

10 minut później: trąbka

(Ten Minutes Older: Trumpet)

REŻYSERIA

**WIM WENDERS, SPIKE LEE, AKI KAURISMAKI,
JIM JARMUSCH, WERNER HERZOG,
VICTOR ERICE, CHEN KAIGE**

W KINACH OD 19 WRZEŚNIA 2003

DYSTRYBUCJA W POLSCE



GUTEK FILM

ul. Zamenhofska 1, 00-153 Warszawa

tel.: (+4822) 536 92 00, 636 25 00, fax: (+4822) 635 20 01

e-mail: gutekfilm@gutekfilm.com.pl <http://www.gutekfilm.com.pl>

Na 10 minut później: trąbka składają się nowe:

PSY NIE MAJĄ PIEKŁA - DOGS HAVE NO HELL

scenariusz i reżyseria

Aki Kaurismäki

zdjęcia

Timo Salminen, Olli Varja

muzyka

Marko Haavisto, Piotr Czajkowski

montaż

Aki Kaurismäki

dźwięk

Tero Malmberg

scenografia

Markku Pätälä

obsada

**Markku Peltola, Kati Outinen, Sulevi Peltola, Kirsi Tykkyläinen, Aarre Karén,
Janne Hyytiäinen**

LINIA ŻYCIA – LIFELINE

scenariusz i reżyseria

Víctor Erice

zdjęcia

Ángel Luis Fernández

montaż

Julia Juaniz

dźwięk

Ivan Marin

scenografia i kostiumy

Javier Mampaso

obsada

**Ana Sofia Liaño, Pelayo Suarez, Celia Poo, José Antonio Amieva, Fernando
García Toriello, Mari Diaz, Marian Diego, Vanesa Vega, Ivan Arbildua,
Angel Tarano**

DZIESIĘĆ TYSIĘCY LAT STARSI - TEN THOUSAND YEARS OLDER

scenariusz i reżyseria
Werner Herzog

zdjęcia
Vicente Ríos

montaż
Joe Bini

dźwięk
Walter Saxer

WNĘTRZE. PRZYCZEPA. NOC. - INT. TRAILER NIGHT

scenariusz i reżyseria
Jim Jarmusch

zdjęcia
Frederick Elmes

muzyka
Jan Sebastian Bach

montaż
Jay Rabinowitz

dźwięk
Chic Ciccolini III

kostiumy
John A. Dunn

obsada
**Chloë Sevigny, Matt Maloy, Susan Blackwell, Liana Pai, Mike Hyde,
Jamie Hector**

DWANAŚCIE MIL DO TRONY - TWELVE MILES TO TRONA

scenariusz i reżyseria
Wim Wenders

zdjęcia
Phedon Papamichael

muzyka
Eels

montaż

Mathilde Bonnefoy

dźwięk
Jörn Steinhoff, Elmo Weber

obsada
**Charles Esten, Amber Tamblyn, In-Ah Lee, Myriam Zschage, Wim Wenders,
Pascal Leister, Peggy Perrige**

OGRABIONO NAS - WE WUZ ROBBED

scenariusz i reżyseria
Spike Lee

zdjęcia
Chris Norr

montaż
Barry Alexander Brown

dźwięk
Michael Boyle

obsada
**Michael Feldman, Nick Baldick, Mike Whouley, David Morehouse,
Carter Eskew, Sandra Sobieraj, Donna Brazile, Frank Hunger**

DOM GŁĘBOKO UKRYTY - 100 FLOWERS HIDDEN DEEP

reżyseria
Chen Kaige

scenariusz
Tan Zhang

zdjęcia
Yang Shu

muzyka
Zhao Lin

montaż
Li Fang

dźwięk
Wang Danrong

scenografia
Cao Jiuping, Liu Luyi

kostiumy
Wang Hong

obsada
Feng Yuanzheng, Gen Le, Li Qiang, Zhang Jin, Wang Shujun, Feng Feng

filmy wyprodukowane przez
Atom Films
Filmforderungsanstalt (FFA)
JVC Entertainment
Kuzui Enterprises
Matador Pictures
Odyssey Films
Road Movie Filmproduktion
WGBH Boston

Wielka Brytania, Niemcy, Hiszpania, Holandia, Finlandia, Chiny
rok produkcji: 2002
czas trwania: 92 minuty
kolor – Dolby – 1:1,85

„10 minut później: trąbka” jest jednym z najbardziej niezwykłych przedsięwzięć filmowych ostatnich lat. To film nowelowy, do którego realizacji zaproszono najwybitniejszych współczesnych reżyserów: Wima Wendersa, Spike’a Lee, Chena Kaige’a, Jima Jarmuscha, Victora Erice, Wenera Herzoga oraz Akiego Kaurismakiego.

Filmy nowelowe były popularne w latach 60-tych w europejskich kinach z repertuarem artystycznym. Zbiór nowel łączy najczęściej jeden motyw. Historie w nich opowiedziane mogą dziać się w jednym mieście – jak nowofalowa kolekcja *Paris Vu Par...*, albo koncentrować się wokół jednego źródła – jak hołd dla Edgara Allana Poe *Spirits of the Dead*, czy dotyczyć jednego, szczególnie nośnego wątku – dobrym tego przykładem jest *11’09’’01*. W „10 minut później: trąbka” każdemu ze znakomitych twórców dano dokładnie dziesięć minut i całkowitą wolność artystyczną na skonstruowanie i przeniesienie na ekran swoich osobistych interpretacji CZASU. Reżyserzy zaproszeni do udziału w projekcie wykorzystują filmowe medium w sposób innowacyjny i prowokacyjny, zajmując się wszystkimi ludzkimi doświadczeniami: narodzinami, śmiercią, miłością, seksem, dramatem chwili, historią i starożytnym mitem. Akcja nowel toczy się w przeróżnych miejscach, od pustyni Indii, przez tropikalne dżungle, po ulice Nowego Jorku. Indywidualne, niepowtarzalne dzieła tych reżyserów połączone w jeden film zyskują nowe znaczenie i stają się dla kinomanów intrygującym, ekscytującym przeżyciem.

W „12 mil do Trony” Wenders zajmuje się drogą, rock’n’rollem i narkotykami

„Ograbiono nas” Spike’a Lee pokazuje, że elekcja Bush/Gore została ustawiona przez – cytując reżysera – „paru gangsterów.”

W „10 tysięcy lat starsi” Herzog odwiedza brazylijskie plemię, które stało się częścią współczesnego świata w 1981r.

„Wnętrze. Przyczepa. Noc.” Jarmuscha to krótka przerwa aktorki na planie spędzana przyczepie

Bohater „Psy nie mają piekła” Kaurismakiego śni o pracowitej przyszłości na polach naftowych Syberii. Jest tchórzem, więc nie może odejść bez odrobiny swej ojczyzny – swej przyszej żony.

W „Linii życia” Victora Erice ciszę pewnego upalnego, letniego wieczora przerywa płacz noworodka. Rzecz dzieje się 28 czerwca 1940 roku, w dniu, w którym Naziści przekroczyli granicę Hiszpanii.

„Dom głęboko ukryty” Chena Kaige to wzruszająca przypowieść o gwałtownie zmieniającym się obliczu dzisiejszego Pekinu.

WYWIAD Z PRODUCENTAMI FILMU NICOLASEM McCLINTOCKIEM, NIGELEM THOMASEM I ULRICHEM FELSBERGIEM

Jak doszło do powstania tego filmu?

Nicolas McClintock: Czytałem zbiór wykładów Italo Calvino pt. „Six Memos For The Next Millenium”, gdzie pisarz zacytował starego sycylijskiego gawędziarza, który powiedział coś, co mnie uderzyło: „w opowieści czas nie zabiera czasu”. Innymi słowy, w ramach opowieści

nagina się czas, staje się on elastyczny. W filmach jest on najważniejszy (film to rzeźbienie czasu, jak mówił Tarkowski). Ja, jako dokumentalista, zastanawiałem się jak inni reżyserzy postrzegają to zagadnienie. To było sześć lat temu. Tytuł pochodzi od dwóch łotewskich dokumentalistów: Jurisa Podnieksa i Hertza Franka.

