

POKÓJ SYNA

La stanza del figlio

REŻYSERIA
NANNI MORETTI

W KINACH OD 3 STYCZNIA 2003

DYSTRYBUCJA W POLSCE



ul. Zamenhofa 1, 00-153 Warszawa
tel.: (+4822) 636 25 00, 636 25 02, fax: (+4822) 635 20 01
e-mail: gutekfilm@gutekfilm.com.pl <http://www.gutekfilm.com.p>

POKÓJ SYNA

reżyseria

Nanni Moretti

scenariusz

Nanni Moretti

Linda Ferri

Heidrun Schleef

zdjęcia

Giuseppe Lanci

muzyka

Nicola Piovani

montaż

Esmeralda Calabria

dźwięk

Alessandro Zanon

scenografia

Giancarlo Basili

kostiumy

Maria Rita Barbera

występują

Nanni Moretti

Giovanni

Laura Morante

Paola

Jasmine Trinca

Irene

Giuseppe Sanfelice

Andrea

Sofia Vigliar

Arianna

oraz

**Silvio Orlando, Renato Scarpa, Roberto Nobile, Paolo De Vita, Roberto De
Francesco, Claudio Santamaria, Antonio Petrocelli, Lorenzo Alessandri,
Alessandro Infusini, Silvia Bonucci, Marcello Bernacchini, Alessandro Ascoli,
Stefano Abbati, Stefano Accorsi, Toni Bertorelli, Dario Cantarelli, Eleonora
Danco, Claudia Della Seta, Luisa De Santis, Silvio Orlando, Emanuele Lo
Nardo**

producenci

Nanni Moretti

Angelo Barbagallo

kierownicy produkcji
Gianfranco Barbagallo
Fabrizio Amato
Chrystelle Robin

film wyprodukowany przez
Sacher Film
Bac Films
Le Studio Canal+
z udziałem
Rai Cinéma
Tele+

w filmie wykorzystano utwory
„Water Dances” - komp. Michael Nyman
„By This River” - wyk. Brian Eno
„Insieme a te non ci sto piu” - wyk. Caterina Caselli

festiwale
Cannes 2001
Toronto 2001

nagrody
MFF Cannes 2001 – Złota Palma i nagroda FIPRESCI
Nagrody David di Donatello 2001 (włoskie nagrody filmowe) – nagroda dla
najlepszego filmu, dla najlepszej aktorki (Laura Morante) i za najlepszą muzykę
Nagroda Narodowego Zrzeszenia Włoskich Krytyków Filmowych 2001 dla
najlepszego reżysera

Włochy/Francja
rok produkcji: 2001
czas trwania: 99 minut
kolor – Dolby SRD – 1: 1,66

Pokój syna to pierwszy od ponad dwudziestu lat film włoski nagrodzony Złotą Palmą w Cannes.

Nanni Moretti, którego porównuje się do Woody Allena, nie tylko wyreżyserował ten film, ale jest także współautorem scenariusza, współproducentem i gra w nim główną rolę. *Pokój syna* to historia psychoanalityka, Giovanniego i jego miłości do syna, który ginie wypadku.

Pokój syna opowiada o związkach międzyludzkich, o utracie kogoś bliskiego i o sposobach radzenia sobie z tym doświadczeniem. Dramatyzm wydarzeń łagodzony jest przez chwile subtelного humoru. Film zachwyca autentycznością, psychologiczną prawdą i subtelnym doborem środków, za pomocą jakich opowiada o pokonywaniu bólu i o wychodzeniu z cierpienia. Moretti daje w swoim filmie nadzieję, że każdy ból kiedyś przemija, a życie może toczyć się dalej.

Porównywany z Dekalogiem I Kieślowskiego. Podobny temat.

Moretti gra psychoanalityka, którego spotyka nagły cios: w wypadku ginie jego syn. I teraz lekarz dusz musi pomóc sam sobie (...). Rzadko zdarza się dziś w kinie taka siła oddziaływania przy tak skromnych środkach wyrazu. Taka czystość. Taka dojrzałość, bez uczuciowego szantażu, bez hysterii. Film prawdziwie pocieszający – można wskazać moment, kiedy kamień wreszcie spada nam z serca. Film dla wszystkich: religijnych i niereligijnych, doświadczonych i nie, młodych i starych.

Tadeusz Sobolewski, „Gazeta Wyborcza” 18.05.2001

GŁOSY PRASY

Pokój syna to ostatnie arcydzieło Nanniego Morettiego. Jest to delikatna i wzruszająca opowieść o miłości ojcowskiej do syna, zmarłego przedwcześnie w tragicznym wypadku. Prostota i elegancja wykorzystana przez reżysera pozwala zmierzyć się z tym dotkliwym i wzruszającym tematem, co czyni ten film niepowtarzalnym.

Nie jest łatwo badać samego siebie, znaleźć siłę i godność, by stawić czoła wydarzeniu tak bolesnemu, jakim jest śmierć syna, ale też śmierć jakiejś części siebie. Sny i nadzieje, które odzwierciedlały ambicje życiowe ojca – pokładane w synu – jedynym mężczyźnie w rodzinie – nagle stają się ciężarem, bolesny cios przekreśla wszystko i sprawia wrażenie nicości. Syn, pierwsza i najważniejsza potrzeba mężczyzny, ginie gdzieś na dnie morza, całkiem bezsensownie i nic nie jest w stanie tego wytłumaczyć.

Życie jednak musi toczyć się dalej – omija więc płaczących nad sobą żałobników, szukających usprawiedliwienia dla czegoś, co w gruncie rzeczy nie ma w ogóle sensu. To dlatego reżyser wprowadza postać dziewczyny, z którą spotykał się

Andrea; była to miłość, o której rodzice nie mieli pojęcia, a która pozwoli im poznać go bliżej.

Element ten pokazuje rozdartą rzeczywistość dzisiejszego społeczeństwa: rodzice nie znają swoich dzieci, ich przyzwyczajęń, przyjaźni; stoją na uboczu ich codziennego życia. Dopiero takie najbardziej szokujące wydarzenie, pozwala im otworzyć oczy i odkryć aspekty dotychczas nieznanne.

Moretti próbuje zbliżyć się do zmarłego syna, poznać jaki był naprawdę – by móc zrozumieć. Odkrywa i poznaje świat, w którym żył; angażuje w to również całą rodzinę. Jest to dla rzymskiego reżysera jedyna forma przezwyciężenia samotności spowodowanej przedwczesną i tragiczną śmiercią.

Taka historia, jak ta opowiedziana przez Morettiego, zostawia widoczny ślad w każdym z nas, wrażenie, które powraca i wzbudza refleksje nad dzisiejszą młodzieżą.

Film został nieprzypadkowo i całkiem zasłużenie nagrodzony Złotą Palmą na festiwalu w Cannes 2001.

