

Kołysanki kambodżańskich kobiet

z Pawłem Klocem
rozmawia Joanna Turowicz

fot. Miguel Bueno



Debiutancki film Pawła Kłoca **Kołysanka z Phnom Penh** na 51. Krakowskim Festiwalu Filmowym otrzymał nagrody Konkursu Krajowego: Srebrnego Lajkonika oraz Międzynarodowego Konkursu Dokumentalnego: Srebrny Róg. Według jurorów, **Kołysanka z Phnom Penh** „poprzez wyrazisty język filmu, przedstawia niekonwencjonalną walkę o miłość i akceptację w ciężkich warunkach egzystencjalnych. Duży nacisk na rozwój postaci sprawił, że film trzymał jury w napięciu do samego końca”.

Twój film opowiada o pewnej rodzinie, mieszkającej w stolicy Kambodży. Nie jest to kino familijne, tylko mroczna opowieść, która zaskakuje widza niepokojącymi faktami z życia i przeszłości tych ludzi. Pochodzący z Izraela Ilan od wielu lat mieszka w Phnom Penh. Związany jest z Khmerką Saran. I pomimo że on jest biały, a ona tutejsza, ich związek nie przypomina typowej postkolonialnej relacji, jakich wiele w tej części świata. Opowiedz, w jaki sposób ich poznałeś. Jak stali się oni bohaterami Twojego filmu?

Dosyć długo się zastanawiałem nad swoim debiutem pełnometrażowym i można powiedzieć, że ten film sam mnie odnalazł. Pod koniec 2007 roku pojechałem zawodowo do Kambodży. W czasie podróży samolotem rozmawiałem z operatorem Przemkiem Niczyporukiem, jak byłoby wspaniale znaleźć tam temat na film. No i pierwszego wieczoru w Phnom Penh

rykszarz zawiózł nas na 51. Ulicę. Nocą staje się ona piekłem, choć zapewne wiele jest podobnych miejsc na świecie. Sutenerzy, burdele zakamuflowane w klubach nocnych, dyskotekach albo barach. Podchodzą ludzie, którzy proponują każdego rodzaju narkotyki, proponują seks z dziećmi niemal w każdym wieku. A wszystko to się dzieje pod czujnym okiem przekupionej policji, która tak naprawdę ochrania te kluby. Bardzo trudno tam przebywać, bo to zmienia perspektywę na cały świat. Widzisz te uśmiechnięte twarze ludzi, którzy podchodzą i sprzedają dzieciaki, i jesteś wobec tego bezradny. Nic nie możesz zrobić. Tego pierwszego wieczoru na tamtej ulicy zobaczyłem Ilana, wyróżniał się typem urody. Zainteresował mnie i zaczęliśmy rozmawiać. Okazało się, że od ośmiu lat nie był w swoim kraju, związany jest z Khmerką Saran, mają dwie małe córki. Na bardzo skromne utrzymanie rodziny Ilan zarabia wróżeniem z kart tarota na ulicach Phnom Penh. Moim pierwszym wrażeniem było, że to Ikar, tonący człowiek, którego nikt już nie widzi. W trakcie rozmowy odkrywałem, jak bardzo historia Ilana jest wielopoziomowa. Nocny tryb życia tej pary stanowił dla nas szczęśliwy zbieg okoliczności. Każdego dnia po pracy przyjeżdżaliśmy tam z Przemkiem, mogliśmy ich lepiej poznać, a dzięki nim całą Ulicę 51.

Czy już wtedy zaczęliście zdjęcia do filmu?