Nigel Thomas: Gdy trzy lata temu rozpoczęliśmy z Nicolasem współpracę, stworzyliśmy projekt dwóch pełnometrażowych kompilacji, które pokazywane by były w kinach. Takie zbiory filmowych nowel rzadko odnoszą sukces artystyczny, najczęściej poprzez swoją niespójność, dlatego zależało nam na stworzeniu pewnego określonego nastroju całości. Długo myśleliśmy nad koncepcją tego zbioru. Tak długo, że nasze pierwotne źródło finansów dość wcześnie zawiodło, wtedy na ratunek przyszedł Uli (Ulrich Felsberg). Wim (Wenders) należał już do ekipy i bardzo nam pomógł przy pośrednictwie. Nie jestem pewien, czy Uli wiedział, że to wszystko potrwa aż tak długo.

Ulrich Felsberg: Usłyszałem wołanie o pomoc Wima Wendersa i Jima Jarmuscha, gdy ten projekt, który tak im się spodobał, napotkał trudności finansowe. Idea spodobała mi się już na samym początku, więc powiedziałem „Zróbmy to!” i wyłożyłem pieniądze.

Jak udało wam się przekonać tak wielu wielkich reżyserów?

NM: Ślepy upór! Wim Wenders, Bernardo Bertolucci, Werner Herzog i Jim Jarmusch odpowiedzieli nam bardzo szybko.

NT: To dzięki temu, że mieliśmy wsparcie paru kluczowych osób, takich jak Wim, czy Bernardo.

UF: Po prostu zwróciliśmy się do wielu reżyserów, których lubimy. Otrzymaliśmy głównie odpowiedzi pozytywne, choć niektórzy mieli już inne zobowiązania. Gdy zwerbowałem Wima, Bernardo, Wenera i Jima, wszystko poszło już z górki.

Co najbardziej przyciągnęło reżyserów: powrót do krótkiego metrażu, swoboda użycia czerni i bieli, jeśli było to potrzebne, czy wspólny motyw czasu?

NC: Wszystkie powyższe, a dodatkowo naprawdę spodobało im się posiadanie pełnej wolności artystycznej, możliwość eksperymentowania w obrębach tego tematu i budżetu.

NT: Zupełna wolność – w dzisiejszych czasach coraz o nią trudniej. Zawsze na karku siedzi ci jakaś wytwórnia. Zaoferowaliśmy im dziesięć minut na zrobienie dokładnie tego, co chcieli. Dzięki temu mieli pełną swobodę.

UF: Całkowita wolność, temat, i zero presji! Wszystkim ten pomysł bardzo się spodobał. To coś, co kręci się w przerwie między większymi filmami, z małą ekipą; „możliwość swobodnej pracy i dzielenia się pomysłami.” Istvanowi (Szabo), Bernardo (Bertolucciemu), i wszystkim, z kim tylko rozmawiałem bardzo podobał się pomysł pełnej, całotygodniowej koncentracji, a następnie natychmiastowego montażu – bez wielomiesięcznych przygotowań pod presją wielkich budżetów i ogromnych ekip.

Wszyscy mieli już jakiś pomysł i tylko czekali na wasz telefon?

UF: Niektórzy mieli w zanadru jakieś wymarzone projekty, które chcieli zrealizować od lat – obecnie nie ma popytu na filmy krótkometrażowe.

NM: Niektórzy z reżyserów mieli pomysł, nad którym pracowali od wielu lat. Paru chciało się nad tym zastanowić. Niektóre koncepcje zmieniały się w miarę upływu czasu.

NT: Jeśli chcieli z nami rozmawiać i współpracować, to z radością się zgadzaliśmy. Ostatecznie wszystko zależało od nich, to w końcu robią najlepiej.

Niespodziewanym nazwiskiem w pierwszej kompilacji jest Hiszpan, Victor Erice, zamiast np. Almodovara, Amenbara itp.

UF: To jego pierwszego zaproponowałem, gdy włączyłem się do projektu. Podobnie jak Nicolas, uwielbiam jego dzieła: „The Spirit of the Beehive”, „The Quince Tree Sun” itp. Złożyliśmy propozycję także innym hiszpańskim filmowcom, lecz – jak choćby Pedro Almodovar – byli zbyt zajęci swymi własnymi filmami.

NM: Zwerbowanie Victora było mistrzowskim posunięciem. Jest niesamowity! Kręci zaledwie jeden film na dziesięć lat. Każde z jego dzieł jest tak niezwykle, że towarzyszy ci przez kolejną dekadę – podobnie jest w wypadku „Lifeline.” Byłem naprawdę szczęśliwy, – wszystkich nas to zaskoczyło! – że zaangażował się w ten projekt. Od wielu lat nie nakręcił żadnego filmu, więc to był dla nas prawdziwy komplement.

NT: Bardzo nam pochlebia, że zdecydował się z nami nakręcić film. Mogliśmy spróbować skontaktować się ze Spielbergiem, skierować się bardziej w stronę kina popularnego. O wiele ciekawsze było jednak zwrócenie się do twórcy tak oryginalnego, filmowca, który na pewno stworzy coś ciekawego. Victor to reżyser reżyserów, w Hiszpanii jest wręcz czczony.

Który pomysł najbardziej was zaskoczył?

NT: Wszystkie są zaskakujące. Na przykład Spike Lee zmienił swój pierwotny zamiysł i nakręcił dokument zamiast fabuły. Chciał powiedzieć coś o wyborach prezydenckich Bush/Gore, a będąc Spikiem Lee miał świetny dostęp do wszystkich zainteresowanych. Niewielu ma jego wpływy i motywację.

NM: Każdy z tych filmów jest wyjątkowy: bardzo ciekawe było dla mnie obserwowanie, jak pracuje Victor Erice, jak wiernie trzymał się scenariusza. Wyobraził sobie tę opowieść i sfilmował ją dosłownie słowo po słowie. Z udziałem naturšczyków z wioski, blisko której kręcił. Prowadził przesłuchania chyba ze trzy tygodnie, zanim znalazł odpowiednią obsadę.

UF: Filmy te są niezwykle na swój własny sposób. W pewnym sensie wszyscy reżyserzy nakręcili jakby swoje wizytówki. Stworzyli dzieła naznaczone ich, niemożliwym do podrobienia, stylem.

Dlaczego w projekcie nie wzięły udziału kobiety? Ani Brytyjczycy?

NM: Claire Denis i Brytyjczycy są w drugiej kompilacji [10 minut później: wiolonczela]. Od samego początku chcieliśmy włączyć do tego projektu więcej kobiet-reżyserów, ale nie ma ich za wiele. Bardzo nam z tego powodu smutno.

NT: Wygląda to tak, jakbyśmy z premedytacją unikali kobiet, choć zwróciliśmy się do niemałej ich liczby. Wszystkie właśnie kończyły lub zaczynały nowe dzieła. Mieliśmy szczęście, że złapaliśmy Claire Denis pomiędzy filmami.

UF: Ale przede wszystkim jest bardzo mało kobiet-reżyserów. Wystarczy spojrzeć, jak niewiele ich jest co roku w Cannes, czy na innych festiwalach! Zwróciliśmy się do ok. dziesięciu i wszystkie były zajęte pracą – co jest akurat dobrą wiadomością. Oczywiście poprosiliśmy też wielu mężczyzn, a 14 z nich się zgodziło.

Jaki był budżet każdego filmu? Jarmusch raczej nie kosztuje tyle samo, co plenery Herzoga, czy Wendersa.

NM: Wszyscy dostali ten sam limit.

NT: Zawsze jestem ostrożny, gdy zaczynamy mówić o liczbach. Wszyscy dostali pewną sumę maksymalną, której nie mogli przekroczyć, a która wystarczała na to, co chcieli nakręcić. To proste: „Damy ci X dolarów, a ty nakręcisz dla nas 10-minutowy film.” Oczywiście jest to ryzykowne, lecz całość udało się nad wyraz dobrze.

Kto wymyślił muzyczne przejścia, a dzięki nim także podtytuł: Trąbka?

NT: Chcieliśmy uniknąć numerowania filmów. Są towarzyszami, ulubionymi dziećmi – nie możesz wybrać jednego z nich i powiedzieć, że jest lepszy od innych. Musieliśmy więc

znaleźć sposób na ich zróżnicowanie, który jednak nie sugerował jakiegokolwiek wyróżniania. Barwami posługiwano się już nie raz, więc może sięgnąć po muzykę...?