A. Arpen, „La Tertulia“ 4-5/2002

Pokój syna, pierwszy od dziesięciu lat film fabularny Morettiego, bardzo się różni od jego wcześniejszych dokonań. To jego pierwszy film, w którym nie boi się bezpośrednio mówić o głębokich uczuciach. Grany przez reżysera główny bohater, nie jest tu, tak jak w przypadku poprzednich filmów, skonfliktowanym ze społeczeństwem, krytycznie nastawionym do poczynąń polityków outsiderem (w filmie Aprile z 1998 roku bohater pogardliwie wyrażał się o Berlusconim i przywódcy prawicowej, separatystycznej Ligi Północnej, Umberto Bossim). Tym razem, przynajmniej na początku filmu, grany przez Morettiego Giovanni wydaje się bardzo szczęśliwy. Jest żonaty z atrakcyjną kobietą, ma dwójkę inteligentnych dzieci. Jako psychoanalityk cieszy się szacunkiem i zaufaniem pacjentów. W jednej z początkowych scen oglądamy całą rodzinę jadącą samochodem. Wszyscy razem śpiewają wesołą piosenkę nadawaną przez radio. Wydaje się, że to wszystko jest zbyt piękne, by mogło długo trwać. I rzeczywiście, zupełnie niespodziewanie, wydarza się tragedia. Bezsensowna śmierć syna sprawia, że pięknie wyglądająca fasada rodzinnego szczęścia szybko się kruszy. Ujawnia ona też neurotyczny charakter Giovanniego, skrywany dotąd pod maską spokoju i bez troski. Podobnie jak w filmach You Can Count on Me Kennetha Lonergana czy Eureka Shinji Aoyama, Pokój syna opowiada o wyniszczającym wpływie bólu i żalu na ludzkie życie i irracjonalnym poczuciu winy, które towarzyszy takim przeżyciom. Film Morettiego wyróżnia się jednak wśród nich prostotą i uczuciową wrażliwością. Reżyser nie czuje potrzeby szokowania widzów efektownymi jazdami kamery czy zbliżeniami twarzy pogrążonych w smutku bohaterów. Dzięki temu jeszcze bardziej porusza nas scena, w której matka chłopca wręcz wyje z rozpacz albo ta, w której siostra zmarłego, dając upust kipiącym w niej emocjom, z wściekłością rzuca się na dziewczynę z przeciwnej drużyny na boisku do koszykówki. W przeciwieństwie do kobiet, które potrafią uzewnętrznić swój ból i żal, ojciec tłumi te uczucia w sobie, pozwalając tym samym, by niszczyły jego związki z rodziną i pacjentami. W ten sposób niszczy też samego siebie. Obwiniając się o śmierć syna, bez przerwy powraca do dnia tragedii, zastanawiając się, co by się stało, gdyby odmówił wtedy pomocy swemu pacjentowi i nie pojechał do niego (...). W końcowej scenie widzimy ojca, matkę i córkę spacerujących po plaży tuż po wschodzie słońca. Nie oglądamy jednak uścisków i innych wyrazów rodzinnej miłości. Każde z nich spaceruje samotnie, choć my, widzowie czujemy, że przygniatający ich ciężar powoli ustępuje. To bardzo subtelne

zakończenie. Moretti sugeruje, że istnieje nadzieja, że ból przeminie, a relacje między członkami rodziny ulegną poprawie. Jest jednak zbyt szczery, by dać widzom coś więcej.

Philip Kemp, „Sight and Sound” 3/2002

Giovanni Sermonti to psychoterapeuta, dzielący swoje życie pomiędzy pacjentów a swoją własną rodzinę: żonę Paolę i dwoje nastoletnich dzieci. Rodzina jakich wiele, ze swoimi radościami i problemami; jakkolwiek tę właśnie można by było zdefiniować jako „szczęśliwą rodzinę”.

Pewnego jesiennego dnia straszne wydarzenie burzy tę delikatną równowagę, na której opiera się każda rodzina: niespodziewanie ginie syn, Andrea. Ich życie całkowicie legnie w gruzach, wszystko to, co było oczywiste, normalne, uregulowane, zostaje strącone w pustkę niebytu – swoista więź zerwana zostaje raz na zawsze.

Wydarzenie będące tematem wielu filmów, opowiedziane jest przez Morettiego z wielką odwagą i realizmem, prawie nigdy nie przechodzi w ton patetyczny, osiąga raczej szczyty dramatycznego okrucieństwa; wydaje się, że reżyser chce mówić nie tylko o bólu, od którego nie ma ucieczki, ale o tym, że jedyne co należy zrobić, to porzucić go, bo nas pęta i unicestwia.

Tak więc śledzimy życie rodziny w tym ciężkim dla niej momencie, ciężkim dla każdego, kto traci bliską osobę: bolesne, ale nieuniknione przeżycia (piękna jest scena zamykania trumny Andrei, płomień wodorowo-tlenowy zespala ją kawałek po kawałku – bezlitośnie zamykając na zawsze pewien rozdział życia) i powrót do normalności, która nigdy już nie będzie taka sama.

Scenariusz w godny sposób odzwierciedla ten trudny etap życia, jak również skutecznie pokazuje prawdziwego Morettiego, którego znamy z jego wielkich dramatów. Nie ma potrzeby zmiany choćby jednego słowa, dodania choćby jednej sceny. Bohaterowie są bezlitośnie realistyczni, kobiety i mężczyźni, tacy jak my, bez wymuszonego dramatyzmu są niemalże gruboskórnie ludzcy, nie da się powiedzieć: „to tylko film”.

Gra aktorska całej obsady, mimo trudnych ról, wypadła niezwykle efektownie, bez nadmiernego melodramatyzmu, doskonale przekazuje widzowi uczucia i emocje. Wyśmienite są również role drugoplanowe, a zwłaszcza pacjentów Giovanniego.

Również z technicznego punktu widzenia Pokój syna jest oznaką dojrzałości twórczej Morettiego: dokładnie wymierzony ruch kamery, bez zbytniego flashbacku, doskonały pomysł z pokazaniem jednego ujęcia z różnych punktów widzenia: rzeczywistości z jednej strony, pragnień z drugiej. Akcja stopniowo nabiera głębi, tragedia nabiera mocy, tonacja szarości wzmaga się, tłumiąc kolory.

Paola Cavallini, „Cinefile” 11.03.2001

Od czasu *Ecce Bombo* z uwagą i uznaniem śledzono twórczość Morettiego. Moretti jest nie tylko jednym z najważniejszych włoskich reżyserów, ale w ogóle jednym z najlepszych (...). W najnowszym filmie Nanni Moretti pokazuje szczęśliwą rodzinę, która mieszka w średniej wielkości włoskim mieście (...). Zwykle życie przeciętnej rodziny z klasy średniej reżyser pokazał bez egzaltowanego sentymentalizmu, irytującej nudy i tak powszechnych w wielu filmach wygodnych klisz i schematów. Dla wielu wielbicieli włoskiego reżysera Pokój syna może być zaskakującym zwrotem w kierunku poważnego dramatu obyczajowego, ale bez wahania powinni zobaczyć ten film - Moretti nie stracił poczucia humoru (...). Tragiczna śmierć zmienia radykalnie życie całej rodziny. Morettiemu jednak nie wystarczy skonstatowanie tego faktu. Bardzo dokładnie śledzi cały proces - cierpliwie przygląda się wszystkim, nawet

„najgorszym”, reakcjom i emocjom. Należy podkreślić, że efekt jest znakomity - powstał obraz niezwykle głęboki i prawdziwy (...). Oglądając Pokój syna można odnieść wrażenie, że film powstał jakby bez wysiłku, ale z wielkim pragnieniem podzielenia się czymś bardzo ważnym. Pokój syna jest pełen silnych uczuć i emocji. Jednak nie mamy tu do czynienia z tandetnymi filmowymi chwytami, pretensjonalnymi uproszczeniami czy sztucznymi dialogami. Przeciwnie - historia, która rozgrywa się w tym filmie, wydaje się jak najbardziej naturalna i bardzo wiarygodna. Nie przegapcie tego filmu.

Edwin Jahiel, www.prairienet.org/ejahiel/sons_room.htm

Pokój syna to zwodniczo prosty film. Dopiero po pewnym czasie poszczególne sceny kielkują w naszej pamięci, wracają do nas w emocjonalnej retrospekcji i ujawniają całą siłę dzieła Morettiego (...). Moretti, który często nazywany jest włoskim Woody Allenem rozjaśnia poważny nastrój filmu scenami humorystycznymi. Czyni to jednak w tak subtelny sposób, że stanowią one integralną część całego filmu.

