nota kuratorska

Pere Portabella: polityka formy
Adrián Onco, 2026

Odzyskiwanie spojrzenia
– kino Pere Portabelli
Bartosz Reetz, 2026

Kolektyw Ćma prezentuje:
Nico i wczesne kino Philippe'a Garrela
Szymon Kowalski, 2026

Pere Portabella: polityka formy

ADRIÁN ONCO, 2026

Artykuł powstał w ramach programu Pere Portabella: The Multiform Filmmaker, *prezentowanego w sekcji Guest Cinephile podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Jeonju w 2026 roku. Program ten stanowił część międzynarodowej inicjatywy Acció Portabella, upamiętniającej stulecie urodzin reżysera poprzez pokazy filmowe, przeglądy, seminaria i publikacje organizowane w wielu krajach.*

Kino jako sposób zajmowania stanowiska wobec świata

Pere Portabella (Figueres, 1927) jest jednym z najważniejszych twórców kina europejskiego. Jego znaczenie – którego przykładem są przełomowe filmy, takie jak *Vampir-Cuadecuc* (1970), *Umbracle* (1972), *General Report* (1976), *Warsaw Bridge* (1989) czy *Silence Before Bach* (2007) – polega na tym, że przez ponad sześćdziesiąt lat działalności konsekwentnie podtrzymywał określoną postawę filmową, pozwalającą mu myśleć o teraźniejszości. Film po filmie jego kino dowodziło, że naszego sposobu patrzenia na świat nie zmienia się poprzez zmianę tematu czy dostosowywanie się do aktualnych trendów, lecz poprzez ingerowanie w zmienne kody organizujące to, co widzialne i wypowiadalne. „Forma" nie jest u niego ani opakowaniem, ani abstrakcją: stanowi pole walki, na którym – jeszcze przed rozpoczęciem jakiejkolwiek jawnej debaty – rozstrzyga się, co może się jeszcze ujawnić i wyrazić za pośrednictwem samej praktyki filmowej.

Jego spojrzenie można rozpoznać już w najwcześniejszych działaniach po podwójnej odmowie: nie ulega ono pokusie estetyzacji, ale nie zadowala się też samym potępieniem. Poszukuje natomiast form zdolnych do rozbrajania hegemonicznych znaków, które każda epoka uznaje za naturalne. W okresie frankizmu były to znaki autorytarnego ubezwłasnowolnienia i wstecznego wyobrażenia porządku.
W czasie transformacji ustrojowej – dyktat międzynarodowego systemu finansowego

i pacyfikacja konfliktów. Dziś są nimi nieograniczony kapitalizm, charakteryzujący się normalizacją poprzez przesyt oraz demontażem wszelkiej zdolności do tworzenia alternatyw. We wszystkich tych trzech momentach Portabella wychodzi z tego samego stanowiska: „radykalne działanie na kodach językowych jest nieodzownym zadaniem, jeśli chcemy zmieniać rzeczywistość". Kino jest u niego nazwą tego zadania.

Zawieszenie czystej karty

Każdy film Portabelli zaczyna się, jak sam opowiada, od konfrontacji z pewnym wyzwaniem. „Żeby wymyślić film, zawsze muszę stanąć przed pustą kartką. To najkrótsza droga, by w najlepszych możliwych warunkach dotrzeć do pustego, niezapełnionego ekranu"; „pusta kartka jest synonimem twórczej wolności, oznacza, że wszystko jest możliwe. To początek". Dodaje też: „Modele nigdy nie powinny znajdować się przed tobą; musisz odwrócić się do nich plecami". Pustka nie oznacza tu czystości poprzedzającej język ani oczekiwania na natchnienie: jest precyzyjną operacją krytyczną. Filmowiec wycofuje zaufanie do odziedziczonych form, które roszczą sobie prawo do pośredniczenia między nim a światem, i otwiera możliwość wypowiedzi, która nie jest już podporządkowana składni ustanowionego porządku.

Dialog z Jacques'em Rancière'em okazuje się w tym miejscu szczególnie owocny. Odczytując Schillerowskie „państwo estetyczne" jako „czystą instancję zawieszenia, moment, w którym forma doświadczana jest sama dla siebie", Rancière pozwala nam myśleć o tym zawieszeniu jako o czymś więcej niż ornamentalnym wycofaniu: jako o interwale, w którym można dezaktywować hierarchie porządkujące sferę postrzegalnego – kto jest widzialny, kto może zabrać głos, co uznaje się za doświadczenie. Jeśli dla Rancière'a polityka nie polega na przeciwstawianiu sobie opinii w ramach już ustalonej mapy, lecz na zmianie samego podziału tego, co widzialne, wypowiadalne i pomyślane, pustą kartkę Portabelli można odczytać jako analogiczną operację: moment, w którym odziedziczone kody przestają z góry rozstrzygać, czym może być obraz, czym może być narracja i jakie miejsce zajmuje widz.