Pierwsze zdjęcia zrobiliśmy ostatniej nocy naszego pobytu w Phnom Penh w mieszkaniu Ilana i Saran. To są te pierwsze sceny w filmie, kiedy on jej wróży, bujają hamak z małą Jasmine. Rozmawiają o byłym mężu Saran, który ją zostawił, chociaż dopiero pod koniec filmu okaże się, że w tej rozmowie było drugie dno. Za pierwszym razem to miejsce wydało nam się straszne, jak jakieś więzienie, z którego się nie wydostaniemy. W pobliżu kręcili się narkomani, którzy brali crack i mogli się stać +

agresywni. Kompletnie zrujnowana klatka schodowa, wystające z betonu zbrojenia. W ciasnym, wilgotnym mieszkaniu była tylko jedna świetlówka, którą Ilan podpiął, i przy tym oświetleniu nagrywaliśmy przez parę godzin. Z czasem odkryliśmy to miejsce z innej, lepszej strony. Sąsiedzi okazali się przyjaźni, pozytywnie odbierają Ilana. To charakterystyczne dla naszego pobytu w Kambodży – nic nie było takie, jakie się wydawało na pierwszy rzut oka. Odbiór i ocena tego miejsca i ludzi ciągle się zmieniały – od fascynacji, przez aprobatę, do niezgody, odrzucenia. To się odbija w konstrukcji i dramaturgii filmu. Przez takie stany przechodziłem i chciałem prowadzić widza.

Zdjęcia trwały przez trzy tygodnie w lutym 2008 roku. Jestem ogromnie wdzięczny Przemkowi oraz Mateuszowi Adamczykowi, dźwiękowcowi, że zdecydowali się polecić ze mną do Phnom Penh trochę w ciemno. Nie mieliśmy pewności, że odnajdziemy Ilana. Jednak udało się, Ilan i Saran byli zaskoczeni, ale się ucieszyli. Wszyscy całkowicie zaangażowali się w realizację filmu, co było dla mnie bezcennym doświadczeniem. Po powrocie wiedziałem, że mam materiał na dokument. Sam go produkowałem, co miało dobre i złe strony. Film mogłem zrobić całkowicie po swojemu, ale cała produkcja skończyła się dopiero w tym roku z powodów czysto finansowych.

Co Cię zafascynowało w Ilanie albo szerzej – w tej nietypowej parze? Ledwo się dogadują po angielsku, za to chętnie prawią sobie złośliwości...

Wiele osób po obejrzeniu po raz pierwszy filmu pytało mnie, co tę parę w ogóle ze sobą trzyma. Dlaczego są razem?

Wydaje mi się, że oprócz uczuć, emocjonalności, tego, co jest tajemnicą w relacji dwojga ludzi, u nich działa jakiś instykt przetrwania. Oboje sprawiają wrażenie outsiderów, a świat wokół jest wrogi.

Tak, oni trzymają się siebie, aby przetrwać. Oboje mają ogromną potrzebę miłości. Wykonują naprawdę bardzo ciężką emocjonalnie robotę, żeby razem żyć. Związek białego mężczyzny z Khmerką od razu narzuca pewien postkolonialny stereotyp, z którego oni się wyłamują. Świat wokół nich wydaje się tym straszniejszy, że oni pokazują, jak bardzo się boją zostać w nim sami. Fascynuje mnie też, jak taka bliska relacja wpływa na naszą tożsamość. To uniwersalne pytanie, w jaki sposób związek, który staje się najważniejszym punktem odniesienia w życiu, nas zmienia. Fascynuje mnie komunikacja między ludźmi. A Ilan i Saran porozumiewają się na innym poziomie, to znaczy nie za pomocą języka, jak robi to większość ludzi, zarazem podświadomie rejestrując komunikację pozawerbalną, mowę ciała. U nich te proporcje są odwrotne. Saran posługuje się slangiem angielskim, takim jakby prywatnym językiem, a Ilan też mówi łamaną angielszczyzną. Ich relacja jest zdeterminowana przez język. I ten język także stał się tematem filmu. Język jako narzędzie wyobcowania w przypadku Ilana czy w przypadku Saran – uniemożliwiający komunikację własnych potrzeb. Z języka wynika więc większość nieporozumień między nimi. Natomiast oni się znakomicie wyczuwają. Łączą ich też dzieci. Bardzo dla mnie ważne było to, że mają dzieci, i te dzieci są cały czas zagrożone, mogą na przykład zostać porwane. Takie są realia życia ubogich ludzi w Kambodży.