UF: Każdy z reżyserów mógł wyrazić swe własne myśli i pomysły, lecz potrzebowaliśmy jakiejś ramy, tematu, który wskazywałby drogę przez cały film. Pomyślałem o użyciu pojedynczego instrumentu, który przenosiłby nas od jednego segmentu do następnego. Zgodziliśmy się na trąbkę. Muzykę nagrano w studio, gdy Hugh Masekela oglądał kolejne filmy. Zaczynał grać jak tylko któryś z nich się kończył, improwizując jakąś wariację na bazie tego, co skomponował Paul Englishby. Podczas tych przejść nadal był poruszony opowieścią, którą właśnie zobaczył. Naprawdę podoba mi się to, co zrobił.

NM: Ujęcia rzeki, które towarzyszą motywowi granemu na trąbce, wywodzą się z klasycznej koncepcji czasu jako rzeki – to głównie mój pomysł. Nakręciłem te przejścia jednego dnia z bardzo dużej łodzi na rzece Cam w Cambridge. Miałem akurat szczęście i udało się uzyskać duże zróżnicowanie oświetlenia. Potem Uli zasugerował, żebyśmy w tle umieścili pojedynczy instrument. Dyskutowaliśmy o różnych instrumentach muzycznych i wykonawcach...

Wiele z tych filmów kręcono w tym samym czasie w różnych częściach świata...

NM: Udało mi się towarzyszyć większości z reżyserów podczas zdjęć – robiłem o tym dokument. W przeciągu dwudziestu dni przeżyłem coś niezwykłego - 7 dni w Pekinie z Chenem Kaige, spotkanie z Wimem Wendersem na pustyni kalifornijskiej i z Victorem Erice w górach północnej Hiszpanii...

NT: Podczas kręcenia drugiej kompilacji jest dwóch czy trzech dodatkowych reżyserów, którzy także równolegle tworzą swe filmy. Jesteśmy jakby zleceniodawcami, tak naprawdę kręcimy równolegle 15 filmów. Każdy z nich znajdował się przez parę tygodni w fazie wstępnej, potem następowały tygodniowe zdjęcia, a na koniec miesiąc post-produkcji.

UF: Budżet filmu krótkometrażowego dostarcza tyle samo kłopotów i zabawy, co pełnometrażowego. Oczywiście powstają dodatkowe problemy, jeśli na jeden parasol przypada więcej niż tuzin ludzi.

Znajdziecie czas na trzeci film?

NT: Póki co, dwa pierwsze filmy były dla nas niemałym wyzwaniem. Musimy najpierw dowiedzieć się, jak zostaną odebrane. Jeśli ktoś będzie chciał byśmy nakręcili kolejny, to chyba to zrobimy.

NC: Zróżnicowanie tych dwóch jest chyba wystarczające. Gdy dokończymy drugi z nich skoncentruję się na filmie dokumentalnym opowiadającym o kręceniu tych kompilacji, o czasie i o tych twórcach.

UF: Bernardo, Jim, Wim, Istvan, wszyscy świetnie się bawili! To było niezwykle przeżycie także dla nas, producentów. Najpierw jednak, gdzieś w lipcu/sierpniu musimy dokończyć drugą kompilację, zawieść ją na festiwal i do dystrybutorów.

TWÓRCY FILMU

Victor Erice

Victor Erice urodził się w 1940 w hiszpańskiej Carrantzy. Studiował prawo, nauki polityczne, a później film w Escuela Oficial de Cinematografía w Madrycie. Na co dzień zajmuje się krytyką filmową, pisanem scenariuszy oraz realizowaniem programów dla telewizji (kręci również bardzo dużo reklam). Zajęcia te zapewniają mu wystarczającą liczbę pieniędzy, by do reżyserowania filmu zabierał się tylko wtedy, gdy ma coś ważnego do powiedzenia. W ciągu ostatnich trzydziestu lat Erice wyreżyserował zaledwie trzy obrazy pełnometrażowe. W swoim wystudiowanym, konceptualnym podejściu do kina, a także w niewielkiej

produktywności, kariera jego może być porównana do kariery Carla Dreyera czy Terrence Malika. Analogie z kinem tych dwóch wielkich reżyserów nie kończą się jednak tylko na tym. Jak oni, Erice jest filmowcem, który pokazuje w swoich filmach świat poprzez precyzyjne, poetyckie, wypełnione światłem kadry. Jego bohaterowie najczęściej nierozzerwalnie związani są z konkretnym czasem, miejscem, historycznym momentem. Z dwóch z trzech filmów Erice centralną postacią jest kobieta próbująca odnaleźć się w silnie zmaskulinizowanym środowisku.

Pierwszym pełnometrażowym filmem Victora Erice był „Duch roju” z 1973, którego akcja dzieje się chwilę po wojnie domowej w Hiszpanii. To widziany oczami dziecka obraz samotnych, zamkniętych w swoich światach, ludzi i społeczności. Nie potrafiący się zrozumieć, coraz bardziej oddalający się od siebie rodzice, mieszkańcy miasteczka zapatrzeni tylko w swoje problemy sprawiają, że w młodym człowieku rodzi się frustracja, niepewność. Pięknie sfotografowany przez Luisa Cuadrado (który podobno oślepił podczas realizacji filmu i pracował na planie wydając instrukcje asystentom) „Duch roju”, rozpoczynający się od słów „pewnego razu, gdzieś w Kastylii...”, mówiąc o małym miasteczku, tak naprawdę analizuje sytuację całego państwa.

Na kolejny film Erice trzeba było czekać dziesięć lat. „The South” (1983) koncentruje się na skomplikowanej relacji pomiędzy ojcem a córką. W scenerii smutnych la 40-tych reżyser pokazuje jak w procesie odkrywania samej siebie młoda dziewczyna powoli demitologizuje wizerunek własnego ojca. Podobnie jak w poprzednim filmie Erice, bohaterowie odtwarzają prawdę o otaczającym ich świecie z drobnych fragmentów, strzępków codziennych doświadczeń.

Ostatni jak do tej pory film hiszpańskiego reżysera powstał po kolejnej dekadzie. Uważany za jego największe dokonanie „The Quince Tree Sun”, międzynarodowa krytyka filmowa nagrodziła na festiwalu w Cannes w 1992. Historia zmagania pewnego malarza pozwoliła Victorowi Erice doprowadzić do perfekcji jedną z najbardziej charakterystycznych i zapadających w pamięć cech swojego kina - wizualną głębię. Jego filmy zdominowane są przez zestawienia długich, nieporuszonych ujęć z przepięknie skomponowanymi, statycznymi kadrkami, przypominającymi tableau. Do tego dochodzi niezwykle operowanie światłem, podobne do tego jakim na swoich obrazach posługiwali się Vermeer czy Valázquez. Obok niezwykle efektownych wizualnych, jakie daje takie podejście do obrazu, Erice zdaje się samymi tylko nieznacznymi zmianami oświetlenia sugerować głębokie przemiany jakie zachodzą w jego bohaterach.

Od premiery „The Quince Tree Sun” mija właśnie dziesięć lat. Może już niedługo Victor Erice ukończy pracę nad adaptacją powieści Juana Mars’a „The Shanghai Gesture”?

1961 – En la terraza / On the Terrace

1962 – Páginas de un diario perdido

1963 – Los Días perdidos (śr.m)

1966 – Entre vías

1969 - Los Desafíos – Segment 3

1973 – Duch roju / El Espíritu De La Colmena / The Spirit Of The Beehive

1983 - El Sur / The South

1992 - El Sol Del Membrillo / The Quince Tree Sun

Werner Herzog

Werner Herzog (właśc. Werner Stipetic) urodził się w 1942. Wychował się w małej bawarskiej wiosce z dala od cywilizacji. Jako dziecko nie wiedział praktycznie nic

u zewnętrznym świecie i przez długi czas mówił wyłącznie bawarskim dialektem. Kiedy miał 14 lat, zaczął podróżować - przemierzał Niemcy na piechotę (praktykował ten zwyczaj także będąc już uznanym reżyserem). Dwa lata wcześniej po raz pierwszy obejrzał film – „Tarzana”.

