

**MARTWE WODY
MA LOUTE**

Reżyseria i scenariusz
Bruno Dumont

Zdjęcia
Guillaume Deffontaines

Montaż
Bruno Dumont
Basile Belkhiri

Dźwięk
Phillipe Lecoœur

Scenografia
Riton Dupire-Clément

Kostiumy
Alexandra Charles

W rolach głównych:

Fabrice Luchini
Juliette Binoche
Valeria Bruni Tedeschi
Jean-Luc Vincent
Brandon Lavieville
Raph
Didier Després

André Van Peteghem
Aude Van Peteghem
Isabelle Van Peteghem
Christian Van Peteghem
Ma Loute Brufort
Billie Van Peteghem
Alfred Machin

Producenci
Jean Bréhat
Rachid Bouchareb
Muriel Merlin

Produkcja
3B Productions

Francja/ Niemcy
rok produkcji: 2016
czas trwania: 122 min
1.85 – Dolby Digital
Kolor

OPIS FILMU

Poznajcie rodzinę Van Peteghemów, prawdziwych arystokratów, w których żyłach płynie błękitna krew. Jej członkowie są prawie bez wyjątku zdeprawowani, w większości zdegenerowani, nieustannie zblazowani, a niektórzy nawet garbią się i jękają. A przy tym są obrzydliwie bogaci. Latem uwielbiają zaszywać się w swojej okazałej nadmorskiej rezydencji, spędzając czas na wspomnianiu chwalebnej przeszłości, zachwycaniu się niewinnością rybaków, próżnowaniu i zaspokajaniu swoich dekadentkich zachcianek.

Jednak nawet Van Peteghemowie, którzy widzieli już prawie wszystko, nie są gotowi na to, co zdarzy się w okolicach ich letniej posiadłości. Z miejscowych plaż zaczynają znikać ludzie. W tajemniczych okolicznościach, w biały dzień, a do tego bez śladu. Rozwikłania zagadki podejmuje się dwaj ekscentryczni inspektorzy policji, słynący z niekonwencjonalnych metod pracy i nieopisanej głupoty.

Juliette Binoche, Fabrice Luchini („U niej w domu”, „Żona doskonała”) i Valeria Bruni Tedeschi („Zwariować ze szczęścia”) brawurowo wcielają się w członków rodziny Van Peteghemów w filmie Bruno Dumonta („Mały Quinquin”, „Poza szatanem”), który stał się przebojem francuskich kin. „Martwe wody” to komedia czarna jak głębokie wody francuskich zatok i absurdalna niczym „Latający Cyrk Monty Pythona”.

GŁOSY PRASY

Czy istnieje przykład bardziej ekstrawaganckiej kariery twórcy kina niż ta, którą zrobił Bruno Dumont? Kiedy dał się już poznać jako jeden z czołowych autorów kina radykalnego i skrajnie poważnego, robi zaskakujący zwrot w stronę postrzelonej komedii i posługuje się nią w sposób, jakby został do tego stworzony.

Peter Bradshaw, The Guardian

Dumont zawsze starał się łączyć na chybił trafił skrajnie różne środowiska, temperamenty i systemy wartości. Cóż więc dziwnego, że tym razem osiłą fabuły uczynił alians paryskich arystokratów i rodziny flandryjskich kanibali?

Piotr Czerkawski, Co Jest Grane 24

Gag goni gag, aktorzy grają w świadomie przeszarżowanym stylu, reżyser nieustannie odwołuje się do klasyki kina, z komediami Jacquesa Tati na czele. Ale w tej przewrotnej wiwisekcji francuskości kryje się również krytyka społeczna. Obraz nieświadomej własnej śmieszności arystokracji, jej arogancji, nieustannego budowania murów między klasami.

Krzysztof Kwiatkowski dla MFF T-Mobile Nowe Horyzonty

„Martwe wody” olśniewają ekstrawagancką galerią strojów i urokliwymi morskimi pejzażami, które przydają zarówno piaszczystym plażom, jak i bohaterom, aksamitnego blasku.