Ann Hornaday, „Washington Post” 1.03.2002

Co do mnie, to uważam, że Moretti właśnie teraz zdał swój egzamin dojrzałości. Zdał go filmem szczególnie trudnym: analizując żalobę, stan, który zwykle zachęca do płaczącej retoryki. Trudno o film bardziej powściągliwy, nieśmiały i dyskretny od Pokoju syna w opisie tragedii (...). Pokój syna używa języka jak najbardziej „klasycznego”: żadnych nadmiernych elips ani zakłóceń chronologii, żadnych raptownych skoków w oświetleniu scen, żadnych ustępstw na rzecz modnego ostatnio quasi-ekspresjonizmu. Co najwyżej parę zapowiedzi nadchodzącej tragedii, anonsowanej lekkimi przyśpieszeniami rytmu narracji, lub dwa-trzy krótkie błyski, wywołujące w świadomości widza niejasny niepokój. Hitchcock pochwaliłby je z pewnością.

Calisto Cosulich, „Kino” 9/2001

Niewątpliwie Pokój syna jest najbardziej dojrzałym filmem Nanniego Morettiego. Nowe dzieło włoskiego reżysera to zrobiony z wielkim wyczuciem obyczajowy dramat o cierpieniu, bólu i żalu, które nagle spadają na spokojną rodzinę (...). O ile wielbicieli i entuzjastów dotychczasowej twórczości Morettiego zapewne poczuć się zdziwieni lub być może trochę zawiedzeni, o tyle pozostali w przeciągu półtorej godziny projekcji przeżyją głęboko poruszające doświadczenie, które zapamiętają na bardzo długo (...). Pokój syna jest pod pewnymi względami podobny do *Sous le sable* [polski tytuł *Pod piaskiem*] François Ozona. Oba filmy, unikając taniego sentymentalizmu, próbują zmierzyć się z bardzo trudnym tematem, jakim jest dramat nagłej straty kogoś bliskiego. Wydaje się jednak, że film Morettiego, skupiający się przede wszystkim na rodzicach i ich emocjach po stracie dziecka, jest bardziej poruszający.

Już w Dzienniku intymnym Moretti interesował się problemem cierpienia człowieka zaplątanego w sytuację, która jest poza jego kontrolą. Jednak Pokój syna jest o wiele głębszy i bardziej poruszający (...). Tragedia, która dotyczy rodziny Giovanniego i Paoli jest tak zaskakująca jak przysłowiowy grom z jasnego nieba. Montażystka, Esmeralda Calabrieri, potrafiła tak połączyć odpowiednie sceny i sekwencje, że widzowie są niemal tak samo zaskoczeni i bezradni jak bohaterowie na ekranie (...). Bez wątplenia mocną stroną filmu jest scenariusz. Linda Ferri, Nanni Moretti i Heidrun Schleef pokazali, że są rzetelnymi i wnikliwymi obserwatorami, unikając jednocześnie nadmiernej komplikacji. Dzięki temu historia, którą opowiadają,

zachowuje płynność, a zarazem nie jest powierzchowna i banalna. Wszystkie najważniejsze postacie filmu są pełne i prawdziwe. Nie ma tu uproszczeń czy nachalnych oczywistości - jest kilka gestów, spojrzeń czy przemilczeń, które dzięki swojej sugestywności mówią znacznie więcej (...).

Nanni Moretti, który wcielił się w postać Giovanniego, potrafił stworzyć bardzo przekonującą i wiarygodną rolę. Moretti wykazał się dużą delikatnością i rozważą, unikając nadużywania aktorskich środków. W jego interpretacji widać chęć nadania nowego znaczenia pojęciom słabości i pokory. Laura Morante stworzyła naprawdę poruszającą kreację. Jednym z najbardziej dramatycznych momentów filmu jest scena, w której Paola czyta znaleziony list Arianny. Morante niezwykle sugestywnie potrafiła oddać zamęt, jaki nagle pochłania Paolę, która w jednej chwili przeżywa ogromną radość i straszny ból (...). Dużym atutem filmu jest styl, pozbawiony zbędnej przesady i efektowności oraz konsekwencja twórców. Na wyróżnienie zasługuje niewątpliwie autor zdjęć, Giuseppe Lanci, którego kamera z subtelnością i wyczuciem odsłania kolejne akty dramatu. Spokojna i łagodna muzyka, napisana przez Nicola Piovani, bardzo precyzyjnie współgra z filmową narracją.

David Rooney, „Variety” 16.03.2001

Podczas jednej z sesji z pacjentką nękaną obsesją związaną z datami, psycholog Giovanni ma wizję: wstaje, wyprowadza kobietę z gabinetu i pokazuje jej swoją kolekcję obuwia sportowego, proponując wspólne bieganie. Czy to w sensie psychoanalitycznym jest klasyczne „wyciąganie z dołka”?

Scena ta powraca z przeszłości, a dokładniej z „obsesji obuwniczej” bohatera Bianca. Ale ten Moretti z 2001 roku trzyma się na dystans od surrealizmu podobnych scen. Takie odchylenie to nie jedyny przykład. W Pokoju syna Moretti odrzuca dotychczasowe reguły swojej twórczości, jego kino jest zaprzeczeniem instytucji, o których mowa była w poprzednich filmach, poddaje je wszystkim krytyce: szkoła to nora pełna antypatycznej zamaskowanej agresywności, gdzie każde zaangażowanie pedagoga wydaje się być policyjnym dochodzeniem: kto ukradł amonit? Kościół – nie daje konkretnej odpowiedzi ani nie przynosi ulgi w dramacie, jakim jest śmierć, przeciwnie - irtuje porównaniem: „Gdyby gospodarz wiedział, o której godzinie złodziej ma przyjść, nie pozwoliłby włamać się do swego domu”. Sport – jest pretekstem do podziału zamiast do pojednania, do śmierci zamiast do życia: matka i siostra Andrei są rozkojarzone i nie obserwują z uwagą jego meczu tenisowego, być może właśnie dlatego go przegrywa, siostra prowokuje bójkę podczas meczu koszykówki, tak jak zanurzenie pod wodę prowokuje śmierć Andrei. Ojcostwo – ojciec okazuje się być osobą niedoinformowaną: nie wie o przyznaniu się do kradzieży, ani o sekretnym związku z dziewczyną. „Ja” Andrei inne jest dla rodziny, inne dla przyjaciół.

Znika gdzieś w tym filmie pokrętne ego Michele Apicella, znikają Rzym, Vespa, Polityka, Kino, znika Nanni Moretti ze swoją prawdziwą kroniką.

Ta zaskakująca tabula rasa prezentowana przez Morettiego nie próbuje narzucać nam swojej interpretacji, nie kieruje naszym tokiem myślenia. Nie pozostaje nic poza cudownymi „niemymi scenami”: bardzo powolne zamykanie trumny Andrei; Laura Morante, która opowiada na kolacji u przyjaciół o liście zaadresowanym na zmarłego syna, gdy Giovanni (zażenowany) wołałby milczeć i ściska ją mocno za rękę.

Giovanni usiłuje odpowiedzieć na list dziewczyny Andrei, ale zaraz przy końcu kartki jego długopis tworzy jakiś niespójny szkic, błędząc po kartce i zamazując słowa zamyka się w labirynt. Ten właśnie labirynt okaże się za chwilę główną figurą filmu (...). Przedmioty i symbole przeplatają się jak łańcuch tworzący labirynt: kradzież

skamieliny (która ma formę spirali składającej się z dwóch części) to nawiązanie do egipskiego boga – Ammona – występującego pod postacią barana lub byka – tak jak Minotaur, potwór uwięziony w labiryncie na Krecie, któremu składano w ofierze młodzię. Kreta to inaczej – glina – pojawia się więc motyw ceramiki: czajniczek do herbaty, który niszczy Giovanni, ponieważ jest popękany; pęknięty tak jak amonit, który ukradł Andrea (i wracamy do punktu wyjścia).