Zanim w wieku 19 lat sam zajął się reżyserowaniem (krótkometrażówka „Hercules”) pracował jako robotnik w stalowni, był niezłe zapowiadającym się skoczkiem narciarskim (zrezygnował ze skoków po śmiertelnym wypadku przyjaciela z drużyny), stróżem na parkingu, komiwojażerem, a nawet, podczas pobytu w Stanach, jeźdźcem rodeo.

Z wykształcenia jest historykiem (ukończył wydział Historii Literatury i Dramatu na Uniwersytecie w Monachium), dodatkowo studiował w Pittsburghu i był stypendystą Fundacji Fullbrighta. W 1963 r. założył w Monachium własną wytwórnię filmową Werner Herzog Film Produktion, co pozwoliło mu zachować niezależność podczas realizacji swoich filmowych przedsięwzięć.

W jego filmach pojawia się szczególna kategoria postaci - nadwrażliwych, o nieprzeciętnych właściwościach, a przez to egzystujących na marginesie społeczeństwa. Bardzo często poruszał motywy szaleństwa, najniezwyklejszych fantazji wcielanych w życie i wyrażał wiarę w nieograniczone możliwości człowieka. Takie postaci znajdziemy m.in. w filmach: „Zagadka Kaspara Hausera” (1974, nagroda na festiwalu w Cannes) i „Stroszek” (1977), „Aguirre - gniew Boży” (1972), „Fitzcarraldo” (1981-1982). Ich bohaterowie niejednokrotnie przypominają samego twórcę. Podobieństw można doszukać się i w konkwistadorze Aguirre, który pragnie założyć w głębi Peru własne królestwo, i w Fitzcarraldo, który w dżungli amazońskiej buduje wielką operę. Szaleństwu bohaterów odpowiadało szaleństwo realizacji, np. podczas kręcenie „Fitzcarraldo” w sławnej scenie ciągnięcia na linach przez dżungłę statku rzeczno-gińskiego Indianie.

Herzog najchętniej szuka granic człowieczeństwa na obrzeżach cywilizacji. Współczesny Zachód jest dla niego zbyt uładowany - nie ma w nim zbyt wiele okazji, by człowiek mógł sprawdzić kim naprawdę jest - przekroczyć samego siebie. Dlatego większość filmów Herzoga, zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych, powstała w różnych odległych i zapomnianych zakątkach planety: w tropikalnych dżunglach, wysokich górach, na pustyniach lub w zapomnianych przez Boga i ludzi pieklach na Ziemi - krajach Trzeciego Świata w rodzaju Cesarstwa Środkowo-Afrykańskiego.

Choć realizując swoje wizje Herzog podróżuje po całym świecie, jest artystą na wskroś niemieckim Widać to najwyraźniej w jego niemieckiej skłonności do mistycyzmu, przesady i skrajności, do rozważań nad wolą i mocą, geniuszem i obłędem, do spraw mrocznych i ostatecznych. Także zamiłowanie do drapieżnej ekspresji i przejęcie potęgą i grozą natury to spadek po niemieckim romantyzmie. Natomiast reżyserując opery Herzog najchętniej sięga do dzieł Wagnera.

W latach 70. Herzog był reżyserem wielbionym. Miał wielu wyznawców wśród krytyki i młodej publiczności. Jego filmy traktowano jak wypowiedzi poetycko-filozoficzne, stanowiące fragment jakiejś wielkiej wypowiedzi o świecie, wręcz misji. Był uważany za jednego z kilku czołowych autorów światowego kina.

Lata 80. przyniosły osłabienie zainteresowania Herzogiem. Z jednej strony nie powstały filmy mogące równać się z jego wcześniejszymi obrazami. Z drugiej, zmienił się kontekst kultury. New Age spopularyzował, jeśli nie zwulgaryzował, teorie teologiczne, które za czasów „wczesnego” Herzoga przyjmowane były jako objawienia. Zmieniła się rola reżysera: trudno było być w kinie „prorokiem”, „misjonarzem”, czy poetą.

W latach 90. reżyser poświęcił się głównie realizacji filmów dokumentalnych. I za tę część swojej twórczości otrzymał w 2002 roku Smoka Smoków na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych i Dokumentalnych. Nie odebrał go osobiście, gdyż przemierzał wtedy na piechotę Tybet.

1962 - Herakles (kr.m.)
1964 - Zabawa w piasku / Spiel im Sand (dok., śr.m.)
1966 - Bezprzykładna obrona twierdzy Deutschkreutz / Die Beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz (kr.m.)
1967 - Znaki życia / Lebenszeichen
1967 - Ostatnie słowa / Letzte Worte (dok., kr.m.)
1968 - Zarządzenie przeciw fanatykom / Maßnahmen gegen Fanatiker (kr.m.)
1969 - Latający lekarze z Afryki Wschodniej / Die Fliegenden Ärzte von Ostafrika (tv, dok., śr.m.)
1970 - Fata Morgana (dok.)
1970 - Nawet karły były kiedyś małe / Auch Zwerge haben klein angefangen
1970 - Upośledzona przyszłość / Behinderte Zukunft? (tv, dok.)
1971 - Kraina milczenia i ciemności / Land des Schweigens und der Dunkelheit (dok.)
1972 - Aguirre, gniew boży / Aguirre, der Zorn Gottes
1974 - Wielka ekstaza snycerza Steinera / Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner (dok., śr.m.)
1974 - Zagadka Kaspara Hausera / Jeder für sich und Gott gegen alle - Kaspar Hauser
1976 - How Much Wood Would a Woodchuck Chuck (dok., śr.m.)
1976 - Nikt się nie chce ze mną bawić / Mit mir will keiner spielen (kr.m.)
1976 - Szklane serce / Herz aus Glas
1976 - Siarkownia / La Soufriere (dok., śr.m.)
1977 - Stroszek
1978 - Nosferatu – wampir / Nosferatu: Phantom der Nacht
1978 - Woyzeck
1980 - Wiara i waluta / Glaube und Währung (tv, dok., śr.m.)
1980 - Kazanie Huie'a / Huies Predigt (tv, dok., śr.m.)
1982 - Fitzcarraldo
1983 - Tam, gdzie śnią zielone mrówki / Wo die grünen Ameisen träumen
1984 - Ballada o małym żołnierzu / Ballade vom kleinen Soldaten (tv, dok., śr.m.)
1984 - Gasherbrum – lśniąca góra / Gasherbrum - Der leuchtende Berg (tv, dok., śr.m.)
1987 - Cobra Verde
1988 - Francuzi w oczach innych / Les Français vus par (epizod Galowie)
1988 - Wodaabe, pasterze słońca / Wodaabe - Die Hirten der Sonne. Nomaden am Südrand der Sahara (tv, dok., śr.m.)
1990 - Bocassa – echa mrocznego imperium / Echos aus einem düstern Reich (dok.)
1991 - Jag Mandir – Ekscentryczny, prywatny teatr Maharadży z Udaipur / Jag Mandir: Das excentrische Privattheater des Maharadscha von Udaipur (tv, dok.)
1991 - Krzyk kamienia / Cerro Torre: Schrei aus Stein
1991 - Godzina z filmem 1-4 (seria tv, dok.)
1992 - Lekcje ciemności / Lektionen in Finsternis (dok., śr.m.)
1993 - Dzwony z głębi / Glocken aus der Tiefe (dok.)
1994 - Przemiana świata poprzez muzykę / Die Verwandlung der Welt in Musik (tv, dok.)
1995 – Gesualdo / Gesualdo - Tod für fünf Stimmen (tv, dok., kr.m.)
1997 - Ucieczka z Laosu / Flucht aus Laos (dok.)
1998 - Skrzydła nadziei / Julianes Sturz in den Dschungel (tv, dok.)
1999 - Mój ukochany wróg / Mein liebster Feind - Klaus Kinski (dok.)
1999 - Nowe światy – Bóg i objuczeni (dok.)
2001 – Niezwyciężony / Invincible
2001 – Pielgrzymka / Pilgrimage (dok., kr.m.)

2002 – 10 minut później: trąbka / Ten Minutes Older: The Trumpet (epizod Ten Thousand Years Older),
2002 - Wheel of Time (dok., kr.m.)