Produkcja jako forma kontestacji

Zanim Portabella został filmowcem, był producentem trzech dzieł fundamentalnych dla nowoczesnego kina hiszpańskiego. Pod szyldem Films 59, swojej firmy produkcyjnej, doprowadził do powstania *Uliczników* (1959) Carlosa Saury, *Wózka* (1960) Marca Ferreriego oraz *Viridiany* (1961) Luisa Buñuela. Była to interwencja w infrastrukturę światopoglądową reżimu – przeprowadzona od wewnątrz jego aparatu medialnego. „Wielkim aktem kontestacji było wyprodukowanie trzech filmów w latach sześćdziesiątych. To była moja osobista deklaracja"; wyjaśnia też: „jeśli

zaangażowałem się w te filmy, to z poczucia etycznego zobowiązania: nie oddzielam tego od aktywizmu politycznego". Była to seria działań obciążonych wyzwaniem formalnym, w ramach których zamierzał poszukiwać „nowych form produkcji i nowej morfologii obrazu, wyzwolonej faktury, nowych powiewów, zmiany spojrzenia".



Kadr z filmu *Ulicznicy* (reż. Carlos Saura, 1959)

Los *Viridiany* skupia w sobie istotę tej lekcji. Film został potajemnie przemycony do Cannes, gdzie otrzymał Złotą Palmę, wywołując międzynarodowy skandal, który ujawnił podwójne standardy reżimu: *L'Osservatore Romano* określiło go jako „bluźnierczy", podważając wiarygodność frankizmu. Po tym potępieniu dyktatura „sprawiła, że film zniknął. [...] Nie zakazano go; wymazano go", usuwając wszelkie ślady łączące go z Hiszpanią i przekazując go meksykańskiemu inwestorowi. Między zakazem a wymazaniem istnieje przepaść: zakaz uznaje istnienie obiektu, który poddaje represji; wymazanie odbiera wydarzeniu samą możliwość zaistnienia. Reżim autorytarny nie ogranicza się do cenzurowania treści: zarządza całym polem tego, co ma prawo istnieć jako obraz lub pamięć. Wiele lat później Foucault określi krytykę jako „sztukę dobrowolnego nieposłuszeństwa, refleksyjnej nieuległości": praktykę wyzwalania się z poddaństwa wobec systemów splatających władzę, prawdę i posłuszeństwo. Portabella, jako producent, już wcześniej zaczął ją uprawiać.

Miró l'altre i *Vampir-Cuadecuc*: gest awangardowy jako akt sabotażu

Pod koniec lat sześćdziesiątych Portabella postanowił rozszerzyć pole swojej interwencji: rozpoczął działalność reżyserską, a jego nieuległość przybrała dwie odmienne formy w dwóch fundamentalnych filmach kina kontestacji.

W *Miró l'altre* (1969) filmuje Joana Miró malującego mural w siedzibie Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Wystawa została pomyślana jako kontrpomnik wobec oficjalnej ekspozycji, za pomocą której frankizm zamierzał zinstrumentalizować twórczość malarza. To, co mogłoby być pełnym nabożności dokumentem, zostaje odwrócone w wywrotowy pakt między Miró a Portabellą: po zamknięciu wystawy Miró zamaluje swój mural, a ten akt stanie się częścią filmu. Materiał filmowy zachowuje więc w jednym geście tworzenie i niszczenie – dwa oblicza działania wymierzonego przeciwko zawłaszczeniu: przeciwko instytucjonalnemu wykorzystaniu sztuki, fetyszyzacji jej trwałości jako kapitału symbolicznego, przekształcaniu jej w towar oraz wszelkim próbom przypisywania jej określonej wymowy politycznej. Forma filmowa od początku do końca realizacji poddaje refleksji ten proces demistyfikacji, została bowiem zaprojektowana tak, by uprzedzić wszelką formę kultu. Kluczową rolę odgrywa tu ścieżka dźwiękowa Carlesa Santosa, „stworzona po to, by zapobiec jakiemukolwiek przywiązaniu widza" i sprawić, by „cały proces stał się w pewnym stopniu nieznośny". Forma nie towarzyszy tematowi: wytrąca go z oswojenia. Film wycofuje dzieło z obiegu, który uczyniłby z niego pomnik, i przywraca je czasowi działania – jednocześnie jako akt sabotażu i refleksji.



