

Ferment intelektualny w kinie litewskim

ANNA MIKONIS

Na początku lat 90. kinematografia na Litwie przeżywała kryzys przejawiający się spadkiem produkcji do zaledwie jednego filmu fabularnego w ciągu kilku lat. W okresie trudności finansowych zaczęło się jednak rozwijać kino niezależne. Przemianom ustrojowym towarzyszył bowiem ferment intelektualny, który doprowadził do powstania formacji artystycznej skupionej wokół wytwórni filmowej „Kinema”.

„Kinema” – pierwsze prawnie i artystycznie niezależne litewskie studio filmowe – zostało założone w 1987 roku przez absolwentów Moskiewskiego Instytutu Kinematografii: reżysera Šarūnasa Bartasa oraz producenta Audriusa Kuprevičiusa. Idea powołania studia pojawiła się jeszcze w czasach, kiedy ograniczenia swobody twórczej były szczególnie uciążliwe. W 1986 Bartas napisał scenariusz filmowy zatytułowany *Pamiętać dzień przeszły*. Zrealizował go kilka lat później jako swój debiut pod szyldem studia filmowego „Kinema”. Ten film oraz następne produkcje studia (np. *Ziemia ociemniałych* Audriusa Stonysa, *Jesienny śnieg* Valdas Navasaitisa) pozwoliły krytykom dostrzec specyficzne cechy obrazów zrealizowanych w tym studiu: balansowanie pomiędzy dokumentem a fabułą, ukazywanie prowincjonalnych miasteczek i nieatrakcyjnych zakątków, ludzi odrzuconych, cichych i skromnych – drugoplanowych aktorów na scenie życia.

Manifestem programowym nowej placówki stało się hasło (zgodnie z etymologią greckiej nazwy) niosące nowe wartości i pomysły do sztuki filmowej. *Żadnej orientacji na komercyjne zwycięstwo, twórczość bez kompromisu* – mówił operator Rimvydas Leipus, charakteryzując młodych twórców skupionych w „Kinemie”. Powstanie placówki wskazywało na formowanie się nowej generacji twórców filmowych. Šarūnas Bartas, Valdas Navasaitis, Rimvydas Leipus – absolwenci Moskiewskiego Instytutu Kinematografii; Arturas Jevdokimovas, Vytautas Landsbergis, Saulius Sruogis – absolwenci Tbiliskiego Instytutu Filmowego i Teatrolologicznego; Arūnas Matelis, Audrius Stonys – absolwenci Wileńskiej Akademii Muzycznej oraz Wydziału Filmu i Telewizji. Niezależne studio stało się więc placówką młodych osób wykształconych w różnych ośrodkach i mających ogromną chęć działania i tworzenia.

Oryginalny głos młodego pokolenia „Kinemy” zabrzmiał początkowo w kinie dokumentalnym. Filmy Stonysa, Navasaitisa, Bartasa, Matelisa kontynuowały nie tylko charakterystyczny dla kina litewskiego rodzaj poetyckiego dokumentu, lecz jednocześnie budowały pomost między postacią zagubionego wiejskiego starca, dziwaka, a współczesnym człowiekiem, który w wirze historycznych zmian próbuje zachować wewnętrzną harmonię. Swoisty urok miały obrazy zagłady, destru-

kcji, degradacji, nieważne, czy była to zmęczona twarz starca (*Jesienny śnieg*), czy miasto walące się w gruzy (*Pamiętać dzień przeszły*), czy przerażająca samotność (*Ziemia ociemniałych*).

Wraz z powolnym rozwojem bazy produkcyjnej oraz próbami reanimowania kultury filmowej kino twórców „Kinemy” powoli zaczęło odnosić sukcesy międzynarodowe. Premiery filmów Bartasa i Navasaitisa prezentowane na festiwalach w Cannes w kategorii „Pewne Spojrzenie” (*Un Certain Regard*) ściągały tłumy, intrygując swoistością fabuły oraz tematem. Uznaniem dla autorskiej wizji Audriusa Stonysa była z kolei nagroda Felixa za *Ziemię ociemniałych* jako najlepszy film dokumentalny w 1992 roku.