Jim Jarmusch

Urodził się w 1953 roku w Arkon, w stanie Ohio. Jeden z najbardziej interesujących twórców współczesnego kina amerykańskiego. Reżyser, scenarzysta, aktor, producent, montażysta, operator, kompozytor, muzyk. W wieku 17 lat opuścił swoją rodzinną miejscowość i przyjechał do Nowego Jorku. Początkowo chciał zostać pisarzem, więc w 1971 zaczął studiować literaturę na Uniwersytecie Columbia. Pod koniec studiów wyjechał na rok do Paryża, gdzie najwięcej czasu spędzał w Cinematheque Francaise oglądając filmy. Po powrocie do Stanów podjął studia w Institute Film and TV na Uniwersytecie Nowojorskim. W tym okresie poznał środowisko nowojorskich awangardowych filmowców i muzyków, wśród których byli m.in. Patti Smith, Eric Mitchell, Bette Gordon oraz David Byrne z Talking Heads. Rektor nowojorskiej szkoły filmowej, Laslo Benedek, poznał go z Nicholasem Rayem. W latach 1976-79 Jarmusch był asystentem tego reżysera. Współpracował również z Wimem Wendersem przy pracy nad filmem "Nick's Film: Lighting Over Water" ("Film Nicka: Błyskawica ponad wodą", 1979/80), dziełem o akcie umierania twórcy "Buntownika bez powodu". Rayowi zadedykował Jarmusch swój dyplomowy film "Nieustające wakacje" z 1980 roku. Ten obraz przyniósł debiutującemu filmowcowi międzynarodowe uznanie - Nagrodę im. Josepha von Sternberga na MFF Mannheim w 1980 oraz nagrodę FIRPESCI festiwalu w Figuera da Foz. W początkowym okresie kariery, jak i później, obok kręcenia pełnometrażowych filmów, reżyserował także teledyski, m.in. dla Talking Heads, Toma Waitsa czy Neila Younga. W 1982 dzięki pomocy Wendersa, który podarował zaprzyjaźnionemu twórcy resztki taśmy filmowej, pozostałej po realizacji „Stanu rzeczy” (do tego filmu Jarmusch, kompozytor i muzyk zespołu The Del-Byzanteens, stworzył muzykę). Na tym materiale Jarmusch nakręcił krótkometrażową fabułę zatytułowaną „Nowy Świat” i zaprezentował ją na różnych europejskich festiwalach. W 1984 roku etiuda ta stała się częścią „Inaczej niż w raju”, które na festiwalu w Cannes otrzymało Caméra d’Or oraz nagrodę Narodowego Stowarzyszenia Krytyki Filmowej. Także dzięki Wendersowi amerykański reżyser rozpoczął współpracę z producentem swoich następnych filmów Otto Grokenbergerem i operatorem Robbym Müllerem. Licznie nagradzano także kolejne filmy tego niezależnego reżysera. „Poza prawem” – nagrodami dla najlepszego filmu zagranicznego (Bodil Film Festival; Amanda Film Festival; Izrael 1987) oraz dla Roberto Benigniego (Włochy, Dania 1987). "Mystery Train" otrzymał Nagrodę Jury w Cannes 1989, a "Noc na Ziemi" – główną nagrodę MFF w Houston 1992 oraz Independent Spirit Award (za zdjęcia) 1993. W 1997 r. "Truposz" Jarmuscha otrzymał Felixa dla najlepszego filmu nieeuropejskiego, krytycy nowojorscy uhonorowali ten film swoją coroczną nagrodą za zdjęcia. "Ghost Dog: Droga samuraja" znalazł się w konkursie MFF w Cannes 1999. W filmach hollywoodzkich z reguły pokazuje się Amerykę bądź jako kiczowaty raj, bądź jako kuszące piekło. Tymczasem u Jarmuscha Stany to wielki czyściec, szara poczekalnia zaludniona outsiderami, pechowcami, ludźmi dającymi bezwolnie nieść się fali życia. Hollywood przyzwyczaił nas do filmów, w których nieustannie coś wybucha albo ktoś kogoś goni. Akcja rwie do przodu bez oglądania się na sens i logikę. Tymczasem u Jarmuscha wszelkie „dzianie się” zostaje natychmiast unicestwione. Reżyser unika gwiazd, tłumu statystów, nagłych zwrotów akcji, feerii efektów specjalnych. Stara się mówić o sprawach najprostszych, a zarazem najważniejszych, najprostszymi środkami wyrazu. Opowiada o życiu codziennym - w dosłownym znaczeniu tego terminu. Bohaterowie głównie snują się i rozmawiają. Co bardziej, powiedzmy, „dramatyczne” zdarzenia wynikają jakoś tak

mimochodem i nie pociągają za sobą poważnych następstw. Jeżeli nawet Jarmusch nawiązuje do popularnych gatunków, takich jak np. film sensacyjny (w „Poza prawem”) czy kino drogi („Inaczej niż w raju”), to głównie po to, by je „rozbroić”, obnażyć ich sztuczność i umowny charakter.

W filmach hollywoodzkich są zawsze jakieś wartości, które triumfują, jakieś morały, które wbija nam się do głowy, jest podział na dobrych i złych. Jarmusch nie wartościuje, nie ocenia i zachowuje ironiczny dystans.

W dziełach tego amerykańskiego twórcy znaleźć można podobieństwa do kina francuskiej nowej fali czy czeskich filmów z lat 60. Sam Jarmusch przyznaje, że największy wpływ mieli na niego reżyserzy europejscy i japońscy. Nie stara się jednak, w przeciwieństwie do wielu swoich mistrzów, wiernie opisywać przy pomocy kamery rzeczywistość i orzekać o niej jakieś prawdy.

Kino czy sztuka w ogóle, to dla niego zbiór konwencji i pomysłów ujętych w pewną formę oraz założeń postawionych sobie przez twórcę. Także rzeczywistość jest grą konwencji: zmiennych, wymiennych, przypadkowych lub tworzonych z całą premedytacją. Jarmusch w swoich filmach najbardziej fascynującym czyni samo obserwowanie, jak te dwie siły - sztuka i rzeczywistość - wzajemnie na siebie oddziałują.

1982 - Nieustające wakacje / Permanent Vacation

1982 - New World / Nowy świat (śr.m.)

1984 - Inaczej niż w raju / Stranger than Paradise

1986 - Poza prawem / Down by Law

1986 - Kawa i papierosy I / Coffee and Cigarettes (kr.m.)

1989 - Kawa i papierosy II / Coffee and Cigarettes: Memphis Version (kr.m.)

1989 - Mystery Train / Mystery Train

1991 - Noc na Ziemi / Night on Earth

1991 - Kawa i papierosy III / Coffee and Cigarettes: Somewhere in California (kr.m.)

1995 - Truposz / Dead Man

1997 - Year of the Horse: Neil Young and Crazy Horse Live / Rok konia (dok.)

1999 - Ghost Dog: Droga samuraja / Ghost Dog: The Way of the Samurai

2002 – 10 minut później: trąbka / Ten Minutes Older (nowela Int. Trailer. Night)

Chen Kaige

Urodzony w 1952 w Pekinie Chen Kaige należy do tzw. „piątej generacji” chińskich twórców filmowych. Określeniem tym nazywa się reżyserów, którzy ukończyli pekińską szkołę filmową już po rewolucji kulturalnej. Oprócz Kaige najbardziej znanym jej przedstawicielem jest Zhang Yimou. Obaj spotkali się w 1984 roku na planie „Żółtej ziemi”. Kaige był jej reżyserem, Yimou operatorem. Film opowiada historię pewnego żołnierza, który wyrusza na chińską wieś z zadaniem zebrania pieśni ludowych sławiących bohaterskie czyny. Jednak chłopci, jak wszędzie na świecie, śpiewają raczej o złej pogodzie, niskich zarobkach i biedzie niż o bohaterach. Gdy żołnierz wraca do swych przełożonych, ci nie są zachwyceni materiałem jaki udało mu się zgromadzić. Protagonista tego filmu to alter ego reżysera. On też pokazuje obraz Chin, jaki raczej nie spodoba się władzy ludowej.

Chen Kaige jest dzieckiem reżysera i aktorki. Fakt ten zaciążył na jego późniejszym życiu dwojako. Po pierwsze obracając się od dziecka wśród filmowców szybko zdał sobie sprawę z tego, co chciałby w przyszłości robić. Po drugie, może nawet istotniejsze, w dzieciństwie został zmuszony, by donieść na swoich rodziców odpowiednim organom bezpieczeństwa.