Kadr z filmu *Miró l'altre* (reż. Pere Portabella, 1969)

Vampir-Cuadecuc (1970) działa z innej pozycji – od wewnątrz przemysłu filmów gatunkowych – i wykorzystuje inną strategię: kinematograficzną dekonstrukcję filmowej iluzji. Portabella, kręcąc na zasadzie pasożytniczej na planie *Księcia Drakuli* Jesúsa Franco, z Christopherem Lee w roli głównej, obnaża „siłę sugestii widowiska filmowego" za pomocą samej formy kina. Jego celem jest „próba refleksji nad językiem filmowym", „dyskurs o dyskursie", który demaskuje kino uznawane przez niego za „artystycznie i humanistycznie przestarzałe oraz kastrujące", ponieważ służy ono wyłącznie „zyskowi i rozproszeniu". To „wampiryzowanie" odsłania zwodnicze mechanizmy kina: tekturową konstrukcję światotwórstwa, techniczną pracę ukrytą za nieprzejrzystością ekranu, sztuczną krew przekształconą w surowiec do myślenia. Demontaż ten nie wynika jednak z wygodnej pozycji – jest konsekwencją przyjętej marginalizacji, która staje się stanowiskiem krytycznym: świadomością odmowy wpisania się w aparat filmowy naznaczony uwarunkowaniami każdej dyktatury. Skupia się tu jeden z kluczowych aspektów kina Portabelli: nie powstaje ono z odwróceniem pleców do własnego kontekstu ani nie ogranicza się do jego potępiania; przeciwnie, wikła się w jego napięcia, wchłania je i oddaje przekształcone w formę.



Kadr z filmu *Vampir-Cuadecuc* (reż. Pere Portabella, 1970)

Z innego horyzontu krytycznego kino Portabelli współbrzmi z postulatem Laury Mulvey, by zaatakować ekonomię przyjemności dominującego kina: nie po to, by ustanowić nową formę satysfakcji, lecz by utorować drogę „całkowitemu zanegowaniu łatwości i pełni narracyjnego filmu fabularnego". *Vampir-Cuadecuc* jest materialną operacją na samej substancji kina: doprowadza obraz do granic możliwości poprzez zastosowanie negatywu dźwiękowego, uzyskując dychotomiczną fakturę, biegunowość, w której czerń i biel stają się przeciwstawnymi ekstremami. Efekt ten wzmacnia ścieżka dźwiękowa, w której Carles Santos odbiera muzyce rolę ilustracyjnego akompaniamentu i pozostawia w jej miejsce dźwięk jako autonomiczny akt. Wampiryczne wysysanie Portabelli wywołuje zatem efekt obcości poprzez fascynację: doświadczenie obcowania z samą granicą materialności kina. Gest ten można odczytać w świetle koncepcji udziwnienia Szkłowskiego jako funkcji sztuki – o ile przywraca nam ona odczuwanie rzeczy takimi, jakimi są postrzegane, a nie takimi, jakimi je znamy. To krytyczny pasożytniczy akt, który udziwnia iluzjonizm wszelkiej fikcji, a wraz z nim oczywistość każdej dyktatury jako artefaktu, konstrukcji znaków, zracjonalizowanej produkcji strachu, fantazji i posłuszeństwa.

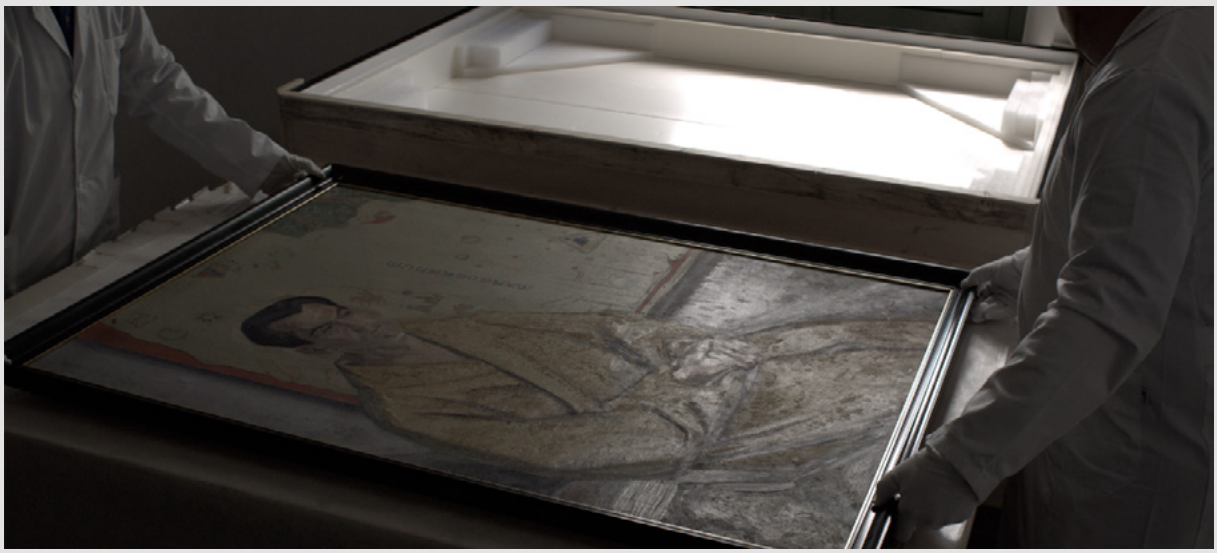
El sopar i *Mudanza*: ujawnianie tego, co niewidzialne