Istotna jest dalsza kolejność: Giovanni – Dedal naucza Andreę – Ikara technik latania (skok wzwyż), ale nie może zapobiec jego śmierci – upadku do morza.

Jakie są przyczyny tych wydarzeń? Powody są niewytłumaczalne i zaciemniają prawdę. Racjonalny i świecki Giovanni chciałby wybrać: „Cofnąć czas. Właśnie to chciałbym zrobić” – wyjaśnia żonie. W związku z tym stwarza rzewne historie możliwych, „alternatywnych światów”, w których Andrea mógłby być jeszcze żywy. Jest przecież jeszcze dziewczyna o imieniu Ariadna, która pokonuje potwora żaloby, ukrytego w pokoju Andrei – ratuje rodzinę, wyprowadzając ją z niewidzialnego labiryntu ich życia.

To niezwykle scenariusz i doskonała gra aktorska. Najkrótsze sceny urywające się całkiem nieoczekiwanie wydają się jednak być połączone, ta ubogość w słowa – charakterystyczna dla głównego bohatera: słuchamy pacjentów dających upust swoim emocjom, słuchamy też żony i dzieci, ale prawie nigdy nie słyszymy odpowiedzi psychologa – męża – ojca, który prawdopodobnie rezygnuje ze smutku na rzecz sarkazmu, trwogę zamienia w satyrę.

W swoim pierwszym filmie – dedykowanym rodzinie – choleryk Nanni, który był niegdyś zrównoważony, jawi się jako, mówiąc językiem psychologów, „niepoczytalny”. Z taką właśnie niepoczytalnością reżyser Moretti otwiera własne kino i następuje jego nieoczekiwany rozwój.

Dante Albanesi, www.revisioncinema.com

Plkanie na filmie nie należy chyba do dobrego tonu, szczególnie w przypadku krytyka. Chyba, że chodzi, np. o ET. Wtedy można się przyznać do pochlipywania, dając do zrozumienia, że owo dziecko z prostymi uczuciami i emocjami nadal w nas żyje. Ale co zrobić, gdy chodzi o poważny film, który bierze sobie za cel jak najbardziej dorosłego człowieka - jego uczucia i emocje? Przyznanie się do popłakiwania i siąkania nosem w czasie projekcji nie wypadłoby zbyt fajnie, a raczej byłoby przyznaniem się do porażki wobec jakiejś niewybrednej manipulacji najniższymi emocjami. Jednak pochlipywanie zdarza się, tak samo jak przysypianie. Zatem, ja przyznaję się. Kiedy po raz pierwszy oglądałem Pokój syna Morettiego na pokazie festiwalowym w Cannes zeszłego lata, płakałem i pociągałem nosem. Na tym nie koniec. Przeżycie było tak silne, że wyszedłem z kina jakby w stanie jakiegoś delirium i musiało minąć bite kilka godzin zanim doszedłem do siebie (...). Film bez wątpienia zasłużył na Złotą Palmę. Jest naprawdę piękny i poruszający, znakomicie zagrany, nowatorsko wyreżyserowany z niezwykle pomysłowym zakończeniem (...). Opierając się na powierzchownych podobieństwach, film Morettiego porównuje się z amerykańskim Za drzwiami sypialni Todda Fielda, w którym rodzice też tracą ukochanego syna. Krytycy amerykańscy sugerowali, że film Fielda jest lepszy, gdyż pokazuje rozpad rodziny w przeciwieństwie do drobnomieszczkańskiego zadowolenia, które ponoć cechuje bohaterów Morettiego. Nic bardziej mylnego. Field próbuje wymazać cierpienie i ból po stracie, robiąc z ojca twardego faceta z pistoletem, który wymierza sprawiedliwość. W Pokoju syna sytuacja jest daleko bardziej krańcowa - rodzina może tylko cierpieć, nie mogąc nawet „szukać oparcia” w zemście. To bardziej przekonujące i o wiele bardziej poruszające. Godne uwagi jest to, że Pokój

syna rozgrywa się nieprzerwanie w zwykłym świetle dnia. Moretti wspólnie z operatorem, Giuseppem Lancim, i scenografem Giancarlo Basilim, zadbali o odpowiednią oprawę filmu. Stworzyli wnętrza niepretensjonalne i zwykłe, które emanują spokojem. Właśnie w tych wnętrzach nagle wybucha wściekłość i ból, które niszczą całą rodzinę. Ale kamera nawet nie drgnie! Stoi nieruchomo i rejestruje. Moretti nie poszedł drogą ekspresjonistów, by zmiany w psychice bohaterów podkreślać przesadnie ruchliwą kamerą czy ostentacyjną deformacją otoczenia. Wszystko pozostaje jak dawniej - świat spokojnie toczy się dalej swoim trybem i nie reaguje na tragedię. Zapewne dlatego w niektórych momentach trudno wytrzymać i nie zapłakać.

Peter Bradshaw, „The Guardian”, 15.02.2002

WYWIAD Z NANNIM MORETTIM

Czy film *Pokój syna* oznacza twoje odejście od komedii i humoru na rzecz dramatycznych opowieści?

Czułem silną potrzebę opowiedzenia o bólu, który towarzyszy nam, gdy umiera ktoś bliski, o różnych reakcjach na taką śmierć. Nigdy jeszcze nie byłem tak bardzo zaangażowany uczuciowo w tworzenie filmu.

Jakie jest źródło tego bólu?

Skąd płynie ten ból? Po części ma to związek z tym, że w miarę upływu lat coraz więcej myślimy o śmierci. Nie ma to jednak nic wspólnego z rakiem, na którego chorowałem, bo w tamtym okresie nie bałem się śmierci. Po prostu do tej pory nie miałem czasu, aby zrobić ten film. Jak reagujemy na śmierć osób, które kochamy? Jak wygląda nasze życie po takiej tragedii? Im jesteśmy starsi, tym więcej myślimy o śmierci i właśnie dlatego czułem, że muszę się zmierzyć z tym problemem, reżyserując o tym film. Napisałem szkic *Pokoju syna* po skończeniu *Dziennika intymnego*. Jednak wtedy, pod koniec 1995 roku, nie mogłem zrobić tego filmu. Oczekiwałem narodzin dziecka i wydawało mi się niewłaściwe, by pisać wtedy scenariusz i kręcić film opowiadający o śmierci syna. Podczas ciąży Sylwii, a także w czasie pierwszych miesięcy życia dziecka po prostu nie byłem w stanie, ani też nie chciałem tego robić. Odłożyłem więc ten projekt, wiedząc, że cokolwiek się stanie, na pewno kiedyś do niego wrócę. Po ukończeniu filmu *Aprile*, razem z Heindrun Schleefer i Lindą Ferri zaczęliśmy pracować nad scenariuszem do *Pokoju syna*.

Co ta dwójka wniosła do filmu?

Mój szkic miał 25 stron. Był tam opis rodziny i głównego bohatera - psychoanalityka. Scenariusz pisaliśmy razem. Spędziliśmy nad nim bardzo wiele czasu, dużo więcej niż ma to miejsce zazwyczaj. Scena otwierająca film, w której uprawiam jogging była zaczerpnięta z jednego z moich wcześniejszych filmów. Następną sceną, pokazującą jak piję cappuccino w barze, jest dokładnie taka sama jak scena kończąca *Dziennik intymny*. W pierwszej części filmu - nie było to zamierzone, ale równocześnie nie całkiem przypadkowe - pojawiają się sytuacje i bohaterowie z moich poprzednich filmów. Wszystko to jednak odsuwa na dalszy plan doświadczenie wielkiego bólu,

czyli śmierć syna. Jestem przekonany, że właśnie ten film jest syntezą i rozwinięciem moich wcześniejszych dokonań.