Peter Debruge, Variety

Kanibalizm może nie wydawać się wymarzoną tematem na komedię, ale francuski reżyser Bruno Dumont, ubierając go w formę makabrycznego kampu, czyni z niego ślapstikowe ostrze wymierzone we francuską burżuazję.

Andrea Gronvall, Chicagoreader.com

KILKA SŁÓW OD REŻYSERA

Co po „Małym Quinquinie”?

Chciałem zrobić komedię kontrowersyjną, bez szukania odpowiedniego tonu. Kiedy ten pomysł dojrzał w mojej głowie, robiłem inne filmy, sprawdzając się na polu różnych gatunków. Właśnie wtedy kanał Arte poprosił mnie o wyreżyserowanie serialu, dając mi całkowicie wolną rękę. Zdecydowałem, że będzie to komedia policyjna, potraktowana eksperymentalnie. Intuicja podpowiadała mi, że sytuacje dramatyczne powinny być napędzane przez humor. Zacząłem więc od tego, co znałem: wprowadzenia elementów burleski, a nawet groteski. Tak powstał „Mały Quinquin”, a jego sukces dodał mi pewności siebie i utwierdził w słuszności sposobu opowiadania, który wybrałem. Chciałem teraz wypełnić nim wielki ekran, korzystając z jego większych narracyjnych i obrazowych możliwości. Chciałem, żeby „Martwe wody” były filmem o epickim rozmachu i zjadliwym humorze. Pragnąłem też odejść od rzekomego naturalizmu, który ludzie zawsze, na przekór mi, widzą w moim kinie.



Wspomnienia Slack Bay

Kiedy szukałem komediowej historii związanej z Opal Coast, które znam i na którym mieszkam, przejrzałem trochę starych pocztówek. Znalazłem kilka, które przedstawiały „Passeurs de la baie de la Slack”, czyli przewoźników, którzy przeprawiali ludzi z klasy średniej z jednego brzegu rzeki Slack, na drugi na początku XX wieku. To był punkt wyjściowy „Martwych wód”, który nadał wszystkiemu odpowiedni kierunek: Brufortowie po jednej stronie, Van Peteghemowie na drugiej, historia miłosna i tajemnicze zniknięcia. Kiedy zacząłem pisać scenariusz, czułem się, jakbym po prostu wypełniał przestrzeń między tymi pocztówkami. W przeciwieństwie do „Małego Quinquina”, którego historię pisałem, nie wiedząc jeszcze, że będzie czysto zabawna, w przypadku „Martwych wód”, byłem tego jak najbardziej świadomy. Sytuacje, które miałem już w głowie, miały oczywistą komediową siłę. A komedia, w przeciwieństwie do dramatu, zakłada mechanizm natychmiastowej efektywności, więc jest o wiele trudniejsza do stworzenia.

Wyzwanie epoki

Historia rozgrywa się podczas lata 1910 roku. Początek XX wieku to okres silnej

industrializacji, wzrostu znaczenia burżuazji, kapitalizmu i podziału klasowego. Dziś wiemy, że cztery lata później ten świat zostanie postawiony na głowie przez I wojnę światową. Pierwszy raz stanąłem przed wyzwaniem odtworzenia krajobrazu, który już nie istnieje. Pomogły wspomniane już pocztówki. Chciałem znaleźć formę na ucieleśnienie tego wariactwa, które pojawia się, kiedy historia wypada z torów. Zapamiętałem na przykład pewną willę, zbudowaną pod koniec XIX wieku w stylu neogipskim – to był właśnie ten rodzaj „wariactwa”. W scenariuszu odniosłem się do tej rezydencji. Właściciele nie byli zbyt przychylni, by przyjąć ekipę filmową. Na początku odmówili, ale rok później nieoczekiwanie się zgodzili. Tam nakręciliśmy sceny z zewnątrz, podczas gdy wnętrza „zagrał” zupełnie inny, cudaczny dom Anglików, wybudowany w stylu Tudorów. Końcowy efekt sprawiał wrażenie głębokiego fantazmatu, ale jednocześnie trzymającego się rzeczywistości.