Czołowi przedstawiciele „Kinemy”, w swojej twórczości redukując liczbę postaci do kilku, stosując długie ujęcia, bliskie plany eliminujące kontekst społeczny, zrywają z wszelkimi formami opowiadania tradycyjnego, a psychologiczną błahość intrygi kompensują wyrafinowaną grą aktorów. Widać to zwłaszcza w twórczości Bartasa zafascynowanego dziełami młodych twórców kina francuskiego lat 90., francuskich buntowników tzw. grupy BBC (Bessona, Beineixa, Caraxa). Jako przyjaciel Leosa Caraxa, a także aktor w jego filmach, Bartas często odwołuje się do stylistyki tego kina.

W końcu lat 90. okazało się jednak, że ruch młodych twórców był zjawiskiem efemerycznym; filmowcy ci albo obniżyli loty, borykając się z wymogami rynku (Arturas Jevdokimovas, Vytautas Landsergis), albo wyzbyli się ambicji i rozpoczęli aktywność produkcyjną (Valdas Navasaitis), albo też podjęli indywidualną drogę twórczą (Audrius Stonys, Arūnas Matelis, Valdas Navasaitis). Dzisiaj „Kinema” jest miejscem artystycznych ambicji głównie Šarūnasa Bartasa.

Stephan Elliott, australijski reżyser kina artystycznego, powiedział: *Nie mamy pieniędzy, nie mamy aktorskich gwiazd, aby bezpośrednio konkurować z drogimi filmami amerykańskimi. Wszystko, co posiadamy, to mniejsze budżety, pomysłowość, wolność i wyobraźnia*. To zdanie precyzuje również ambicje artystyczne młodych twórców „Kinemy” oraz sytuację kina na Litwie po 1990 roku.

Rozmowy z najbardziej reprezentatywnymi twórcami „Kinemy”, Šarūnasaem Bartasem, Valdasem Navasaitisem, Audriusem Stonyseem są tego przykładem. W dziejach tych osób ujawnia się skomplikowana sytuacja kina litewskiego, oscylującego pomiędzy wymogami rynku komercyjnego a autorskimi, artystycznymi aspiracjami twórców.

ANNA MIKONIS

O kinie, procesie twórczym i własnych filmach
z twórcami „Kinemy” – Šarūnasem Bartasem,
Audriusem Stonysem i Valdasem Navasaitisem
rozmawia Anna Mikonis

Valdas Navasaitis
Pragnę, żeby energia, którą wkładam w obraz,
trafiła do widza



– *Studia w Moskiewskim Instytucie Kinematografii rozpoczął Pan jako doktorant Instytutu Zoologicznego w Petersburgu z dyplomem magistra Litewskiego Uniwersytetu Rolniczego. Dlaczego postanowił Pan zająć się twórczością filmową?*

– Ciągle mam trudności z jednoznaczną odpowiedzią na to pytanie. Od dawna fascynowałem się fotografią, aż w końcu zupełnie przypadkowo zacząłem kręcić film ze swoim przyjacielem Bartasem. W 1983 roku wyjechaliśmy na Syberię i tam poznaliśmy małą, zanikającą grupę etniczną Talofarów. W ten sposób zaangażowałem się w pracę nad filmem. Odwrotu nie było – jak już się zanurzy w tę sferę, to całkowicie się w niej tonie.

– *Pracę scenarzysty i reżysera rozpoczął Pan jako osiemnastoletni młodzieniec w kowieńskim studiu filmowym „Banga”. Co to było za studio?*

– Było to wówczas jedyne na Litwie amatorskie studio filmowe, bardzo dobrze wyposażone i dysponujące pieniędzmi. Mogliśmy filmować zarówno kamerą 35 mm, jak i 16 mm, otrzymywaliśmy też wystarczającą sumę pieniędzy na realizację swoich jeszcze niezgrabnych filmów. Studio mieściło się w budynku fabryki radioodbiorników, w obecnym kościele Zmartwychwstania Pańskiego w Kownie. Żartowaliśmy sobie, że jest to najwyższej umiejscowione studio na Litwie, ponieważ by się do niego dostać, należało wspiąć się po schodach na najwyższą oprócz dzwonnicy wieżę kościoła.