Dlaczego tak bardzo chciałeś zagrać postać psychoanalityka? Czy przygotowując się do roli przeczytałeś wiele książek o psychoanalizie?

Tak. Czytałem je jednak raczej z ciekawości niż w poszukiwaniu wskazówek do filmu. Dałem też scenariusz do przeczytania kilku psychoanalitom i oczywiście skorzystałem z ich uwag. Niektórzy pacjenci oglądani w filmie to prawdziwe przypadki kliniczne, które znaleźliśmy w czasopiśmie psychiatrycznych. Rozwinęliśmy je, dostosowując do potrzeb filmu.

Na pewno nie było łatwo zagrać taką postać.

Z pewnością napisałbym i zagrał tę rolę inaczej piętnaście lat temu. W tym filmie, po raz pierwszy w mojej karierze reżyserskiej, postaci otaczające głównego bohatera - żona Paola, syn i córka, funkcjonują niezależnie od niego, są głęboko scharakteryzowane. Po raz pierwszy dałem się tak bardzo ponieść emocjom i atmosferze filmu. Byłem całkowicie pogrążony w uczuciu bólu, które pragnąłem przekazać widzom.

Dlaczego postanowiłeś kręcić nie w Rzymie, tylko w Anconie, małym, anonimowym mieście na prowincji?

To prawda, że jest anonimowe, niewielu Włochów potrafiło je rozpoznać w filmie. Zastanawiałem się, gdzie umieścić akcję filmu już w początkowej fazie pisania scenariusza. Chciałem, żeby było to miasto, gdzie prowadzi praktykę dwóch, góra trzech psychoanalitików.

Dlaczego było to takie ważne?

Nie chciałem, by główny bohater był jednym z wielu psychoanalitików w wielkim mieście. Zależało mi też, by historia tej rodziny rozgrywała się na tle małej miejskiej społeczności. Dlatego właśnie zdecydowałem się na Anconę (...).

Pierwsza scena w której widzimy katedrę natychmiast przywodzi na myśl Opętanie Viscontiego.

To prawda. Oczywiście wiedziałem, że Visconti nakręcił tam niewielką część *Opętania*. Mój film to zresztą nie tylko opowieść o bólu, ale także o obsesji - obsesji Giovanniego, by cofnąć się w czasie.

Gdy już zdajemy sobie sprawę z tego, że syn zginął, na ekranie ani razu nie pada zdanie: „On nie żyje.”

Pada ono tylko raz, dużo później. Wypowiada je matka, gdy płacząc rozmawia z dziewczyną syna przez telefon.

Tragedii, która się wydarza towarzyszą różne znaki. Wydaje mi się na przykład, że matka pada ofiarą kradzieży.

Ktoś na nią wpada. Nie wiemy co tak naprawdę się wydarzyło. To tylko znak, że znaczenia którego jedynie Paola zdaje sobie sprawę. Potem widzimy jak córka, Irene, niemalże spada z roweru. Następnie widzimy ciężarówkę, która trąbiąc zatrzymuje się tuż przed Giovannim, jadącym do pacjenta. Po raz pierwszy w filmie oglądamy wtedy sekwencję krótkich ujęć. Mamy wrażenie, że każdej z tych osób może przydarzyć się coś złego (...). Mój bohater jest człowiekiem, który nawet w niedzielę jest gotowy pomagać pacjentom. Jednak to właśnie jego dobroć stanie się pośrednią przyczyną tragedii.

Dlaczego scena w kaplicy jest nakręcona tak bardzo realistycznie?

Zazwyczaj w kinie włoskim podobne sceny są ukazywane albo w konwencji totalnej groteski bądź ekshibicjonistycznej rozpacz, gdzie wszyscy zalewają się łzami. Ja chciałem, by scena była bardzo realistyczna. Podobnie jak ja, cała rodzina ukazana w filmie nie jest religijna. Zarówno dla mnie, jak i dla Giovanniego w filmie chwila, w której zamykana jest trumna jest końcem wszystkiego. Dlatego właśnie jest ona tak okrutna. Syn Giovanniego i Paoli nie żyje i nigdy więcej go nie zobaczą.

Bohaterowie filmu uprawiają różne sporty: Giovanni jogging, syn gra w tenisa i nurkuje, a córka gra w koszykówkę.

Na początku chciałem, by główny bohater filmu uprawiał różne sporty, ale potem ze względów dramaturgicznych z tego zrezygnowałem. Zdecydowałem się na jogging, bo stwierdziłem, że człowiek, który na co dzień dotyka cierpienia innych ludzi potrzebuje chwil ciszy i samotności. Jego bieg, który widzimy na początku filmu jest radosny, Giovanni biegnie wzdłuż portowej przystani, a w tle słyszymy wesołą muzykę. Potem oglądamy jego drugi bieg przy zachodzie słońca, kiedy martwi go incydent, który wydarzył się w szkole syna. I w końcu trzeci bieg, w nocy, w którym Giovanni szuka zapomnienia (...).

Jakie znaczenie ma scena, w której ojciec biegnie razem z synem? Wydaje się, że jest to tylko wspomnienie.

Nie, to nie jest wspomnienie. Ojciec wraca do tamtej niedzieli i wyobraża sobie, co wydarzyłoby się wtedy, gdyby nie pojechał do swojego pacjenta.

Czy uważasz, że jego syn by wtedy nie zginął?

Tak.

Więc Giovanni czuje się całkowicie odpowiedzialny na jego śmierć?

W pierwszej części filmu mówi do jednego z pacjentów: „Zawsze bierzesz odpowiedzialność za wszystko, co się dzieje. Jednak życie jest w dużej mierze determinowane przez los”. Sam Giovanni nie potrafi się jednak pogodzić z tym, co niesie nam los czy przeznaczenie. Scena z chłopcem biegnącym przez park od razu skojarzyła mi się Kieślowskim.

Czy nie miałeś wątpliwości jak zakończyć film? Skąd pomysł na końcową scenę nad morzem?

Wymyślenie odpowiedniego zakończenia było niezwykle trudne. Chcieliśmy w nim załagodzić konflikt między Paolą i Giovannim, a także zbliżyć do siebie całą rodzinę. Aż do tej końcowej sceny wszyscy byli samotni wobec śmierci Andrei, każde z nich starało się poradzić sobie z tragedią na własną rękę. W scenie nad morzem ich więź, która rozpadła się w obliczu bólu i rozpacz, zaczyna się odnawiać. Dzieje się tak, pomimo tego, że na plaży każde z nich idzie w swoją stronę. Ich życie już nigdy nie będzie takie samo jak przedtem, ale istnieje dla nich promień nadziei.

materiały promocyjne producenta

WYWIAD Z LAURĄ MORANTE

Jak zapamiętałaś pracę nad Pokojem syna?

Zarówno Nanni Moretti, jak i ja jesteśmy rodzicami i dlatego było to dla nas niezwykle głębokie i wzruszające doświadczenie. Trudno nie identyfikować się z tak wielkim bólem. Podczas zdjęć nie myślałam jednak o moich córkach. Starałam się oddzielić swoje prawdziwe emocje od filmu. Uważałam, że wtedy końcowy efekt mojej pracy będzie lepszy.

Czy istnieje sposób, by dozować emocje?