Światło przeszłości

Filmowanie kamerą cyfrową pozwala pójść o wiele dalej, niż używając tej na taśmę 35 mm, ale ziarno obrazu niekoniecznie pomaga odzwierciedlić przeszłość. Dzisiejsi widzowie mają w pamięci zapisane obrazy przeszłości – albo przynajmniej swojej wizji przeszłości. Kiedy robisz film i chcesz, żeby został dobrze odebrany, musisz wziąć też ten aspekt pod uwagę: sprawić, żeby widzowie uwierzyli w to, co zobaczą na ekranie. W tym przypadku chciałem znaleźć kolorystykę i ciepło obrazu tak, żeby odpowiadały tym wyobrażeniom. Jako odniesienie potraktowałem autochromy braci Lumière, ale jednocześnie nie chciałem zbyt dużego podobieństwa. Wszystko to sprowadzało się do znalezienia równowagi między terażniejszością i przeszłością. Wysoka rozdzielczość kamery cyfrowej wprowadza też hiperrealizm do tej minionej epoki. Autentyczną nowoczesność, która – do pewnego stopnia – daje poczucie, że historia, którą opowiadamy, jest aktualna i współczesna.



Korzenie groteski

Moim pierwszym kinematograficznym odniesieniem był Max Linder, ze swoją wrażliwością francuskiego komika, burżuazyjnym wyglądem i lekką niezgrabnością, których połączenie było bardzo adekwatne do czasu akcji filmu. Myśląc nad wyglądem postaci, czerpałem również z Laurela i Hardy’ego. Duet tworzony przez inspektora Machina i jego zastępcę jest

właśnie w tym samym stylu: mamy więc jednego małego i jednego grubego, obaj w czarnych garniturach i melonikach. Melonik Machina wciąż spada mu z głowy, a czasem nawet wlatuje w powietrze. Ponadto wszystkie postacie przewracają się i potykają, odbijają od siebie, a czasem nawet - jak Valeria Bruni Tedeschi w scenie cudu - unoszą się w powietrze. To cofnięcie się w przeszłość kina do starych sposobów budowania komizmu powoduje często ironiczny zwrot w sytuacjach i nastrojach właściwych kulturze burżuazyjnej.

Celowe zacieranie się epok

To pytanie dotyczy istoty człowieka w najgłębszym tego znaczeniu: jaka dwoistość natury sprawia, że jesteśmy zdolni do najlepszych i najgorszych rzeczy. I to buduje naturę mojego filmu, który jest jednocześnie zabawny, głęboki, straszny, wzruszający i pełen napięcia. Historia kina to historia rozdzielenia gatunków, natomiast ja chcę sprawić, żeby widzowie jednocześnie śmiali się i płakali. Uwielbiam włoskie komedie, wielkie filmy Dina Risiego i Ettore Scoli, jak „Odrażający, brudni i źli”, gdzie udało się połączyć komizm z tragizmem, a najpodlejsi bohaterowie bawią i zaskakują szlachetnością. Postawiłem wszystko na jedną kartę, wiedząc, że mieszanka Brufortów i Van Peteghemów będzie absolutnie wybuchowa. Dodałem do tych dwóch przeciwieństw wątek romantyczny i całość dodatkowo skomplikowałem, wprowadzając absurdalną skalę. Połączyłem to wszystko z wątkiem dochodzenia policyjnego, który dodaje narracji niepewności i tajemnicy. Dla mnie „Martwe wody” są jednak przede wszystkim komedią. Byłem pewien, że aspekt społeczny nie utrzyma się długo wobec rażącego ostrza groteski.