Ilan i Saran są też naznaczeni wojną. Ilan w jednej ze scen opowiada, że jego dziadek i babcia mieszkali w Polsce, „kiedy wjechały niemieckie czołgi, uciekli, bez niczego”. A teraz on ucieka z Izraela przed bezrobociem i konfliktem z Palestyńczykami, sądząc, że w Kambodży lepiej ułożyć sobie życie. Saran prawdopodobnie urodziła się niedługo po upadku krwawego reżimu Czerwonych Khmerów...

To niewątpliwie ich łączy, choć nie sądzę, żeby byli świadomi wzajemnych doświadczeń. W Kambodży ludzie nie odreagowali ani amerykańskich bombardowań, ani ludobójstwa Czerwonych Khmerów, o tym się tam nie mówi. Pierwszy raz usłyszałem, że to para ludzi wyrzuconych ze społeczeństwa przez powojenną traumę, od profesora Jerzego Wójcika, a potem od pewnej starszej pani w Toronto, a potem znowu i znowu ten kontekst wojny wracał w rozmowach z widzami. Wcześniej dla mnie to było ukryte w tle. Nie sądziłem, że kontekst powojennej traumy okaże się tak silny. Zdarzyło się coś, na czym mi zależało – w filmie to, co indywidualne i intymne, spłotło się z tym, co uniwersalne i symboliczne.

Oś dramaturgiczną filmu tworzy wątek dwuletniej córki tej pary – Marie, którą Ilan i Saran odbierają z rodziny zastępczej. „Za dużo tu uśmiechów, kiedy tu przychodzimy – mówi bohater filmu. – Coś tu ukrywają, jakieś tajemnice”. Para wyjeżdża z córkami, półroczną Jasmine i jej starszą siostrą, do rodzinnej wioski Saran. Chcą oddać Marie na wychowanie rodzinie. Nie stać ich na wychowanie dwójki dzieci. W trakcie podróży okazuje się, że Saran ma jeszcze inne dzieci, i nie są to jedyne tajemnice odkrywane w filmie. Atmosfera zagrożenia wokół Marie gęstnieje. W dodatku zdjęcia z podróży przeplatane są sekwencjami pokazującymi conocne życie tej rodziny na niebezpiecznej Ulicy 51. Czy nie mieliście wątpliwości etycznych, realizując ten film? Nie baliście się, że dojdzie do tragedii?

Realizując taki film, nie można nie mieć wątpliwości etycznych. Bardzo trudno, będąc przybyszem z innego świata, wyczuć i zrozumieć całą sytuację, co oczywiście nie zwalnia nas z odpowiedzialności. To, co się dzieje przed naszą kamerą, zdarza się naprawdę w czyimś życiu. Wierzę, że bardzo pomaga intuicja. Jednak pojawiają się sytuacje, kiedy trzeba wyłączyć kamerę i dowiedzieć się, co się tak naprawdę dzieje. Omal nie zrezygnowałem z realizacji tego filmu. Chodziło o sytu-