– *Jak widać, upodobanie władz sowieckich do zastępowania miejsc sakralnych placówkami filmowymi było dość powszechne. Litewskiemu Studiu Filmowemu w Wilnie w latach 60. przydzielono do zdjęć bardzo piękny XVII-wieczny kościół św. Ignacego – aktualnie Katedrę Wojskową. Wracając jednak do Pańskiego debiutu, jak to się stało, że kopia „Talofarii” zaginęła?*

– Do dziś nie wiemy, gdzie jest nasz film, po prostu go straciliśmy. W czasie moich studiów w Moskwie, w okresie zawieruchy politycznej studio zostało zamknięte. Negatywy wszystkich zrealizowanych tam filmów przewieziono do Moskwy. I ślad po nich zaginął. Przed kilkoma laty rozpocząłem poszukiwania. Nie przyniosły one jednak żadnych rezultatów.

– *W Moskwie film został oceniony: komisji kolaudacyjnej nie spodobało się, że pokazują Państwo ubogich mieszkańców Syberii, ludzi ubranych w kufajki. Czy film ujrzał światło dzienne, dotarł do widza?*

– *Talofarię* pokazano podczas Litewskiego Festiwalu Filmów Amatorskich w Narodowym Teatrze Opery i Baletu w Wilnie. Zdobyła główną nagrodę.

– *Studia filmowe rozpoczął Pan więc, mając już jedną nagrodę i trochę doświadczenia w realizacji filmów. Jakie przygotowanie reżyserskie dała Panu uczelnia w Moskwie?*

– Czas w Moskwie był okresem nieograniczonych możliwości. Myślę, że żadna placówka filmowa na świecie nie była wówczas w stanie stworzyć studentom tak dobrych warunków do nauki i pracy. Instytut posiadał 9 sal kinowych, w których ciągle odbywały się projekcje światowej klasyki. Obejrzeliśmy tu kilka tysięcy filmów. Oglądaliśmy je od świtu do nocy. Mogliśmy w każdej chwili wziąć dowolną kopię filmową, np. Godarda, i na stole montażowym zmontować ją według własnych upodobań. Ponadto uczelnia finansowała każdemu studentowi cztery filmy na taśmie 35 mm.

Szkola stwarzała również atmosferę uczelni artystycznej, na której górowały indywidualności pedagogów, promieniujących swoją wiedzą, wrażliwością estetyczną, osobliwym spojrzeniem na świat i na sztukę. Wykłady Wadima Jusowa pozwoliły mi inaczej spojrzeć na obraz filmowy. Z ogromną satysfakcją przyjąłem również pomoc pedagoga od montażu, który udzielał mi wskazówek przy montowaniu filmu *Jesienny śnieg*. Reżyserii filmowej uczyłem się u Aleksandra Kaczetkowa, nieprzeciętnej osobowości. Pamiętam, że na pierwszych zajęciach powiedział wyraźnie: *Jeżeli nie potrafię państwa wykształcić na odpowiedzialnych twórców, to nikt tego nie uczyni. Daję Państwu swoistą wolność, ale przysięgam, nie pozwolę kłamać na ekranie*. Te słowa stały się dla mnie drogowskazem w pracy reżyserskiej.

– *Zważyły również na tym, że zdecydował się Pan zacząć od dokumentu?*

– Nie. Uważam, że stylistyka prawdziwości jest charakterystyczna dla każdego rodzaju filmów. Nietrudno nauczyć się rzemiosła – opanowanie odpowiednich środków, określonego sposobu „pisania” filmu nie stanowi trudności. Kwestią istotniejszą jest to, czemu będzie służyć owa wiedza, jaki obraz świata i człowieka ukaże. Ważne jest to, co reżyser ma do powiedzenia. Formalnej warstwie kina powinna towarzyszyć idea, koncepcja, myśl. A owa myśl musi z kolei przybrać ciekawą formę wizualną. Głównym celem kina powinno być obrazowanie uporządkowanych emocji.