Poza subtelnościami

Kino może wyjść poza granice rozsądku; to sprawia, że zabronione staje się możliwe. Bruforci to ludożercy, żerują na burżuazji, a Van Peteghemowie to kazirodcy, krzyżowani poprzez endogamiczne małżeństwa. Obie rodziny są potworne, każda na swój sposób. Jako filmowiec podkreśliłem te skrajności do granic możliwości. Rezultat mógł być koszmarny, wręcz nieznośny, ale zamiast tego jest zabawny, ponieważ tragedia napędza komedię. Celowo wyolbrzymiłem niektóre cechy postaci, tak aby były bardziej groteskowe. Wierzę w oczyszczającą funkcję, jaką niegdyś miało kino, która niestety zatarła się, od kiedy stało się ono czystą rozrywką. „Martwe wody” wychodzą poza społeczne i moralne subtelności, i przełamują tabu, by lepiej służyć widzom jako komedia o solidnych podstawach. Chciałem znaleźć powody do śmiechu w najpoważniejszych sytuacjach, strefach cienia, właściwych dla moich poprzednich filmów. Musiałem tylko podejść do nich z odpowiednim dystansem. Oczyszczenie przynosi radość.

Początek kłopotów

Kiedy zaczynałem pisać scenariusz, wymyśliłem, że Ma Loute zakocha się w dziewczynie, ale potem stwierdziłem, że to niezbyt oryginalne i mało interesujące. Wszystkie moje filmy zrobiłem, aby odkrywać to, czego nie znam. Postanowiłem więc stworzyć romantyczną mistyfikację i zagadkę płci. Ale nie jest to również homoseksualna historia miłosna. Ma Loute bez wątpienia uważa Billie za dziewczynę. Problem wynika z tego, że patrząc powierzchownie, nie jesteśmy w stanie stwierdzić, jakiej płci jest Billie. Raz wydaje nam się kobietą, a raz mężczyzną. Kino jest idealnym miejscem dla takiej historii, wolnym od moralnego osądu. Kiedy Ma Loute dowiadyuje się prawdy, ma żal do Billie, ale nie z powodu płci, ale dlatego, że został okłamany. Jednak uczucie między nimi nie wygasa.

Muzyczny romantyzm

Muzyka potrafi zdumiewać człowieka w sposób, jakiego nie zna kino. W przypadku „Martwych wód” muzyka podkreśla romantyczny wymiar filmu, ponieważ najczęściej pojawia się wraz z powracającym wątkiem relacji Ma Loute'a i Billie. Szukałem czegoś niezwykłego, wychodzącego poza normę. Przyjrzałem się więc belgijskiemu kompozytorowi

końca XIX wieku, Guillame'owi Lekeu (1870-1894), twórcy nostalgicznej i bardzo orkiestrowej muzyki, przywołującej skojarzenia z Wagnerem lub Mahlerem. Ma ona jednak powiew świeżości i nowoczesności, przez co wręcz idealnie odpowiada temu, co chciałem przedstawić w „Martwych wodach”, budząc jednocześnie wielkie emocje. Moje dotychczasowe filmy zazwyczaj wywoływały emocje dopiero po obejrzeniu, ale wtedy używałem mniej muzyki lub nie używałem jej wcale. Dzisiaj mogę dawać więcej przyjemności widzowi jeszcze w sali kinowej. Mam przynajmniej taką nadzieję. „Martwe wody” wydają się też najłatwiejsze w odbiorze ze wszystkich moich filmów. Można je nawet potraktować jako wyjaśnienie poprzednich. Nigdy dotąd nie użyłem też tylu efektów specjalnych w jednym filmie.

Ucieleśniając przesadę

Cały film powinien wywoływać wrażenie przesady i fantazji. Wspomniana wcześniej neoegipska willa bardzo dobrze to odzwierciedla, tak samo jak kostiumy i rekwizyty. Wszystko jest stylizowane albo naprawdę pochodzi z tamtej epoki, ale zależało nam, żeby dodać trochę absurdalnych elementów. Znów po to, aby z rzeczywistości wydobyć elementy burleski. To właśnie kostium sprawił, że Fabrice Luchini dał się przekonać do udziału w filmie – kostium przygarbia, skręca jego sylwetkę. Podobnie było w przypadku Didiera Desprèsa, czyli inspektora Machina, który często zaplątywał się w swoim kostiumie, co wyglądało doprawdy komicznie.