O ile *Vampir-Cuadecuc* dezaktywuje sen od wewnątrz, o tyle *El sopar* (*The dinner*) (1974–2018) porzuca go, by stworzyć wspólną przestrzeń. Portabella, pracując z minimalną ekipą i w konspiracji, gromadzi przy jednym stole pięciu byłych więźniów politycznych. Spotkanie odbywa się w noc, w której przypada egzekucja Salvadora Puiga Anticha przez uduszenie na szubienicy (garrote), o czym wszyscy uczestnicy doskonale wiedzą. Nie ma scenariusza ani inscenizacji: jest rozmowa o więzieniu, strajku głodowym i wolności. „Propozycja tego filmu jest próbą przybliżenia specyficznych problemów związanych z sytuacją więźnia politycznego"; jest to film, w którym „wszyscy uczestnicy współtworzyli zarówno temat, jak i samą strategię realizacji".

El sopar nie jest dokumentem o więźniach politycznych: to film powstały pod presją brutalnych represji, które właśnie się dokonują. Stąd jego wyjątkowe napięcie moralne i wynikający z niego zasadniczy wybór formalny: powściągliwość. Portabella nie teatralizuje cierpienia ani nie czyni z uczestników bohaterów; nie narzuca im żadnej epopei ofiary. Filmuje kolację, głosy, ciszę, obecność ciał, które doświadczyły przemocy z powodów ideologicznych. Siła filmu wynika z tej koncentracji: oszczędna forma, która ufa samemu słowu, staje się aktem wyzwolenia. Forma ta nie przedstawia zgromadzenia – ona je ustanawia, a ustanawiając je, czyni je dostrzegalnym dla każdego przyszłego spojrzenia. Wyłania się tu coś na kształt tego, co Hannah Arendt rozumiała jako wolność polityczną: wolność, która nie wyczerpuje się w wyzwoleniu spod opresji, lecz urzeczywistnia się poprzez uczestnictwo w życiu

publicznym. Pobrzmiewa tu również koncepcja zgromadzenia performatywnego Judith Butler: spotkania ciał, które podważa zastany podział sfery politycznej i domaga się warunków umożliwiających życie w większej godności. Zgromadzenie przedstawione w *El sopar* nie odbywa się jednak w przestrzeni publicznej, ponieważ filmowanie tam zostałoby przez dyktaturę zakazane jako akt polityczny. Dochodzi do niego w niepewnej przestrzeni konspiracyjnej kolacji. Właśnie dlatego kino zyskuje tu decydującą funkcję: otwiera miejsce, w którym zbiorowy głos może ponownie wybrzmieć i w którym przyszłe pokolenia mogą rozpoznać warunek zaistnienia własnego głosu.

Z kolei *Mudanza* (2008) działa bez dialogów. Na zamówienie Hansa Ulricha Obrista, w ramach cyklu działań realizowanych w domu-muzeum Federico Garcíi Lorki – poety rozstrzelanego przez frankistów – Portabella proponuje opróżnienie domu „tak, aby zwiedzający mogli swobodnie przemieszczać się po przestrzeniach naładowanych znaczeniami i rezonansami" oraz „uwydatnić i przybliżyć znaczącą nieobecność poety, zarówno w wymiarze emocjonalnym, jak i historycznym". Lorca nie zostaje przedstawiony: pojawia się jako wyrwa, jako siła historyczna, która wzywa nas do odpowiedzi. „W kinie znaczące nieobecności zawsze zyskują silną obecność poza kadrem. Pustkę domu wypełnia poeta, bez fetyszystycznych ingerencji". W tym miejscu pomocna okazuje się myśl Georges'a Didi-Hubermana: „nie ma obrazu bez wyobraźni", dlatego niektóre obrazy, jako wizualne ślady czasu, mogą „dotykać rzeczywistości", mogą sprawiać, że rzeczywistość zaczyna płonąć. Pusty dom nie jest nieobecnością: stanowi warunek, dzięki któremu pamięć może się ujawnić bez poddawania jej kontroli. Także tutaj opróżnienie staje się precyzyjną formą polityczną: pozwala ponownie odczuć realność pogrzebanej przemocy, nie dopuszczając do jej oswojenia ani neutralizacji przez amnezję czy zwykłą reprezentację.