Pewnego dnia jedna z aktorek zapytała mnie, czy naprawdę musi płakać. Odpowiedziałam: „Nie, musisz grać”. Aktorzy, którzy zmuszają się do myślenia o smutnych rzeczach, gdy grają smutne sceny wypadają sztucznie i cynicznie na ekranie. Warunkiem wiarygodności jest uczciwość.

Paola i Giovanni, rodzice Andrei, zachowują się odmiennie w obliczu śmierci syna.

Giovanni, stara się wyrazić swój ból poprzez złość, stara się zachowywać jak „prawdziwy mężczyzna”. To mu się jednak nie udaje. Paula dopuszcza ból do siebie, pozwala, by swobodnie ewoluował. Jest także mniejszą ateistką od męża. Nie odnajduje co prawda pocieszenia w religii, ale potrafi odczuwać radość, gdy znajduje list od Arianny, dziewczyny syna, która nie wie o jego śmierci. Jej radość jest irracjonalna: czuje, że światło życia przedziera się w tej chwili przez mrok śmierci. To była dla mnie bardzo trudna rola - musiałam pokazać radość mimo dojmującego bólu.

Czy ojciec zawinił czymś wobec swego syna?

My, rodzice zawsze czujemy się winni, bo uważamy siebie za bogów i chcemy, by nasze dzieci właśnie tak nas postrzegały. A przecież każdy ma prawo popełniać błędy. Można je naprawić. Nasze dzieci także muszą to zrozumieć. Najważniejsze jest to, by dobrze wypełniać swą rodzicielską rolę. Nie należy tworzyć związków z dziećmi na zasadzie całkowitej równości, bo wtedy pozbawiamy je radości

dzieciństwa, niewinności i wolności. Chodzi mi tu o wolność do walki ze swoimi wrogami, nawet jeśli tymi wrogami są rodzice.

Więc nie powinniśmy oskarżać Giovanniego, o to, że nie poświęcał synowi dość uwagi?

Myślę, że Giovanni od samego początku czuje się winny. Uważa, że jest zbyt surowy. Jego syn nie wygrywa w zawodach, a on nie potrafi tego zaakceptować. Dopiero potem zdaje sobie sprawę z popełnionego błędu. Mimo to nie potrafi go naprawić. Giovanni jest jednak w gruncie rzeczy dobrym ojcem. Gdyby syn nie zginął, prawdopodobnie doszedłby z nim do porozumienia.

Powiedziałas na jednym z pokazów, że jesteś pewna, że zrobiliście piękny film. Czy jednak Pokój syna jest szczerym filmem? Czy łzy widzów nie są efektem moralnego szantażu?

W filmie nie ma żadnej manipulacji. Śmierć jest w nim pokazana w przerażająco konkretny sposób. Nanni powiedział, że chciał opowiedzieć historię bólu, który nie łączy, lecz dzieli. Każdy z członków rodziny podąża własną drogą próbując żyć dalej po tragedii, która się wydarzyła. *Pokój syna* to piękny i zarazem bardzo szczerzy film.

materiały promocyjne producenta

TWÓRCY FILMU

NANNI MORETTI

Urodzony 19 sierpnia 1953 roku we Włoszech. Scenarzysta, reżyser, aktor, producent. Mieszka w Rzymie, gdzie od dziecka dzieli swój czas na dwie pasje: kino i piłkę wodną. Kiedy skończył liceum, sprzedał swoją kolekcję znaczków, aby móc kupić kamerę Super-8. W 1973 roku zaczął kręcić, według własnych scenariuszy, krótkie amatorskie filmy, w których sam występował. W latach 70. zaangażował się w ruch lewicowy, który stał się tematem jego pierwszych filmów. Pierwszy długometrażowy obraz Morettiego *Io sono un autarchico* miał już znamiona jego późniejszej twórczości: własna reżyseria, scenariusz, obsada głównej roli, produkcja. W 1986 roku wraz z Antonio Barbagallo założył firmę produkcyjną Sacher Films. W latach 80. zdobył międzynarodową sławę jako najbardziej oryginalny twórca kina włoskiego. Duży rozgłos przyniosły mu filmy: *Czerwony lobik* (Nagroda Narodowego Zrzeszenia Włoskich Krytyków Filmowych w 1990 roku za scenariusz, MFF São Paulo 1990 – nagroda krytyków), *Idźcie, ofiara spełniona* (MFF Berlin 1986 – nagroda C.I.C.A.E. i nagroda specjalna jury) i *Dziennik intymny* (MFF Cannes 1994 – nagroda za reżyserię, Europejska Nagroda Filmowa 1994 – nagroda FIPRESCI). Moretti bywa także aktorem i producentem innych czołowych reżyserów włoskich, prowadzi w Rzymie kino, ma też małą firmę dystrybucyjną. W jego utworach występuje alter ego autora, którym jest postać Michele Apicelli. Świat u Morettiego ożywiany jest przez konflikt pomiędzy głównym bohaterem a otoczeniem.

Filmografia

Jako reżyser

La sconfitta (1973; krótkometrażowy)
Paté de bourgeois (1973; krótkometrażowy)
Come parli, frate? (1974; krótkometrażowy)
Io sono un autarchico (1976)
Ecce Bombo (1978)
Sogni d'oro (1981)
Bianca (1983)
Idźcie, ofiara spełniona / La messa e finta (1985)
Czerwony lobik / Palombella rossa (1989)
La cosa (1990)
Dziennik intymny / Drogi pamiętniku / Caro diario (1994)
L'Unico paese al mondo (1994)
Il giorno della prima di Close Up (1996)
Aprile (1998)
Pokój syna / La stanza del figlio (2001)

Jako aktor

La sconfitta (1973; reż. Nanni Moretti)
Paté de bourgeois (1973; reż. Nanni Moretti)
Come parli, frate? (1974; reż. Nanni Moretti)
Io sono un autarchico (1976; reż. Nanni Moretti)
Padre padrone (1977; reż. Paolo Taviani, Vittorio Taviani)
Ecce Bombo (1978; reż. Nanni Moretti)
Sogni d'oro (1981; reż. Nanni Moretti)
Bianca (1983; reż. Nanni Moretti)
Idźcie, ofiara spełniona / La messa e finta (1985; reż. Nanni Moretti)
Domani accadrà (1988; reż. Daniele Luchetti)
Czerwony lobik / Palombella rossa (1989; reż. Nanni Moretti)

Dziennik intymny / Drogi pamiętniku / Caro diario (1994; reż. Nanni Moretti)
Portaborse (1991; reż. Daniele Luchetti)
La seconda volta (1996; reż. Mimmo Calopresti)
Il giorno della prima di Close Up (1996; reż. Nanni Moretti)
Trois vies & une seule mort (1996; reż. Raoul Ruiz)
Aprile (1998; reż. Nanni Moretti)
Pokój syna / La stanza del figlio (2001; reż. Nanni Moretti)

NICOLA PIOVANI

Urodzony 26 maja 1946 w Rzymie. Kompozytor. Popularność przyniosło mu skomponowanie muzyki do filmów *N.P. il segreto* Silvano Agosti i *W imię ojca* Marca Bellocchia. Od tej pory, oprócz komponowania muzyki do innych filmów Bellocchia, współpracował z wieloma włoskimi reżyserami, jak np. Mario Monicelli, Nannim Morettim, Giuseppe Tornatore, Giuseppe Bertolucchim, Federiciem Fellinim Roberto Benignim i braćmi Taviani. Za muzykę do filmu *Życie jest piękne* został nagrodzony w 1999 roku Oskarem. Zdobył również nagrody David di Donatello za muzykę do filmu Felliniego *Ginger i Fred* i za *Dziennik intymny* Morettiego. Komponuje również dla telewizji i teatru, do sztuk Majakowskiego, Becketta, Shakespeare'a, Moliere. Napisał także muzykę do dwu musicali i do baletu.

