). Motyw zwierciadła przewija się tutaj na wielu poziomach – zarówno w sensie psychoanalitycznym, jak i estetycznym. Ojciec głównego bohatera pracuje w pokoju pełnym luster, których odbicia tworzą niekończące się tunele. W jednej z wizyjnych scen, będącej parodią, a zarazem hołdem dla twórczości Petera Greenawaya, ujawniona zostaje kamera, która towarzyszy bohaterom już do końca filmu.

*Mitologia prostego życia* (2012) to upłynniona hybryda filmu fabularnego i zbioru etiud. Rozgrywająca się na pierwszym planie historia kryzysu w związku przeszywana jest krótkometrażówkami kręconymi przez bohaterów. Rozbijają one spójną strukturę właściwej opowieści, zatrzymując akcję i przenosząc nas na kolejny poziom fikcji. Oglądamy je w całości, na ekranie telewizora bądź komputera, słysząc dzwoniącą komórkę albo reakcje postaci. Po każdym „seansie w ramach seansu” bohaterowie wyrażają swój krytyczny komentarz do tego, co zobaczyli – często staje się on autoironiczną, samozwrotną wypowiedzią na temat twórczości Shamriza.

Reżyser dystansuje się w ten sposób wobec sztafazu kina offowego, z którego sam z pełną świadomością korzysta, tworząc mikrobudżetowe filmy ze wsparciem ze strony znajomych. W *Mitologii prostego życia* naśmiewa się z niedoboru aktorów (Mana odgrywająca w swoim filmie wszystkie postaci), słabej jakości dźwięku, a przede wszystkim z przeintelektualizowania domowych produkcji. Chyba tutaj – w dążeniu do tworzenia filmów większych niż życie i dotyczących tylko spraw najwyższej rangi – reżyser zdaje się doszukiwać największej bolączki współczesnego offu i kina niezależnego w ogóle. Jednocześnie Shamriz sam tworzy sztukę przeintelektualizowaną, a swoje myślowe konstrukty doprowadza nieraz do barokowej wręcz przesady.

Shamriz kręci przede wszystkim filmy o kinie, czy raczej post-kinie (korzysta wszak nie z dobrodziejstw celuloide, lecz cyfry, co manifestuje na każdym kroku). Jest zblazowanym współczesnym Godardem, który przeanalizował już doświadczenie postmodernizmu i choć nadal podejmuje jego grę, przenosi ją na zupełnie inny poziom. Pytanie o to, czy mamy tu do czynienia z kinem na serio, czy raczej z zabawą w kino, jest bezzasadne – to kolejna dychotomia, która zostaje zniesiona. Wielobarwny śmietnik kultury zlewa się w filmach Shamriza w tęczową (!) masę, jednolitą i heterogeniczną zarazem. Reżyserowi udaje się uchwycić moment kultury, w którym kult indywidualizmu i twórczej

ekspresji prowadzi do homogenizacji. W jego świecie wszyscy są wyjątkowi, wszyscy są oryginalnymi artystami, a przez to wszyscy są tacy sami. Bohaterowie złapani w pułapkę tego paradoksu tkwią w niej bezradnie, czekając na ratunek z pełną świadomością tego, że ten nigdy nie nadejdzie.