Efekty bardzo specjalne

Aby realistycznie ukazać tamtą epokę, należało wymazać z materiałów wiele elementów z naszych czasów: samoloty na niebie, statki na morzu itd. Wydmy były prawdopodobnie jedyną lokacją, która wygląda dzisiaj tak samo jak w 1910. Już w poprzednich filmach używałem efektów specjalnych, ale to było nic w porównaniu do „Martwych wód”. Dzięki użyciu efektów mogłem po prostu skoncentrować się na „reżyserowaniu” w trakcie kręcenia, nie martwić się o to, co dzieje się w tle, skoro i tak zostanie usunięte w postprodukcji. Czuję się wolny. Ostatecznie mogę powiedzieć, że złożoność tak wielkiej produkcji, jaką są „Martwe

wody”, nie przeraża mnie, a wręcz przeciwnie: była to najmniej stresująca produkcja.

Aktorzy profesjonalni i aktorzy-amatorzy

Nie postrzegam aktorów profesjonalnych i aktorów-amatorów jako przeciwieństwa i nie chcę decydować, którzy są lepsi. Każdy aktor kształtuje swoją osobowość na różne sposoby. Kiedy wybrałem Emmanuela Schotté do zagrania porucznika policji, odgrywał on rolę, ponieważ w rzeczywistości nie był policjantem. To nie był dokument ani film, w którym grałby samego siebie. Z każdym aktorem pracuję w taki sam sposób, ale poszczególne role wymagają nieco innego „strojenia”. Czasem potrzebuję aktora o większej ekstrawagancji. W tym przypadku potrzebowałem istnych wirtuozów, którzy tchnęliby życie w członków rodziny Van Peteghem. Można powiedzieć, że te postacie zostały stworzone od podstaw, co jest argumentem za profesjonalnymi aktorami, którzy wydają się lepsi do takich zadań. Moje podejście się nie zmieniło: było dla mnie zupełnie naturalne, aby obsadzić Fabrice’a Luchini w tak skomplikowanej produkcji jak „Martwe wody” w roli André Van Peteghema. Zrobiłem już wcześniej podobną rzecz: w filmie „Camille Claudel, 1915” opowiadałem historię artystki, więc do jej zagrania znalazłem inną artystkę - Juliette Binoche.

Trio Van Peteghem

Fabrice Luchini był pierwszym aktorem, o którym pomyślałem do roli André Van Peteghem. Chciałem się z nim spotkać dostatecznie wcześniej, żeby upewnić się, że zaakceptuje konieczność niewielkiej fizycznej przemiany do tej roli. Powiedziałem mu, że nie zwracam zbyt wiele uwagi na jego filmy, tylko na jego walory jako aktora. Jego rzemiosło polega na tworzeniu innego siebie niż w rzeczywistości, więc poprosiłem go, żeby zrobił to również dla mnie. Można powiedzieć, że musieliśmy charakteryzować go nie tylko fizycznie, ale i psychicznie. Nie chciałem, żeby widz od razu go rozpoznał. Ostatecznie Fabrice zmienił nawet swój sposób mówienia: zaczął mówić z akcentem. Do Valerii Bruni Tedeschi miałem takie samo podejście jak do Juliette Binoche. Obie próbowałem zdenerwować, żeby odkryć w nich coś nowego. Obie są akrobatkami. Fascynujące było patrzeć, jak wczuwają się w ekscentryczne postacie i konfrontują ze swoimi lękami. Po „Camille Claudel, 1915” wiedziałem, że Juliette Binoche może zrobić wszystko: mógłbym poprosić ją, żeby zagrała Paula Claudela i byłaby przekonująca. Więc oczywiście od razu zarezerwowałem rolę Aude Van Peteghem dla niej. Poświęciliśmy sporo czasu, żeby znaleźć odpowiedni ton między snobizmem a wybujałością. Miałem dla tej postaci bardzo precyzyjny model w głowie, opierający się na francuskiej aktorce dramatycznej z lat pięćdziesiątych, która była tak bardzo zamknięta w sobie, że aż zabawna. Proces komponowania postaci zajął Juliette bardzo dużo czasu. Rola Valerii była bardziej stonowana, co stało niemal w sprzeczności z charakterem aktorki. Dlatego praca z nią polegała raczej na neutralizowaniu jej środków, co Valeria w pełni zaakceptowała.