– *Jak zatem powstają idee Pana filmów? Co jest inspiracją do podjęcia tego a nie innego tematu?*

– Bardzo trudne pytanie. Mam pewną wadę – tworzę kino autorskie. Praca nad filmem jest więc bardzo uciążliwym procesem: piszę scenariusz, osuwam się z ideą filmu, która w trakcie zdjęć kilkakrotnie się zmienia. Często rezygnuję z niektórych pomysłów, zmieniam całkowicie koncepcję filmu. Kino jest przecież obrazem, który trzeba wyważyć, zaprogramować, przemyśleć. Wszystko jednak zaczyna się od uczucia. Uważnie obserwuję rzeczywistość, a uczucie podpowiada mi, co powinienem filmować. Zawsze intuicyjnie czuję, co i jak chcę robić. Uczucie jest zawsze pierwszym ogniwem w tym łańcuchu. Wydaje mi się, że można to określić jako olbrzymi strumień skoncentrowanych rozmaitych informacji, które docierają do człowieka w ciągu bardzo krótkiego czasu. Później można racjonalnie ocenić materiał i opracować go. Wiem z *Jesiennośniegu* poznałem kilka

lat wcześniej, zanim zacząłem ją filmować. Wróciłem i odtworzyłem to, co czułem za każdym razem, gdy obserwowałem tę wiejską przestrzeń. W filmie tym odtworzyłem swoje uczucia. Widzi Pani, kiedy film jest już zrealizowany, to można się zastanawiać nad racjonalnymi przesłankami dzieła.

– „Jesienny śnieg” oraz „Wiosna” to piękne przykłady potraktowania kamery jako narzędzia poetyckiego obrazowania. Jak udało się Panu uchwycić istotę przestrzeni wiejskiej i dotrzeć do tak pięknej natury? To był przypadek?

– Przypadek nie istnieje, zwłaszcza w pracy nad filmem. Wymaga ona organizacji. Setki razy dziennie trzeba podejmować decyzje dotyczące postaci, oświetlenia, tekstu, kamery. Inspiracją do ukazania wiejskiego piękna w *Wiosnie* była powódź w małej wsi – do tych miejsc dotarłem więc, wertując mnóstwo gazet i oglądając relacje w telewizji. Postanowiłem tam pojechać, a to, co zobaczyłem, zaskoczyło mnie. Magiczny oddech przyrody był czarujący i jednocześnie oszałamiający. Miejsca, które ujrzałem, były niezwykle filmowe, moje poczucie rytmu zgadzało się z rytmem, w którym trwała ta przestrzeń. Stylistycznie nie trzeba było nic zmieniać. Poznałem ludzi, wybrałem bohatera filmu i już nie mogłem przestać o tym myśleć.

– Ukazał Pan obraz powodzi w bardzo nietradycyjny sposób. Nie ma tu ani hysterii, ani tragedii, kataklizmu. Wręcz odwrotnie, pokazuje Pan urok zjawiska. Główny bohater ze spokojem walczy z powodzią.

– Pokorne zachowanie się mieszkańców wobec powodzi było zaskoczeniem również dla mnie. W czasie realizacji zdjęć spłonęła stajnia głównego bohatera (nie udało nam się zarejestrować tego wydarzenia). Postawa tego człowieka była godna podziwu. Zachowywał się spokojnie, akceptując to, co się stało. Nie był to rodzaj głupoty, wręcz odwrotnie – akceptacja nieszczęścia wiązała się z pełną świadomością tragizmu wydarzeń. Był to stoicki spokój i zgoda na kaprysy natury.

– Obrazom w tym filmie towarzyszy malownicze, miękkie oświetlenie z lekką mgiełką. Filmował Pan o świecie?