ację odebrania Marie z tej tak zwanej rodziny zastępczej. Mówię „tak zwanej”, bo zupełnie nie jest to regulowane prawnie. Ilan podejrzewał ich o najgorsze, że coś knują, że wychowują ją na prostytutkę. Pojechaliśmy razem z Ilanem i Saran do tej rodziny. I nagle widzimy normalny dom, troskliwych ludzi opiekujących się dziewczynką. I my teraz z tego domu, w którym to dziecko jest zadbane i uśmiechnięte, jedziemy na Ulicę 51., którą już świetnie znam. Poczuję się za to odpowiedzialny. A co, jeśli za godzinę ktoś ją porwie? No i tu się pojawiło hasło „stop”. Nie kręcimy dalej, wracamy i wyjaśniamy sprawy, są granice w filmie dokumentalnym. Nie zostawialiśmy ich samych ani na moment. Patrzyłem na Marie, czy coś się z nią nie dzieje. Potem wróciliśmy razem z nimi do domu. Długo rozmawialiśmy o tym, co się tam wydarzyło. No i oni dosyć precyzyjnie nam wyjaśnili, że będzie jej lepiej u brata Saran niż u obcych osób. Po tych rozmowach z Ilanem i Saran wydawało mi się, że sytuacja jest jednak dostatecznie bezpieczna, byśmy mogli dalej realizować film. Wtedy uświadomiłem sobie performatywny kontekst związany z pojawieniem się kamery w czyimś życiu i związaną z tym odpowiedzialność. Obecność kamery skłania do działania. Nie jestem pewny, czy Ilan i Saran podjęliby pewne decyzje, gdybyśmy nie pojawili się w ich życiu, między innymi czy odebraliby Marie z tej rodziny.

Twój film jest dokumentem obserwacyjnym, ale przypomina gatunek fabularny – thriller. Tak jak w thrillerze, Ilan to protagonista w sytuacji, w której nic nie jest takie, jakie się wydaje. Kto chciał lub nadal chce skrzywdzić ich córki? Ilan twierdzi, że rozpoznał samochód, którym próbowano porwać Jasmine, podejrzewa nawet w pewnym momencie Saran, która jest nieufna wobec Ilana. Dziadkowie dziewczynki również się obawiają o jej los. W Twoim filmie żadna z zagadek nie wyjaśni się do końca, a thriller to, według niektórych teorii, gatunek filmu, który ma zaspokajać „żądze wiedzy”. Chcemy poznać +

prawdę, układając poszczególne elementy famigliówki, rozpoznać antagonistę i jego prawdziwe motywy. Jeśli jednak przejść na metapoziom interpretacji Twojego „dokumentalnego thriller”, to protagonistą okazują się tamtejsze kobiety z ubogich warstw, a antagonistą – postkolonialne społeczeństwo kambodżańskie i również zachodnie, akceptujące handel ludźmi i przemoc...

Ilan jest protagonistą, z nim się najbardziej utożsamiałem, ale chciałem przede wszystkim pokazać zbiorowego bohatera, starałem się przedstawić sytuację kambodżańskich kobiet. Dla mnie prawdziwymi bohaterkami filmu są Marie i Jasmine oraz ich matka Saran. Od początku było dla mnie bardzo ważne, że to są dziewczynki i że w tle jest ta masowa prostytucja. Uważam ten los kobiet za bardzo istotny, bo odbija się on w całej naszej kulturze, nie tylko w Trzecim Świecie. Saran jest oczywiście ofiarą postkolonialnej sytuacji. Jako piętnastoletnia dziewczyna została zmuszona do wyjścia za mąż, zaczęła rodzić dzieci, które jej zabierano. Ona emocjonalnie jest bezbronna jak dziecko. Nikt jej nigdy nie nauczył, jak kochać dzieci, co to wszystko znaczy. Ona mówi w którymś momencie: „They don't speak love. They speak marry marry marry”. Nikt jej nigdy nie mówił o miłości. Od początku była uczona podporządkowania się mężczyźnie. Urywko-wo poznajemy jej wcześniejsze losy, ale kiedy opowiada o poprzednim mężu, Johnnym, to widać, że już gorzej nie mogła trafić. To człowiek, który traktuje kobiety jak towar, rzecz. W postkolonialnym społeczeństwie Saran pozabawiono podmiotowości. Jej atrakcyjność jako obiektu wymiany między mężczyznami zależy od tego, jak długo jest atrakcyjna seksualnie, a więc również bez dzieci. Spotkałem ją w momencie, kiedy ona – kobieta po przejściach – wreszcie zaczęła się domagać realizowania swoich potrzeb, między innymi w macierzyństwie. Starałem się odsłaniać przeszłość Saran małymi porcjami informacji rozrzuconymi