Kadr z filmu *Mudanza* (reż. Pere Portabella, 2008).

Forma, wolność, spojrzenie: etyka teraźniejszości

Tym, co przewija się przez twórczość Portabelli – od *Uliczników* Carlosa Saury po jego ostatni film reżyserski, *Informe general II* (2015) – nie jest ani ideologia, ani styl, lecz przekonanie, że wolność nie jest ani atrybutem, ani dekretem, ale sposobem, w jaki realizuje się spojrzenie. Polityczny wymiar kina rozstrzyga się nie w temacie, lecz w języku, ponieważ język organizuje spojrzenie, a spojrzenie organizuje świat: „bez adekwatności języka, który za pomocą nowej logiki narracyjnej dekonstruuje kanoniczną normę, niezależnie od dobrych intencji dochodzi do rozszczepienia między znaczeniem treści a znaczeniem formy". Stąd jego radykalne zaufanie do widza. W opozycji do podglądającego spojrzenia, przechwyconego przez media, oraz paternalistycznej pedagogiki kina komercyjnego Portabella buduje formę, która traktuje widza jako podmiot polityczny – kogoś zdolnego patrzeć, porównywać, wątpić i decydować. Nie objaśnia mu świata, lecz oddaje mu kody, za pomocą których może go odczytywać. Jest to krytyczny zasób bliski temu, co bell hooks – wychodząc z usytuowanej praktyki czarnego oporu wobec obrazów wytwarzanych przez białe i patriarchalne struktury – nazwała oppositional gaze, czyli spojrzeniem opozycyjnym: wolnością, która zaczyna się tam, gdzie spojrzenie przestaje być posłuszne systemowi, który próbował je ograniczyć. W naszej teraźniejszości, w której przechwytywanie uwagi odbywa się już nie tylko poprzez cenzurę czy zakaz, lecz także przez przesyt, mechanizmy angażowania odbiorców i przymus nieustannego ujawniania siebie, zdolność patrzenia wbrew temu aparatowi staje się politycznym postulatem.

Na tym polega stawka jego kina: nikt nie znajduje się poza podziałem tego, co postrzegalne, a zatem żaden akt patrzenia nie jest obojętny. Tam, gdzie forma stanowi granicę między wolnością a podporządkowaniem, Portabella pozostaje naszym współczesnym. Jego kino nie mówi nam, jaki jest świat: przywraca nam możliwość – i obowiązek – patrzenia na niego. To przywrócenie jest, w teraźniejszości, w której żyjemy, warunkiem możliwości pomyślenia i uruchomienia jakiegokolwiek innego działania politycznego.

BIBLIOGRAFIA

Altaió, V. (2011). *En la creativitat, la manipulació s'ha de reivindicar* [Wywiad z Pere Portabellą]. W: *Un sereno en el cementiri de l'art*. Edicions Poncianes.

Arendt, H. (1990). *On Revolution*. Penguin Books.

Amela, V.-M. (2005, 20 września). *Soy radical, pero no sectario* [Wywiad z Pere Portabellą]. La Vanguardia.

Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press.

Didi-Huberman, G. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real. Círculo de Bellas Artes*.

Diestro-Dópido, M. (2011, lipiec). *Pere Portabella: From Buñuel to Lorca*

[Wywiad z Pere Portabellą]. Sight & Sound. British Film Institute. https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/pere-portabella-looks-back

Foucault, M. (2014). *What is Critique? And The Culture of the Self*. The University of Chicago Press.

hooks, b. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. South End Press.

Leal, C. (2021, 8 października). *El caçador de vampirs* [Wywiad z Pere Portabellą]. Folha de São Paulo. https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/10/quem-e-o-cineasta-espanhol-parceiro-de-miro-e-admirado-por-almodovar-e-glauber.shtml

Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, 16(3), s. 6–18.

Portabella, P., i Brossa, J. (1970). *Vampir* [Niepublikowany konspekt]. Arxiu Pere Portabella—Films 59.

Portabella, P. (2024). *Impugnar las normas: Intervenciones sobre arte, cine y política* (E. Riambau, red.). Galaxia Gutenberg.

Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible: Estética y política* (A. Fernández Lera, tłum.). Consorcio Salamanca. (Oryginał opublikowany w 2000 r.).

Shklovsky, V. (1965). Art as technique. W: L. T. Lemon i M. J. Reis (red. i tłum.), *Russian formalist criticism: Four essays* (s. 3–24). University of Nebraska Press.

Taylor, J. (2009). *Mudanza* [Wywiad z Pere Portabellą]. International Film Festival Rotterdam.