Jego obsesją stał się temat relacji jednostki i państwa, konformizmu i utraty tożsamości. Bohaterowie filmów Kaige cierpią, bo nie potrafią dostosować się do norm społecznych obowiązujących zarówno w Chinach cesarskich, jak i komunistycznych.

„Żółta ziemia” zwróciła uwagę międzynarodowej krytyki. Zrywając z dotychczasową teatralnością i socrealizmem chińskiego kina, stała się dla tej kinematografii punktem zwrotnym. Od tamtej pory filmy z „państwa środka” zaczęto liczniej zapraszać na międzynarodowe festiwale, z których przywoziły prestiżowe nagrody. Kilka następnych obrazów Kaige nie spotkało się z takim zainteresowaniem jak „Żółta rzeka” i dopiero film „Żegnaj moja konkubino” z 1993 roku odniósł wielki sukces zdobywając Złotą Palmę w Cannes.

W filmie tym pojawiła się jedna z ulubionych aktorek reżysera, Gong Li. Para ta spotkała się także trzy lata później, podczas realizacji „Uwodzicielskiego księżyca”. W tle rozgrywanej się na pierwszym planie historii tragicznej miłości reżyser ukazał przemiany polityczne i społeczne, jakie dokonały się w Chinach po abdykacji cesarza Pu Yi w 1911 roku, a postać odtwarzana przez Li, symbolizowała rozdarcie artysty w czasach przełomu. I chociaż film ten nie odniósł już takiego sukcesu jak wcześniejsze dzieło Kaige'a, na uwagę zasługują w nim wysmakowane zdjęcia Chrisa Doyle'a (stałego współpracownika Wong Kar-waia).

W 1999 Kaige nakręcił "Cesarza i zabójcę", w którym nakreślił portret pierwszego cesarza Chin, powszechnie odczytywany jako metaforyczny wizerunek przewodniczącego Mao. Mimo swego kontrowersyjnego przesłania "Cesarz i zabójca" został nagrodzony na festiwalu w Cannes za scenografię oraz nominowany do Złotego Globu 2000 w kategorii najlepszego filmu nieanglojęzycznego.

Opowiadając o historii Chin Kaige stara się zwrócić uwagę na współczesną sytuację tego kraju. Na to jak komunizm i rewolucja kulturalna zachwiały tożsamością narodową społeczeństwa. Na to, jaka pustka została po zniszczonej wielowiekowej tradycji. Nic dziwnego, że władza patrzy na kolejne posunięcia Kaige, nagrodzonego za całokształt twórczości na festiwalu w Locarno, z niepokojem.

1984 - Qiang xing qi fei

1984 – Żółta ziemia / Huang tu di

1986 - Da yue bing

1987 - Hai zi wang / Król dzieci

1991 - Bian zou bian chang / Życie na strunie

1993 – Żegnaj, moja konkubino / Ba wang bie ji

1996 – Uwodzicielski księżyc / Feng yue

1999 - Jing ke ci qin wang / Cesarz i zabójca

2002 – Urok mordercy / Killing me softly

2002 – 10 minut później: trąbka / Ten Minutes Older: The Trumpet (nowela 100 Flowers Hidden Deep)

2002 - Han ni zai yiki

Aki Kaurismaki

Ostatni film Akiego Kaurismakiego, „Człowiek bez przeszłości”, zyskał duże uznanie na międzynarodowych festiwalach, zdobywając liczne nagrody, wśród których znalazły się m.in. nagroda FIPRESCI na międzynarodowym festiwalu w San Sebastián 2002 i Palm Springs 2003 oraz 6 nominacji do Europejskich Nagród Filmowych. Film był również do ostatniej chwili głównym faworytem do Złotej Palmy na zeszłorocznym festiwalu w Cannes. Ku

zaskoczeniu wielu krytyków, rywalizację przegrał z *Pianistą* Polańskiego, zdobywając jednak Grand Prix, nagrodę jury ekumenicznego i nagrodę dla najlepszej aktorki, Kati Outinen. Sukces ten miał miejsce 21 lat po tym jak Kaurismäki po raz pierwszy oczarował publiczność. Na festiwalu filmowym w Tampere w 1981 roku pokazano „The Liar” napisaną wspólnie przez Akię i Paula Pentti opowieść młodym człowiekiem z Helsinek, który w czasie upalnego lata błąka się bez celu. Ten romantyczny, filozofujący bohater nazywał się Villa Alfa a wcielił się w niego sam Aki Kaurismäki. Zaledwie 45 minutowy „The Liar” uznano odświeżającym powiewem w skostniałym fińskim kinie.

Zanim został reżyserem Kaurismäki miał się różnych zajęć - był m.in. listonoszem, pomywaczem i krytykiem filmowym. Karierę filmowca rozpoczął we wczesnych latach 80-tych jako scenarzysta i aktor w filmach swojego starszego brata, Miki. Obaj zdominowali fiński przemysł filmowy na długie lata. Wspólnie, w 1987 roku, założyli firmę produkcyjną i dystrybucyjną Sputnik Oy, w ramach której powstają ich kolejne dzieła.

Pełnometrażowym debiutem Kaurismäkiego była luźna adaptacja „Zbrodni i kary” Dostojewskiego, jednej z najważniejszych dla reżysera lektur, zrealizowana w 1983 roku. Kolejnymi nieszablonowymi ekranizacjami klasyki jakich dokonał fiński reżyser były m.in. „Hamlet robi interesy” (1987), „La vie de bohème” (1992), czy „Dziewczynka z zapałkami” (1990). Ten ostatni film wykorzystując motyw z Andersena jest jedną ze smutnych bajek o klasie pracującej, bezrobotnych i wyrzuconych poza margines społeczeństwa, jakie opowiada sam Kaurismäki. Pierwszą z nich były „Cienie w raju” (1986) – miłosna historia o zbieraczu śmieci i dziewczynie pracującej w supermarkecie. Kolejne to „Ariel” (1988), „Dryfujące obłoki” (1996) czy „Juha” (1999). Reżyser skupia się w nich na ludziach, którzy z różnych powodów stali się outsiderami, skazani na anonimowość żyją gdzieś obok klasy uprzywilejowanych i sytych.

Najbardziej znany obraz Kaurismäkiego to „Leningrad Cowboys jadą do Ameryki” (1989), o którym sam mówi, że jest to najgorszy film w historii kina, jeśli nie brać pod uwagę filmów Sylwestra Stallone'a. Zwariowana historia zespołu, który podczas tournée przemierza Stany Zjednoczone doczekała się kontynuacji – „Leningrad Cowboys spotykają Mojżesza”. Reżyser znany jest z nietypowego, jak na dzisiejsze czasy, sposobu realizacji swoich filmów. Wszystkie ujęcia powstają za jednym podejściem, bez dubli. Co więcej, aktorzy nie próbują wcześniej scen. Dzięki tej technice udaje się Kaurismäkiewi zarejestrować na filmowej taśmie wyjątkową spontaniczność i naturalność. Fiński twórca ma również specyficzną metodę stosowania koloru. Otóż w filmach, które robi – jak sam mówi - dla siebie rezygnuje z ich używania, decyduje się na czerń i biel. Natomiast pełna paleta barw pojawia się w obrazach zamierzonych jako komercyjne. I chyba nie trzeba dodawać, że komercyjność w rozumieniu Kaurismäkiego ma niewiele wspólnego z tą rodem z Hollywood. Filmy Akię to ekscentryczne pastisze wielu filmowych gatunków, przykrojone do potrzeb i wrażliwości tego niezwykłego reżysera.