W poszukiwaniu Ma Loute’a i Billie

Znalazłem ich w tym samym regionie, na północy. Brandon Lavieville, który gra Ma Loute’a szybko zjednał się ze swoją rolą. Wcześniej już zatrudniłem jego ojca do roli głowy rodziny Brufort. Bardzo spodobała mi się jego twarz. Musiałem zrobić z nim trochę testów, żeby sprawdzić, czy nie boi się kamery, czy ma potrzebną do roli werwę i czy potrafi działać. Znalezienie Billie było trudniejsze. Szukałem w Paryżu i na północy. To oczywiście skomplikowana postać ze względu na swą dwoistą naturę. Spotykałem transseksualistów, ludzi dwupłciowych, ludzi ze środowiska LGBT itd. Podróżowałem przez siedem lub osiem miesięcy, aż wreszcie trafiłem na Raph. To była właściwa osoba, jednocześnie bardzo męska i bardzo delikatna. W wieku zaledwie 16 lat miała w sobie ten rodzaj zagadki, który pasował do wymyślonej przeze mnie postaci.

SYLWETKA REŻYSERA



Bruno Dumont urodził się w 1958 roku w Bailleul (co po flamandzku znaczy *piękny*) w północnej Francji, w regionie French Flanders. Tam też nakręcił swoje pierwsze dwa filmy: „Życie Jezusa” (1997) i „Ludzkość” (1999). Oba zostały nagrodzone na MFF w Cannes i nadały Dumontowi status rzadkiego talentu na współczesnej scenie francuskiego kina.

Kino to dla niego kolejna i prawdopodobnie zabawniejsza metoda na przedstawianie filozofii, która była głównym kierunkiem jego studiów. Studiował również historię religii oraz estetykę w kinematografii. Tematem jego pracy dyplomowej była „Filozofia i estetyka w kinie undergroundowym”. Nauczał filozofii w szkołach wyższych, zwłaszcza w Hazebrouck.

Kręciłem słodycze, traktory, prawników, szynkę, cegły, węgiel. Nauczyłem się robienia filmów przy okazji, bez robienia filmów. Teraz, mając mistrzowskie umiejętności i doświadczenie jako reżyser, Bruno Dumont porzuca narzędzia i maszyny, aby odkrywać esencję ludzkiej duszy,

szukać odpowiedzi na pytanie, co ją motywuje i co wyniszcza. Szczególną uwagę poświęca zagadnieniu świętości: kieruje kamerę na ciała, doświadczenia i naturę w surowy sposób, nigdy nie poddając ich intelektualnemu dyskursowi. I nigdy nie objaśniając rzeczywistości.

Wybrana filmografia:

1997 – *Życie Jezusa*

MFF w Cannes – Złota Kamera dla Najlepszego Debiutu

Cezar – nominacja za Najlepszy Debiut

Europejska Nagroda Filmowa – Europejskie Odkrycie Roku

1999 – *Ludzkość*

MFF w Cannes - Grand Prix, nagroda dla Najlepszego Aktora i Najlepszej Aktorki

Europejska Nagroda Filmowa – Najlepsze Zdjęcia

2003 – *Dwadzieścia dziewięć palm*

MFF w Wenecji – Konkurs Główny

2006 – *Flandria*

MFF w Cannes – Grand Prix

2009 – *Wierząca*

MFF w Toronto – Nagroda FIPRESCI

MFF w San Sebastian – Konkurs Główny

2011 – *Poza szatanem*

MFF w Cannes – Nagroda Jury

2013 – *Camille Claudel, 1915*

MFF w Berlinie – Konkurs Główny

2014 – *Mały Quinquin*

MFF w Cannes - Directors' Fortnight