Odzyskiwanie spojrzenia – kino Pere Portabelli

BARTOSZ REETZ, 2026

Współczesna kultura wizualna cierpi na chroniczny nadmiar obrazów, któremu towarzyszy stopniowy zanik znaczeń. Żyjemy w świecie, w którym algorytmy platform streamingowych, precyzyjnie targetowane media społecznościowe i nieustanny szum dezinformacji skutecznie kształtują naszą uwagę. Obrazy przestały służyć kontemplacji czy krytycznemu opisywaniu rzeczywistości. Stały się raczej walutą „ekonomii uwagi" – zaprojektowaną tak, by wywoływać reakcje emocjonalne, a nie skłaniać do refleksji. W tym pejzażu, całkowicie przesyconym iluzją, kino katalońskiego mistrza awangardy Pere Portabelli jest czymś znacznie więcej niż tylko historycznym artefaktem dla kinofilów. Przeciwnie, stanowi jedno z najbardziej radykalnych i precyzyjnych narzędzi intelektualnej i wizualnej samoobrony, jakie możemy dziś zaoferować naszym przebodźcowanym umysłom.

Portabella nigdy nie był filmowcem zamkniętym w wieży z kości słoniowej. Jako producent legendarnej *Viridiany* Luisa Buñuela, współautor hiszpańskiej konstytucji z 1978 roku i bliski współpracownik Joana Miró, zawsze traktował taśmę filmową jako przedłużenie fizycznego i politycznego pola walki. Jego podstawowe założenie, rozwijane przez kolejne dekady, przynosi dzisiejszemu widzowi coś niezwykle ożywczego: forma filmowa nie jest przezroczystym naczyniem, do którego wlewa się treść. Sama forma stanowi gest polityczny. Reżyser tak definiował swoje podejście do kina: „Choć wykorzystanie fabuły znajduje uzasadnienie w jej ogromnej sile przyciągania widzów do filmów, nie powinno sprawiać, że tracimy z oczu wszystkie pozostałe możliwości ekspresji, jakie oferuje kino – możliwości, które mogą uczestniczyć w narracji na równych prawach, przy zachowaniu swobody interpretacyjnej dorosłego widza". W czasach, gdy tak zwane kino zaangażowane głównego nurtu często ogranicza się do powierzchownego ilustrowania słusznych spraw za pomocą klasycznych hollywoodzkich struktur narracyjnych, Portabella przypomina nam, że nie można mówić o wyzwoleniu, posługując się językiem zniewolenia.

Pierwszym i najważniejszym powodem, dla którego warto – a wręcz należy – oglądać dziś filmy Portabelli, jest ich wyjątkowa zdolność do dekonstrukcji mechanizmów iluzji i manipulacji. Doskonałym przykładem pozostaje jego arcydzieło z 1970 roku, *Vampir-Cuadecuc*. Film powstał na planie komercyjnego horroru klasy B o hrabim Drakuli, w reżyserii Jesúsa Franco. Pracując na marginesie oficjalnej produkcji, Portabella stworzył dzieło monumentalne. Zamiast po prostu opowiadać historię wampira, jego kamera przygląda się filmowym magikom: widzimy Christophera Lee zdejmującego sztuczne kły, maszyny wytwarzające dym i asystentów poprawiających oświetlenie. Przekształcając mit popkultury w ziarnisty, czarno-biały film, Portabella nie tylko obnażył sztuczność reżimu frankistowskiego, pod którego samym nosem realizowano zdjęcia, lecz także stworzył uniwersalne narzędzie interpretacji współczesnego świata. W przeciwieństwie do wielu innych dzieł z kinofilskiego podgatunku „filmów o kręceniu filmów" Portabella nie ustanawia wyraźnej granicy między tym, co „rzeczywiste", a tym, co inscenizowane. Zamiast tego zaciera podział między nimi, tworząc osobliwy wszechświat przesycony mroczną, niepokojącą atmosferą. Proponuje doświadczenie wizualne, które jest zarazem filozoficzną refleksją nad naszą relacją ze światem: często nie sposób rozpoznać prawdy o tym, na co patrzymy. Przeciętny horror klasy B o hrabim Drakuli zostaje tu przekształcony w pozbawione tradycyjnej narracji studium nastroju i alegorii, zrealizowane niemal bez dialogów i opatrzone niezapomnianą ścieżką dźwiękową Carlesa Santosa.



Kadr z filmu *Vampir-Cuadecuc* (reż. Pere Portabella, 1970)

W epoce fake newsów i polityki zdefiniowanej przez spektakl *Vampir-Cuadecuc* uczy nas wartości krytycznego dystansu. Pokazuje, że każdy obraz przedstawiany jako naturalny czy organiczny jest w rzeczywistości konstrukcją. Oglądanie dziś dzieła Portabelli staje się ćwiczeniem z dekonstrukcji rzeczywistości – uczy nas dostrzegać znaki i symbole tam, gdzie współczesna technologia i władza chciałyby przekonać nas o istnieniu przekazu absolutnie przejrzystego i pozbawionego jakichkolwiek szwów.