Filmografia

La ragazza di latta (1970; reż. Marcello Aliprandi)
N.P. il segreto (1971; reż. Silvano Agosti)
W imię ojca / Nel nome del padre (1971; reż. Marco Bellocchio)
Daniele e Maria (1972; reż. Ennio De Concini)

Sbatti il mostro in prima pagina / Slap the Monster on Page One (1973; reż. Marco Bellocchio)
Flavia, la monaca musulmana (1974; reż. Gianfranco Mingozzi)
L'invenzione di Morel / Morel's Invention (1974; reż. Emidio Greco)
Le orme (1974; reż. Luigi Bazzoni, Mario Fanelli)
Marsz triumfalny / Marcia trionfale (1976; reż. Marco Bellocchio)
Il gabbiano (1977; reż. Marco Bellocchio)
Gli Ultimi tre giorni (1977; reż. Gianfranco Mingozzi)
Skok w pustkę / Salto nel vuoto (1979; reż. Marco Bellocchio)
Il marchese del Grillo (1981; reż. Mario Monicelli)
Meisje met het rode haar, Het (1981; reż. Ben Verbong)
La notte di San Lorenzo / The Night of San Lorenzo (1982; reż. Paolo Taviani, Vittorio Taviani)
Oczy i usta / Occhi e la bocca, Gli (1982; reż. Marco Bellocchio)
La Vela Incantata (1982; reż. Gianfranco Mingozzi)
La trace (1983; reż. Bernard Favre)
Bertoldo, Bertoldino e... Cascacenno / Bertoldo, Bertoldino, and Cascacenno (1984; reż. Mario Monicelli)
Kaos (1984; reż. Paolo Taviani, Vittorio Taviani)
De Schorpioen (1984; reż. Ben Verbong)
Il camorrista (1985; reż. Giuseppe Tornatore)
Le due vite di Mattia Pascal / The Two Lives of Mattia Pascal (1985; reż. Mario Monicelli)
Idźcie, ofiara spełniona / La messa e finta (1985; reż. Nanni Moretti)
Segreti segreti (1985; reż. Giuseppe Bertolucci)
Speriamo che sia femmina (1985; reż. Mario Monicelli)
La sposa era bellissima (1986; reż. Pál Gábor)

Ginger i Fred / Ginger e Fred (1986; reż. Federico Fellini)
Strana la vita (1987; reż. Giuseppe Bertolucci)
Intervista (1987; reż. Federico Fellini)
Good Morning, Babylon (1987; reż. Paolo Taviani, Vittorio Taviani)
Les exploits d'un jeune Don Juan (1987; reż. Gianfranco Mingozzi)
L'appassionata (1988; reż. Gianfranco Mingozzi)
I Cammelli (1988; reż. Giuseppe Bertolucci)
Chiari di luna (1988; reż. Lello Arena)
Domani accadrà (1988; reż. Daniele Luchetti)
Lenin: The Train (1988; reż. Damiano Damiani)
Manifesto (1988; reż. Dusan Makavejev)
Drôle d'endroit pour une rencontre (1988; reż. François Dupeyron)
'O re (1989; reż. Luigi Magni)
La cintura (1989; reż. Giuliana Gamba)
Disamistade (1989; reż. Gianfranco Cabiddu)
Czerwony lobik / Palombella rossa (1989; reż. Nanni Moretti)
La soule (1989; reż. Michel Sibra)
Głos księżycy / La voce della luna (1989; reż. Federico Fellini)
Australia (1989; reż. Jean-Jacques Andrien)
Der Berg (1990; reż. Markus Imhoof)
In nome del popolo sovrano (1990; reż. Luigi Magni)
Male oscuro (1990; reż. Mario Monicelli)
Tracce di vita amorosa / Traces of an Amorous Life (1990; reż. Peter Del Monte)
Sole anche di notte (1990; reż. Paolo Taviani, Vittorio Taviani)
Caccia alla vedova / Widow Hunt (1991; reż. Giorgio Ferrara)
De Onfatsoenlijke vrouw (1991; reż. Ben Verbong)
Hors la vie (1991; reż. Maroun Bagdadi)

Le amiche del cuore (1992; reż. Michele Placido)
Jamón, jamón (1992; reż. J.J. Bigas Luna)
Utz (1992; reż. George Sluizer)
Giovane Mussolini (1993; reż. Gianluigi Calderone)
Per amore, solo per amore (1993; reż. Giovanni Veronesi)
Amico mio (1993, serial TV; reż. Paolo Poeti)
Amok (1993; reż. Joël Farges)
Huevos de oro (1993; reż. J.J. Bigas Luna)
De eso no se habla (1993; reż. María Luisa Bemberg)
Fiorile (1993; reż. Paolo Taviani, Vittorio Taviani)
C'e Kim Novak al telefono (1994; reż. Enrico Roseo)
La teta y la luna (1994; reż. J.J. Bigas Luna)
Dziennik intymny / Drogi pamiętniku / Caro diario (1994; reż. Nanni Moretti)
A che punto e la notte (1995; reż. Nanni Loy)
Nemici d'infanzia (1995; reż. Luigi Magni)
A Month by the Lake (1995; reż. John Irvin)
De Vliegende Hollander (1995; reż. Jos Stelling)
La mia generazione (1996; reż. Wilma Labate)
Uomo d'acqua dolce (1996; reż. Antonio Albanese)
Charlotte Sophie Bentinck (1996; reż. Ben Verbong)
Linda e il brigadiere (1997, serial TV; reż. Gianfrancesco Lazotti, Alberto Simone)
Camere da letto (1997; reż. Simona Izzo)
The Man in Grey (1997; reż. Pericles Hoursoglou)
Más allá del jardín (1997; reż. Pedro Olea)
Santostefano (1997; reż. Angelo Pasquini)

Życie jest piękne / La vita e bella

(1997; reż. Roberto Benigni)

Un prete tra noi (1997, serial TV; reż. Giorgio Capitani, Lodovico Gasparini)

El impostor (1997; reż. Alejandro Maci)

La carbonara (1999; reż. Luigi Magni)

Running Free (1999; reż. Sergei Bodrov)

Amor nello specchio (1999; reż. Salvatore Maira)

No trains no planes (1999; reż. Jos Stelling)

Dolce far niente (1999; reż. Nae Caranfil)

La fame e la sete (1999; reż. Antonio Albanese)

Per tutto il tempo che ci resta (1998; reż. Vincenzo Terracciano)

Tu ridi (1998; reż. Paolo Taviani, Vittorio Taviani)

Tobia al caffè (2000; reż. Gianfranco Mingozzi)

Resurrezione (2001, serial TV; reż. Paolo Taviani, Vittorio Taviani)

Orientaciones son orientaciones (2001; reż. José Luis Rodríguez, Edgar Soberón Torchia)

In Love and War (2001; reż. John Kent Harrison)

Sams, Das (2001; reż. Ben Verbong)

Pokój syna / La stanza del figlio (2001; reż. Nanni Moretti)

Pinocchio (2002; reż. Roberto Benigni)

Nostro matrimonio e in crisi (2002; reż. Antonio Albanese)

GIUSEPPE LANCI

Urodzony 1 maja 1942 roku w Rzymie. Operator. Pracował z wieloma znanymi europejskimi reżyserami, jak Vittorio Taviani, Andriej Tarkowski, Lina Wertmüller, Roberto Benigni. Od lat 70. jest stałym członkiem ekipy Marca Bellocchia. Jest autorem zdjęć do ostatnich czterech filmów Nanniego Morettiego (począwszy od *Czerwonego lobika*, a skończywszy na *Pokoju syna*). Zdobył nagrodę David di

Donatello w 1986 roku za najlepsze zdjęcia do filmu *Un Complicato intrigo di donne, vicoli e delitti*.