1981 - Saimaa-ilmiö (współ. reż. z Mika Kaurismäki)

1983 - Rikos ja rangaistus / Zbrodnia i kara

1986 - Varjoja paratiisissa / Cienie w raju

1987 - Hamlet liikemaailmassa / Hamlet robi interesy

1988 - Ariel

1989 - Leningrad Cowboys jadą do Ameryki / Leningrad Cowboys go America

1990 - Dziewczynka z zapałkami / Tulitikkutehtaan tyttö

1990 - Wynająłem płatnego mordercę / I Hired a Contract Killer

1992 - Życie cyganerii / La vie de bohème

1993 – Leningrad Cowboys spotykają Mojżesza / Leningrad Cowboys Meet Moses

1994 - Total Balalaika Show

1996 - Dryfujące obłoki / Kauas pilvet karkaavat

1999 - Juha

2002 - Człowiek bez przeszłości / Mies vailla menneisyyttä

Spike Lee (właśc. Shelton Jackson Lee) jest najgłośniejszym afro-amerykańskim reżyserem w Stanach i pierwszym czarnoskórym filmowcem, który zrobił wielką, oscarową karierę. Urodził się w 1957 w Atlancie, ale wychował na Brooklynie, i dzisiaj postrzegany jest jako filmowiec absolutnie nowojorski. Pochodzi z dobrze sytuowanej rodziny artystycznej. Jego ojciec jest basistą jazzowym i kompozytorem muzyki filmowej, matka nauczycielką sztuk plastycznych. W młodości Lee marzył o karierze baseballisty, zupełnie nie myśląc o filmie. Wszystko zmieniło się w 1977, gdy Spike wrócił z Morehouse College w Atlancie – gdzie jego głównym przedmiotem były media - do Nowego Jorku na ferie. Wtedy kupił kamerę 8mm i kręcił na niej przez całe lato. Tak mu się to spodobało, że zapisał się na wydział produkcji filmowej na Uniwersytecie Nowojorskim. Z grania w baseball nic nie wyszło, ale Spike do dziś jest fanatykiem tego sportu, a w 1997 napisał o nim książkę. Niebieska baseballową czapkę nowojorskich Metsów stała się jego znakiem rozpoznawczym. Dyplomowy film Lee *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads* z 1982 dostał studenckiego Oscara - nagrodę Akademii za najlepszy obraz dyplomowy. Jednak fundusze na realizację swojego pierwszego filmu fabularnego zebrał dopiero po trzech latach. Za 125 tys. dolarów, zrobił *Ona się doigra* (1986). Film dostał Prix de Jeunesse w Cannes i przyniósł ponad 8 mln dolarów zysku. Dobrze przyjęto także jego następny obraz, *School Daze*, a prawdziwy sukces przyszedł w 1989 za sprawą *Rób, co należy* – pokazującego rasowe i etnicznie konflikty na Brooklynie w oryginalny, nowoczesny i prowokujący sposób. *Rób, co należy* zdobył Oscara za najlepszy scenariusz, był także sukcesem komercyjnym. Po kolejnych filmach, *Mo Better Blues* i *Tropikalna gorączka* reżyser wszedł do czołówki młodego pokolenia amerykańskich filmowców. Zaczął być wymieniany jednym tchem z braćmi Coen, Gusem van Santem czy Quentinem Tarantino.

Na początku lat 90. Spike przystąpił do realizacji biografii Malcolma X, kontrowersyjnego działacza murzyńskiego z lat 60., który został zamordowany. Dla czarnoskórej publiczności film ten stał się manifestem etnicznej dumy, a dla niektórych białych krytyków był rasistowską, szowinistyczną propagandą. Choć *Malcolm X* nie odniósł sukcesu, Spike Lee pozostał wierny tematyce afro-amerykańskiej i krytycznemu spojrzeniu na sytuację czarnoskórych obywateli Stanów. Tym samym stał się nieformalnym rzecznikiem czarnej społeczności.

Lee jest typowym reprezentantem kina w pełni autorskiego. W swoich filmach występuje w roli scenarzysty, producenta, reżysera, a bardzo często także aktora. Specjalnością Spike'a Lee są portrety małych społeczności, pełne kolorytu i wnikliwych obserwacji socjologicznych, ze świetnie oddanymi realiami. Bohaterowie jego filmów to ludzie uwikłani w społeczne zależności, które prowadzą do sytuacji tragicznych. Ulubionym tematem reżysera jest studiowanie fenomenu uprzedzeń, etnicznych przesądów, mechanizmów powstawania zbiorowej nienawiści i przemocy. Spike Lee ma świetne oko do aktorów. Przyczynił się bardzo do wypromowania najstynniejszych obecnie czarnoskórych gwiazdorów Hollywood, m.in.: Laurence'a Fishburne'a, Denzela Washingtona, Samuela L. Jacksona i Wesleya Snipes'a, a także świetnych białych aktorów takich jak John Turturro.

Lee to dziś człowiek instytucja: producent filmowy, promotor czarnych artystów w Hollywood, autor sześciu książek, wykładowca nowojorskich uczelni filmowych, realizator teledysków dla afro-amerykańskich muzyków (np. Public Enemy) i reklam dla wielkich korporacji.

1977 - The Last Hustle In Brooklyn (kr.m.)
 1980 - Answer (kr.m.)
 1981 - Sarah (kr.m.)
 1982 - Zakład Joego w Bed-Stuy: Obcinamy głowy / Joe's Bed-Stuy Babershop: We Cut Heads
 1986 - Ona się doigra / She's Gotta Have It
 1988 - Szalona buda / School Daze
 1989 - Rób co należy / Do the Right Thing
 1990 - Czarny blues / Mo' Better Blues
 1991 - Tropikalna gorączka / Jungle Fever
 1991 - Malcolm X
 1994 - Crooklyn / Crooklyn
 1995 - Ślepy zaułek / Clockers
 1995 - Lumière i Spółka / Lumière et Compagnie (jeden z epizodów)
 1996 - Dziewczyna nr 6 / Girl 6
 1996 - Autobus / Get on the Bus
 1997 - Cztery małe dziewczynki / 4 Little Girls (dok.)
 1998 - Gra o honor / He Got Game
 1998 - Freak (tv, śr.m.)
 1998 - Pavarotti & Friends for the Children of Liberia (kr.m.,dok.)
 1999 - Mordercze lato / Summer of Sam
 1999 - Pavarotti & Friends 99 for Guatelamala and Kosovo (śr.m.,dok.)
 2000 - Original Kings of Comedy (dok.)
 2001 - Bamboozled
 2001 - A Huey P. Newton Story (dok.)
 2001 - Come Rain or Come Shine (kr.m.,dok.)
 2002 - Jim Brown All American (dok.)
 2002 - Ten Minutes Older: The Trumpet (epizod We Wuz Robbed)
 2002 - 25 godzina / 25th Hour
 2003 - S.F.C. (tv)

Wim Wenders

Jeden z najbardziej znanych reżyserów tzw. nowego kina niemieckiego. Realizuje zarówno filmy fabularne, jak i dokumentalne. W swoich dziełach obsesyjnie powraca do takich tematów i motywów jak wędrówka, kultura masowa, mit Ameryki, samotność, niemożność komunikacji, rola obrazów w naszym życiu, sytuacja kina, nowe technologie. Jego pierwsze filmy starały się pokazać wpływ kultury amerykańskiej na powojenne Niemcy.

W latach 1964-1965, przez 4 semestry, Wenders studiował medycynę i filozofię na Uniwersytecie w Fryburgu. Później na dwa lata wyjechał do Paryża, gdzie poznawał tajniki malarstwa. W 1967 r. zdecydował się na studia na wydziale reżyserii w Wyższej Szkole Filmu i Telewizji w Monachium (Hochschule für Film und Fernsehen). W 1970 r. uzyskał jej dyplom. Jednocześnie pracował jako krytyk filmowy i muzyczny dla gazet takich jak „Filmkritik”, „Süddeutsche Zeitung” oraz „Twen”.

Jeszcze w czasie nauki Wenders zrealizował kilka filmów krótkometrażowych, m.in. „Miejsca akcji”, „Znowu strzela ten sam gracz”, „Klappenfilm”, „Silver City”, „Alabama: 2000 lat świetlnych” i „Trzy amerykańskie longplaye”. Na planie „Alabamy...” poznał Robby'ego Müllera, który od tamtego czasu został jego stałym operatorem. Po zrealizowaniu dla telewizji „Filmu policyjnego” (1970) zadebiutował w kinie filmem „Lato w mieście”

dedykowanym grupie rockowej „The Kinks” (także 1970). Zainteresowanie wzbudził jednak dopiero jego następny obraz „Strach bramkarza przed rzutem karnym” (1971) według powieści Petera Handke, przyjaciela a także późniejszego współpracownika (razem napisali scenariusze do „Fałszywego ruchu”, 1975 oraz „Nieba nad Berlinem”, 1987). W filmie tym wystąpił także Rüdiger Vogler, jeden z ulubionych aktorów Wendersa. Po wyreżyserowaniu dość słabo przyjętej „Szkarłatnej litery” według powieści Nathaniela Hawthorne'a, filmowiec rozpoczął zdjęcia do „Alicji w miastach” (1973). Obraz ten, wraz z „Fałszywym ruchem” oraz „Z biegiem czasu” (1975) składa się na „trylogię podróży” będącą - jak napisał w 1984 r. krytyk Noël Simsolo - „refleksją na temat dzisiejszych Niemiec i współczesnego kina niemieckiego”.