Drugi argument przemawiający za nieustającą aktualnością tego dorobku dotyczy swoistej higieny naszej uwagi. Współczesny przemysł rozrywkowy opiera się na estetyce maksymalnej łatwości odbioru. Filmy i seriale konstruowane są tak, by wyeliminować wszelki poznawczy opór: montaż staje się coraz szybszy, ekspozycja coraz bardziej uproszczona, a muzyka dyktuje widzowi każdą emocję z precyzją co do ułamka sekundy. Portabella proponuje radykalnie odmienną strategię, którą krytycy magazynu Artforum trafnie określają mianem „świadomego oporu wobec łatwej przyswajalności". W swoim filmie *Warsaw Bridge* z 1989 roku reżyser całkowicie porzuca tradycyjne struktury przyczynowo-skutkowe. Wybitny amerykański krytyk filmowy Jonathan Rosenbaum zauważa, że pod lśniącą powierzchnią dzieła kryje się głęboki, współczesny niepokój: „Pod tą iskrzącą się powierzchnią spektakularnych wydarzeń społeczno-kulturowych i beztroskiego życia zadowolonej z siebie Europy czai się napięcie wynikające z rozbitych wspomnień oraz osobistych i historycznych katastrof".

Również w pozostałych filmach Portabella przywraca widzowi podmiotowość. Swoją rolę w kinie określa jako rolę wielkiego inscenizatora i kompozytora. Jego twórczość to „kino zaprojektowane tak, by rezonować w pamięci długo po tym, jak zgaśnie żarówka projektora – sceny łączą się i utrwalają, aż pamięć sama konstruuje swój własny *Warsaw Bridge*". W epoce, w której algorytmy myślą za nas, kino Portabelli pozostaje jedną z ostatnich enklaw autentycznej wolności poznawczej.
To rzadka okazja, by doświadczyć kina, które nie traktuje widza jak konsumenta treści, lecz jak pełnoprawnego współtwórcę znaczeń.

Warto również przyjrzeć się twórczości katalońskiego filmowca przez pryzmat obywatelskich lekcji zawartych w jego dokumentach. Kiedy w 1976 roku Portabella realizował *Informe General,* dokumentował przełomowy moment: przejście Hiszpanii od faszystowskiej dyktatury do rodzącej się demokracji. Czterdzieści lat później powrócił do tego tematu w filmie Informe *General II: El Nuevo Rapto de Europa*, kierując tę samą pasję ku analizie współczesnego kryzysu instytucjonalnego Unii Europejskiej. W wywiadach sam reżyser przedstawiał bezlitosną diagnozę współczesnego świata, sugerując, że znaleźliśmy się na krawędzi chaosu. Filmy te

pokazują, że awangarda nie musi oznaczać eskapizmu ani ucieczki w hermetyczną, autoreferencyjną abstrakcję. Portabella udowadnia, że artysta może być jednocześnie bezkompromisowym formalistą i obywatelem głęboko zaangażowanym w sprawy swojego czasu.

Ostatecznie powrót do filmów Pere Portabelli pozwala nam na nowo zdefiniować samo pojęcie piękna w kinie. Nie chodzi o piękno hollywoodzkich pejzaży czy cyfrowych efektów specjalnych, lecz o piękno wynikające z rygoru, czystości formy i głębokiego szacunku dla medium dźwięku. Współpraca Portabelli z kompozytorem Carlesem Santosem zaowocowała jednymi z najbardziej niezwykłych pejzaży dźwiękowych w historii kina.

Pere Portabella nie jest reżyserem, którego filmy ogląda się z nostalgii za minioną epoką europejskiego kina autorskiego. Oglądanie ich dzisiaj jest gestem zarazem głęboko pragmatycznym i wywrotowym. Jego dorobek oferuje nam schronienie – przestrzeń, w której możemy odzyskać suwerenność nad własnym wzrokiem i słuchem. Portabella uczy nas, że patrzenie jest odpowiedzialnością, a myślenie obrazami stanowi najwspanialszą formę wolności, której nikt nie może nam odebrać. Dla każdego, kto pragnie wyjść poza wąskie ramy współczesnego konsumpcjonizmu wizualnego, jego kino pozostaje drogowskazem, którego nie sposób zignorować.