w wielu miejscach filmu, tak by zmieniać za każdym razem perspektywę odbioru jej postaci czy – mówiąc umownie – postaci. To odpowiada jednej z moich koncepcji montażowych, polegającej na wplataniu różnych, często bardzo minimalnych informacji i powracaniu do nich z czymś nowym. Ukrywam te „punkciki”, a one wracają do mnie w rozmowach z widzami, którzy odkrywają moją pracę na nowo. Dla mnie ten kontakt z publicznością jest najcenniejszy. Twoja interpretacja dotycząca tych zabiegów też stanowi przykład takiego odkrywania filmu. Mówisz, że kojarzy ci się z thrillerem. Jest tam na pewno zagrożenie, i sposób, w jaki buduję to zagrożenie, można skojarzyć z thrillerem, ale nie jest to na pewno kino gatunkowe. Głównym założeniem montażowym było wykorzystanie „filmu na żywo” i tego, jak się zrywał, jak nas zaskakiwał podczas kręcenia. A czy antagonistą jest patriarchalne społeczeństwo? Na pewno zagrożeniem dla tych kobiet są wszyscy ci, którzy czerpią profity z ich upokarzającej sytuacji i nie są zainteresowani zmianą ich położenia.

Niektóre kambodżańskie kobiety, na przykład Somaly Mam¹, odzyskały głos. Żeby usłyszeć głos Saran, trzeba się jednak mocno wstuchać. Wtedy się okazuje, że ma potrzebę stworzenia harmonijnej rodziny, chciałaby być dobrą matką, zdaje sobie sprawę ze swojej trudnej sytuacji. Przejmująca jest jedna z ostatnich scen, kiedy Ilan i Saran oddają Marie na wychowanie rodzinie Saran. Pojawia się pytanie: czy córki Saran powielą scenariusz życia swojej matki? W filmie widać, jak Saran wchodzi w rolę matki. Temu służy ta scena, w której Ilan na wsi

¹ Por. Mam S., *The Road of Lost Innocence: The True Story of a Cambodian Heroine*, Londyn 2007.

W swojej autobiografii Somaly Mam opisuje koszmar zmuszanej do prostytucji dziewczynki, ucieczkę z tego świata i powrót, by pomagać innym. Od wielu lat prowadzi fundację pomagającą kobietom – ofiarom handlu ludźmi. Do dziś udało się jej uwolnić z kambodżańskich domów publicznych prawie 5 tysięcy dziewczynek i kobiet.



kadr z filmu *Kołysanka* z Phnom Penh, reż. Paweł Kloc

wróży jej około dziesięcioletniej córce, że za 4 lata wyjdzie za mąż. Saran jest wściekła, chce, żeby córka dalej się uczyła. Pytasz, czy córki Saran powielą jej los. Rodzeństwo Saran lepiej sobie poradziło, żyje już w innej rzeczywistości. Siostra z mężem mieszka w tej samej wiosce, co rodzice. Mąż prowadzi dom kultury. Brat Saran jest nauczycielem języka angielskiego. To on ze swoją żoną zabiera Marie. Teraz mieszkają w Phnom Penh. Tego nie ma już w filmie, ale wiem, że wziął na wychowanie także Jasmine. Teraz te dwie dziewczynki wychowują się razem, więc dla nich ta sytuacja jest korzystna. Mają normalny dom, szansę na

edukację i zupełnie inne życie, niestety bez prawdziwej matki i ojca.

Czy utrzymujesz z Ilanem i Saran jakiś kontakt? Czy widzieli już film?

Pozostawanie w kontakcie z Ilanem i Saran jest bardzo trudne. Nie mają telefonu i stałego adresu. Czasem Ilan do mnie dzwoni, ostatni raz w styczniu tego roku. Nadal byli razem. Teraz staram się przez tłumacza, który pomagał nam na miejscu, odnowić kontakt i przekazać im film.

Warszawa, lipiec 2011