W 1977 r. Wenders ukończył „Amerykańskiego przyjaciela” według powieści Patricii Highsmith „Ripley's Game”. Obraz ten przyciągnął uwagę krytyki międzynarodowej. Sam twórca po raz pierwszy w swojej karierze współpracował ze swoimi ulubionymi twórcami amerykańskimi: Dennisem Hopperem, Samuelem Fullerem oraz Nicholasem Ray'em. Został również wyróżniony Niemiecką Nagrodą Filmową za reżyserię, produkcję i montaż. W 1978 r. Francis Ford Coppola zaprosił Wendersa do USA, aby tam wyreżyserował „Hammeta” (1982). Realizacja filmu zajęła Wendersowi aż 4 lata, a efekt końcowy daleki był od satysfakcjonującego. W międzyczasie nakręcił trzy inne obrazy. Najważniejszy z nich, „Film Nicka. Lśnienie nad wodą” (1979), przedstawiał ostatnie miesiące życia chorego na raka Nicholasa Ray'a (twórca „Buntownika bez powodu”). Podczas jego realizacji Wenders poznał zaczynającego filmową karierę Jima Jarmuscha. Drugi, „Stan rzeczy” (1982) będący reakcją reżysera na problemy związane z realizacją „Hammeta” i opowiadający o różnicach w powstawaniu filmów w Europie i Stanach, z udziałem Fullera oraz Rogera Cormana, przyniósł Wendersowi Złotego Lwa i FIPRESCI w Wenecji.

Po dokumencie „Pokój 666” nakręconym w czasie festiwalu w Cannes i rejestrującym wypowiedzi filmowców takich jak Werner Herzog, Michelangelo Antonioni, Steven Spielberg, Mike Leigh czy Jean-Luc Godard na temat kina, Wenders rozpoczął w USA zdjęcia do „Paris, Texas” (1984) według scenariusza Sama Sheparda. Film okazał się jednym z największych sukcesów twórczych Wendersa. Artysta został m.in. wyróżniony Złotą Palmą w Cannes i nagrodą Brytyjskiej Akademii Filmowej.

Po kolejnym dokumencie „Tokyo-Ga” (1985), poświęconym pamięci jednego ze swoich mistrzów filmowych - reżyserowi Yasujiro Ozu, Wenders nakręcił „Niebo nad Berlinem” (1987). Historia zakochanego anioła Daniela (Bruno Ganz), który staje się na powrót człowiekiem miała swoją premierę na festiwalu w Cannes. Znowu wyróżniono reżysera i jego współpracowników licznymi nagrodami. Sukces komercyjny filmu przyczynił się także do realizacji jego swoistej kontynuacji „Tak daleko, tak blisko” w 1992 r.

W latach 90. w swoich filmach Wenders zajmował się przede wszystkim zagadnieniami dotyczącymi obrazu, tego jak wpływa on na życie człowieka. W „Aż na koniec świata” (1991) przedstawił kamerę umożliwiającą widzenie niewidomym. W „Lisbon Story” (1995) pokazał reżysera, który stracił wiarę w kino. W „Końcu przemocy” (1997) skoncentrował się na najnowocześniejszych urządzeniach służących do podglądania naszego życia. W zrealizowanym w 1999 roku, nominowanym do Oscara oraz nagradzanym na licznych festiwalach filmowych (m.in. w Edynburgu i Seattle) dokumencie „Buena Vista Social Club” wrócił do swojej fascynacji muzyką. Ta pasja sprawiła również, że poznał wokalistę irlandzkiego zespołu U2, Bono. Efektem tej znajomości jest „Million Dollar Hotel” (2000) zrealizowany według scenariusza muzyka. Film nagrodzono Srebrnym Niedźwiedziem na festiwalu w Berlinie.

Do szczególnych przedsięwzięć w twórczości Wendersa należy współpraca ze sparaliżowanym Michelangelo Antonionim przy reżyserii filmu „Po tamtej stronie chmur” (1995). Współuczestniczył także w realizacji projektu „Bracia Lumiere i spółka” (także

1995).

Wenders należy do grona założycieli Filmverlag der Autoren (obok m.in. Rainera Wenera Fassbindera), instytucji zajmującej się od 1971 promocją kina niemieckiego. W 1974 r. założył firmę produkcyjną Wim Wenders Filmproduktion. Dwa lata później, razem z Peterem Handke i Rainerem Götz Otto, otworzył wytwórnię Road Movies a w 1980, razem z Chrisem Sievernichem - Gray City. W 1984 r. został członkiem Akademie der Künste w Berlinie. 5 lat później otrzymał swój pierwszy tytuł doktora honoris causa Sorbony. Następny przyznał mu w 1995 r. Wydział teologiczny Uniwersytetu we Fryburgu. Od 1991 r. pełni funkcję przewodniczącego Europejskiej Akademii Filmowej. W 1993 r. zaczął także wykładać na swojej uczelni filmowej w Monachium.

Filmografia reżyserska:

- 1967 - Schauplätze / Miejsca akcji (zaginiony, kr.m.)
Same Player Shoots Again (kr.m.)
- 1968 - Klappenfilm (nieukończony, kr.m.)
Silver City (kr.m.)
- 1969 - Polizeifilm / Film policyjny (kr.m.)
Alabama: 2000 Lights Years (kr.m.)
Drei Amerikanische LP's / Trzy amerykańskie longplaye (kr.m.)
- 1970 - Summer in the City. Dedicated to the Kinks
- 1972 - Strach bramkarza przed rzutem karnym / Die Angst des Tormanns beim Elfmeter
Der scharlachrote Buchstabe / Szkarłatna litera
- 1973 - Alicja w miastach / Alice in den Städten
- 1974 - Aus der Familie der Panzerechsen/Die Insel / Z rodziny jaszczurek-pancerników/Wyspa (2 odcinki serialu tv)
- 1975 - Falsche Bewegung / Fałszywy ruch
Z biegiem czasu (Im Lauf der Zeit)
- 1977 - Amerykański przyjaciel / Der amerikanische Freund
- 1980 - Nick's Film – Lightning Over Water / Film Nicka – Iśnienie nad wodą
- 1981 - Der Stand der Dinge / Stan rzeczy
- 1982 - Hammett
Quand je m'éveille / Reverse Angle - New York City. March 1982 / Kiedy się budzę / Inny kąt widzenia - Nowy Jork, marzec 1982 (wyświetlany pod tytułem: List z Nowego Jorku, kr.m.)
Chambre 666 / Pokój 666 (dok.)
- 1984 - Paris, Texas
- 1985 - Tokyo-ga (dok.)
- 1987 - Niebo nad Berlinem / Der Himmel über Berlin
- 1989 - Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten / Notatki o strojach i miastach (dok.)
- 1990 - Night & Day (tv)
- 1991 - Až na koniec świata / Bis ans Ende der Welt
- 1992 - In weiter Ferne, so nah! / Tak daleko, tak blisko!
Arisha, the Bear and the Stone Ring (kr.m.)
- 1994 - Lisbon Story
- 1995 - Po tamtej stronie chmur / Par-delà les nuages (współreż. z M. Antonionim)
Lumière i spółka / Lumière et compagnie (reżyseria jednej z nowel)
Die Gebrüder Skladanovsky / Bracia Skladanowscy (dok.)
- 1997 - Koniec przemocy / The End of Violence

1998 - Willie Nelson at the Teatro (kr.m.)

1999 - Buena Vista Social Club (dok.)

2000 - Milion Dollar Hotel / The Million Dollar Hotel

2002 - Ode to Cologne: A Rock'N'Roll Film (dok.)

10 minut później: trabka / Ten Minutes Older: The Trumpet (nowela Twelve Miles to Trona)