– Filmowanie w dzień, kiedy słońce tnie obraz jak nóż, jest niemożliwe. Nie znoszę zdjęć w świetle dziennym. Trudno wówczas pokazać bogate pastelowe barwy. Światło jest dla mnie czynnikiem podstawowym. Staje się substancją, stylem, uczuciem, ekspresją. Obraz powstaje dzięki światłu, które maluje, opowiada, zaciera granice. Wierzę w światło i musi ono być takie, jakiego akurat potrzebuje, jakiego żąda moja wyobraźnia. W czasie zdjęć do *Wiosny* budziliśmy się o świecie, pracę zaczynaliśmy o 5.00 nad ranem, a o 7.00 kończyliśmy. Mgiełka, niestety, nie była efektem naturalnym. Pływaliśmy na łódkach w odległości 20 metrów od filmowanego miejsca i puszczaliśmy lekki dym. Udało się jednak i obraz wygląda realistycznie.

– Jest Pan dokumentalistą. Czym jest dla Pana dokument? Ciągłe mamy trudności z ustaleniem jego definicji – jego granice nie są oczywiste. Czy opowiedziałby się Pan po stronie reżyserów, którzy, używając kategorii Bazina, wierzą w obraz, czy też po stronie tych twórców, którzy stoją po stronie rzeczywistości?

– Określenie moich dzieł jako dokumentalnych jest kwestią przyporządkowania. Często posługuję się inscenizacją charakterystyczną dla filmu fabularnego.

Uważam jednak, że inscenizacja nie tylko nie gubi i nie fałszuje prawdy, ale pozwala ją na różne sposoby wydobyć. Moje filmy ukazują moje postrzeganie rzeczywistości. Swoje wyobrażenia przekładam na obraz filmowy. Obraz jest dla mnie podstawową i najważniejszą formą wypowiedzi, dlatego staram się przekazywać informacje o rzeczywistości w ten, a nie inny sposób.

– *Jak wygląda Pana współpraca z operatorami? Czy pozostawia im Pan dużo swobody? Czy też przeciwnie, wykonują oni ściśle Pańskie polecenia? W „Jesiennym śniegu” było ich dwóch, natomiast w „Wiosnie” końcowy etap pracy operatorskiej przypadł w udziale właśnie Panu.*

– Spędzam mnóstwo czasu na rozmowach z operatorami, od początku wprowadzam ich w moje zamierzenia. *Jesienny śnieg* filmowały dwie osoby, ponieważ miałem ponadroczną przerwę w zdjęciach. Zacząłem pracować z litewskim operatorem Vladasem Naudžiusem, wówczas jeszcze studentem WGIK-u. Zabrakło mi materiału i trzeba było czekać do następnej jesieni. Wtedy Vladas polecił mi Estończyka, Arko Okka, młodego, początkującego, bardzo dokładnego i uważnego operatora. Czekало go nie lada zadanie: należało dostosować klimat zdjęć do poprzedniej części filmu oraz zrozumieć mój sposób myślenia o obrazie. Udało mu się. Dlatego postanowiłem pracować z nim nad kolejnym filmem. Tym razem nie znaleźliśmy wspólnego języka, może dlatego, że praca była bardzo uciążliwa (filmowaliśmy w wodzie), albo że jednocześnie Arko rozpoczął pracę nad innym filmem o odmiennej stylistyce. Może też dlatego, że pragmatycznie patrzy na świat, a moje filmy odznaczają się dość specyficzną estetyką, są pozbawione wartkiej akcji, dominuje w nich powolność, rodzaj poetyckiego obrazowania, brak konkretów. To wszystko sprawiło, że w czasie realizacji *Wiosny* zostałem z kamerą sam. Nie zmienia to jednak faktu, że operatorem tego filmu jest Arko Okk.