Filmografia

Quelle strane occasioni (1976; reż. Luigi Comencini, Nanni Loy, Luigi Magni)

Difficile morire (1977; reż. Umberto Silva)

Skok w pustkę / Salto nel vuoto (1979; reż. Marco Bellocchio)

Con... fusione / Con... fusion (1980; reż. Piero Natoli)

Ehrendgard (1982; reż. Emidio Greco)

Oczy i usta / Occhi e la bocca, Gli (1982; reż. Marco Bellocchio)

Piso pisello (1982; reż. Peter Del Monte)

Nostalgia / Nostalghia (1983; reż. Andriej Tarkowski)

Henryk IV / Enrico IV (1984; reż. Marco Bellocchio)

Kaos (1984; reż. Paolo Taviani, Vittorio Taviani)

Blues metropolitano (1985; reż. Salvatore Piscicelli)

Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti / Camorra (A Story of Streets, Women and Crime) (1986; reż. Lina Wertmüller)

La venexiana (1986; reż. Mauro Bolognini)

Every Time We Say Goodbye (1986; reż. Moshé Mizrahi)

Diabeł wcielony / Il diavolo in corpo (1986; reż. Marco Bellocchio)

Good Morning, Babylon (1987; reż. Paolo Taviani, Vittorio Taviani)

Paura e amore (1988; reż. Margarethe von Trotta)

La Visione del Sabba (1988; reż. Marco Bellocchio)

Czerwony lobik / Palombella rossa (1989; reż. Nanni Moretti)

Il prete bello (1989; reż. Carlo Mazzacurati)

Francesco (1989; reż. Liliana Cavani)

Wyrok / La condanna (1990; reż. Marco Bellocchio)
Il sole anche di notte (1990; reż. Paolo Taviani, Vittorio Taviani)
La Baule-les-Pins (1990; reż. Diane Kurys)
Caldo soffocante (1991; reż. Giovanna Gagliardo)
Johnny Stecchino (1991; reż. Roberto Benigni)
Le amiche del cuore (1992; reż. Michele Placido)
La villa del venerdì (1992; reż. Mauro Bolognini)
Fiorile (1993; reż. Paolo Taviani, Vittorio Taviani)
Tra due risvegli / Between Two Awakenings (1993; reż. Amedeo Fago)
Con gli occhi chiusi (1994; reż. Francesca Archibugi)
Il teppista (1994; reż. Veronica Bilbao La Vieja)
Dziennik intymny / Drogi pamiętniku / Caro diario (1994; reż. Nanni Moretti)
Compagna di viaggio (1996; reż. Peter Del Monte)
Le affinità elettive (1996; reż. Paolo Taviani, Vittorio Taviani)
Santostefano (1997; reż. Angelo Pasquini)
Il principe di Homburg (1997; reż. Marco Bellocchio)
Aprile (1998; reż. Nanni Moretti)
I Piccoli maestri (1998; reż. Daniele Luchetti)
Tu ridi (1998; reż. Paolo Taviani, Vittorio Taviani)
Oscar per due (1998; reż. Felice Farina)
Mamka / La balia (1999; reż. Marco Bellocchio)
Tierra del fuego (2000; reż. Miguel Littin)
Pokój syna / La stanza del figlio (2001; reż. Nanni Moretti)
Nowhere (2002; reż. Luis Sepúlveda)

LAURA MORANTE

Urodzona 21 sierpnia 1956 roku we Włoszech. Debiutowała w teatrze. Pierwszy raz zagrała w filmie Morettiego w 1981 roku w *Sogni d'oro*, a następnie w *Bianche*. Ostatnio jej kariera nabiera tempa. Pojawiła się w filmie Mike'a Figgisa *Hotel* i Johna Malkovicha *The Dancer Upstairs*. Występuje także w telewizji.

Filmografia

La tragedia di un uomo ridicolo (1981; reż. Bernardo Bertolucci)
Sogni d'oro (1981; reż. Nanni Moretti)
Colpire al cuore (1982; reż. Gianni Amelio)
Bianca (1983; reż. Nanni Moretti)
Il corsaro (1983; reż. Franco Giraldi)
Il momento dell'avventura (1983; reż. Faliero Rosati)
Historia Piery / Storia di Piera (1983; reż. Marco Ferreri)
L'air du crime (1984; reż. Alain Klarer)
Der Mörder (1984; reż. Anton Reitzenstein)
Goya (1985, serial TV; reż. José Ramón Larraz)
Le due vite di Mattia Pascal / The Two Lives of Mattia Pascal (1985; reż. Mario Monicelli)
Music Hall (1985; reż. Marcel Bluwal)
Väter und Söhne (1986, serial TV; reż. Bernhard Sinkel)
A Flor do Mar / By the Seaside (1986; reż. João César Monteiro)
L'intruse (1986; reż. Bruno Gentillon)
Luci lontane / Distant Lights (1987; reż. Aurelio Chiesa)
Pink Palace, Paradise Beach (1987; reż. Milan Dor)
La Man on Fire (1987; reż. Elie Chouraqui)
Vallée fantôme (1987; reż. Alain Tanner)
Un amore di donna (1988; reż. Nelo Risi)
I Ragazzi di via Panisperna (1988; reż. Gianni Amelio)

Onde Bate o Sol (1989; rež. Joaquim Pinto)
Les jurés de l'ombre (1989, serial TV; rež. Paul Vecchiali)
Turne (1990; rež. Gabriele Salvatores)
La femme fardée (1990; rež. José Pinheiro)
Tracce di vita amorosa / Traces of an Amorous Life (1990; rež. Peter Del Monte)
Un jeu d'enfant (1990; rež. Pascal Kané)
Corps perdus (1990; rež. Eduardo de Gregorio)
Ao Fim da Noite (1991; rež. Joaquim Leitã)
Juste avant l'orage (1992; rež. Bruno Herbulot)
La voix (1992; rež. Pierre Granier-Deferre)
L'ombra della sera (1993; rež. Cinzia Th. Torrini)
Une vue imprenable (1993; rež. Amal Bedjaoui)
L'affaire Dreyfus (1994; rež. Yves Boisset)
La corruptrice (1994; rež. Bernard Stora)
Io e il re (1995; rež. Lucio Gaudino)
Faut pas rire du bonheur (1995; rež. Guillaume Nicloux)

Ferie d'agosto (1996; rež. Paolo Virzi)
Marianna Ucria (1996; rež. Roberto Faenza)
Santostefano (1997; rež. Angelo Pasquini)
L'anniversario (1998; rež. Mario Orfini)
Coppia omicida (1998; rež. Claudio Fragasso)
La mirada del otro (1998; rež. Vicente Aranda)
Dov'e mio figlio (1999; rež. Lucio Gaudino)
Giochi pericolosi (2000; rež. Alfredo Angeli)
Film (2000; rež. Laura Belli, Mak Vejzovic)
Prime luci dell'alba / First Light of Dawn (2000; rež. Lucio Gaudino)
Liberate i pesci! (2000; rež. Cristina Comencini)
Vajont (2001; rež. Renzo Martinelli)
Hotel (2001; rež. Mike Figgis)
Pokój syna / La stanza del figlio (2001; rež. Nanni Moretti)
Un viaggio chiamato amore (2002; rež. Michele Placido)
The Dancer Upstairs (2002; rež. John Malkovich)
Ricordati di me (2003; rež. Gabriele Muccino)