Kolektyw Ćma prezentuje: Nico i wczesne kino Philippe'a Garrela

SZYMON KOWALSKI, 2026

„Janitor of lunacy / Paralyze my infancy / Petrify the empty cradle / Bring hope to them and me" – śpiewa Nico w *Janitor of Lunacy*, piosence otwierającej jej solowy album *Desertshore*, która pojawia się również w filmie *Wewnętrzna blizna* jej ówczesnego partnera, Philippe'a Garrela. Choć według niektórych źródeł utwór napisano dla tragicznie zmarłego Briana Jonesa, „strażnikiem obłędu", który otrzymuje nakaz „sparaliżowania dzieciństwa" i „przynoszenia nadziei", może być równie dobrze sam Garrel, czy też jego filmy, balansujące na granicy szaleństwa i surrealistycznych wizji, wierzące w ogromną potęgę obrazu i świata.

Kino Garrela kojarzone jest raczej z jego późniejszymi dokonaniami: dziełami na wskroś intymnymi i kameralnymi, ocierającymi się o samoświadomy melodramatyzm. To opowieści o zmęczonych, gorzko zakochanych francuskich artystach, przesiąknięte chłodną ironią wobec upadłych nowofalowych narracji. Trudno uwierzyć, że ten sam Garrel do początku lat 80. kręcił kino radykalne w formie i treści, niezmiernie osobliwe, pełne młodzieńczej dezynwoltury i bezceremonialnych decyzji twórczych.

Wszystko zaczyna się w schyłkowym okresie Nowej Fali, gdy 16-letni Garrel kręci swój pierwszy film, *Les enfants désaccordés*, który Claude Mariac nazywa „pierwszą totalną rewolucją od czasów Godarda". Garrel zostaje okrzyknięty „złotym dzieckiem" nowego pokolenia filmowców, a także bezkompromisowym enfant terrible i „Rimbaudem kina". Nie były to słowa na wyrost: kilka lat później, po wydarzeniach Maja 68 reżyser wraz z Jackie Raynal, Serge'em Bardem i innymi francuskimi artystami zakłada grupę Zanzibar, której nazwa pochodzi od wyspy arkadyjsko przywoływanej w listach Arthura Rimbauda z Afryki. W czasach istnienia grupy Garrel zaczyna tworzyć swoje pierwsze radykalne eksperymenty finansowane przez Sylvine Boissonnas, takie jak niemy *Le Révélateur*, opowiadający o alienującym obliczu dzieciństwa.

W tym samym czasie poznaje Nico, już wtedy legendę nowojorskiej bohemy artystycznej spod znaku Andy'ego Warhola i Velvet Underground. Zaczynają się spotykać, co owocuje wspólnymi projektami artystycznymi. Pierwszym z nich jest właśnie *The Inner Scar*, film prezentowany w ramach naszej sekcji. Oprócz Nico występuje w nim jej syn oraz Pierre Clementi, charakterystyczny aktor znany z filmów Buñuela i Pasoliniego, który – co jest dość mało znanym faktem – tworzył także własne filmy awangardowe, które kiedyś również będziemy musieli pokazać. Garrel wraz ze swoją przedziwną świtą kręcił film w najbardziej odizolowanych i bezkresnych miejscach na świecie. Raz widzimy Nico kroczącą przez pustkowia Doliny Śmierci, innym razem Clementiego biegnącego nago niczym grecki heros po wulkanicznych skałach Islandii. Film przepełniają mitologiczne i baśniowe obrazy. Nie chodzi jednak o ich dokładne odczytanie. Sam reżyser odcina się od wszelkich spekulacji na temat Blizny i proponuje, by oglądać ją tak, jakby czerpało się przyjemność ze spaceru na pustyni. I rzeczywiście, spacerowania po pustyni jest w tym filmie co niemiara. Każda z tych scen została nakręcona w jednym, długim i płynnym ujęciu, co przywodzi na myśl choćby tempo i formalne decyzje filmów Béli Tarra, powstałych kilkanaście lat później. Nie sposób też pominąć muzyki Nico z jej trzeciego solowego albumu, *Desertshore*, która rozbrzmiewa przez większą część filmu.



Kadr z filmu *The Inner Scar* (reż. Philippe Garrel, 1970)

Drugi film z cyklu, *Athanor*, mimo ponownej obecności Nico, nie zawiera jej muzyki – jest całkowicie niemy. To dzieło o wiele bardziej kameralne, zamknięte głównie w małych przestrzeniach i komnatach, z malarskim podejściem do kadrowania. *Athanor* koncentruje się wokół Nico i jest wielkim wyrazem fascynacji Garrela jej

postacią. To także film zanurzony w ogniu, który staje się w nim wręcz drugim bohaterem. *Athanor* to bowiem alchemiczny piec, służący do utrzymywania stałej, odpowiedniej temperatury potrzebnej do powstania kamienia filozoficznego.
A alchemikiem wykorzystującym go jest sam Philippe Garrel, którego kino wygląda na wyklute z jaja tajemnej wiedzy i szaleństwa transmutacji.



Kadr z filmu *Athanor* (reż. Philippe Garrel, 1972)