– *Dotknął Pan, charakteryzując swoje dzieła, ciekawego zjawiska w dokumencie litewskim. W jego historii panuje bowiem zastanawiająca tematyczna, a nawet estetyczna ciągłość. Od lat 60., od filmów Roberta Verbas, Alman-tasa Grikevičiusa widać w nich poetycką formę, fascynację rzeczywistością wiejską, portretami sędziwych osób, liryczne podkreślanie znaczenia przyrody. Skąd taka obrazowość Pana filmów?*

– Ja również myślałem o podobieństwie formy i treści dokumentu litewskiego. Po obejrzeniu kilku filmów, w których dominują bądź twarze starców, bądź wiejskie realia, zastanawiałem się, jak długo jeszcze można się tym zajmować. Myślę, że obrazy takie tkwią głęboko w podświadomości każdego Litwina, że wiążą się z litewskim światopoglądem. Znaczna część Litwinów, nie zważając na wieki chrześcijaństwa, hołubi w swojej świadomości obraz pogańskiej przeszłości, podkreślający ścisły związek z naturą. To zastanawiające zjawisko. Być może za ową predylekcją do wiejskości kryją się pewne procesy historyczne. Ogromnym problemem Litwy jest to, że większość inteligencji miejskiej zginęła w czasie represji stalinowskich, a miasta wypełniła ludność wiejska. I miasto, uformowane przez jedną grupę, zaludniło się ludźmi innej kultury, kultury chłopskiej. Być może ten kontrast nie pozwala mi znaleźć inspiracji w Wilnie. Kiedy spaceruję po mieście, te zmiany mi nie przeszkadzają, kiedy jednak zaczynam patrzeć na rzeczywistość przez kamerę, postrzegać ją jako obraz, ludzie stają się dla mnie niepotrzebnym

balastem. Nie potrafię swego pojęcia o obrazie dostosować do miejskiej rzeczywistości. Zawsze pozostaje pokusa wyrwania się na wieś.

– *Akcja filmu fabularnego „Podwórko”, jak również dokumentu „Diapausis” toczy się jednak w Wilnie. Co Pana skłoniło do zmiany miejsca i dlaczego przeszedł Pan do fabuły?*

– *Wiosna*, tak jak i *Jesienny śnieg*, była zorganizowanym i przemyślanym filmem. Realizowałem ją metodą filmu fabularnego. Nie sędzę więc, bym zmienił swój sposób filmowania. W *Podwórku* chciałem pokazać ciszę Wilna. Bardzo trudno mi się filmowało w mieście, nie potrafiłem znaleźć przestrzeni, którą chciałbym pokazać. W czasie zdjęć do *Diapausis* długo chodziłem po Wilnie, aż wybrałem miejsca puste, bez ludzi. Pewnej nocy, gdy pracowałem nad *Latem*, ocknąłem się o 3.00 nad ranem i wyszedłem na spacer. Obraz miasta zaskoczył mnie, zobaczyłem odmienny od codziennego, magiczny obraz Wilna. *Lato* powstało więc o 3.00 nad ranem.

– *„Lato” realizował Pan przed pięcioma laty. Film nie dotarł jednak jeszcze do widza.*

– To prawda, zaniedbałem ten film. Część pieniędzy na jego realizację otrzymałem z ministerstwa, na drugą musiałem czekać latami. Stąd ta zwłoka. Jednak niebawem kończę i film się ukaże.

– *„Podwórko” zaczyna się i kończy ujęciem siedzących przy fontannie chłopców, uważnie przyglądających się kamiennej rzeźbie leżącej kobiety. Zdradzi Pan, co to za miejsce?*

– To Kowno. Fontanna jest pozostałością z czasów sowieckich. W dzieciństwie mijałem ją w drodze do szkoły co najmniej dwa razy dziennie. Wcześniej na miejscu nagiej kobiety, którą widzimy w filmie, stała rzeźba pływaczki przygotowującej się do skoku. Miała ona propagować sportową postawę wśród radzieckiego społeczeństwa. W okresie odwilży, kiedy złagodzone nieco kontrole nad sztuką, w miejscu stojącej pływaczki pojawił się posąg nagiej kobiety. Wśród małałatów posąg ten był często obiektem obelg, śmiechów, szyderstwa. Jednak obelgom tym towarzyszyła cicha kontemplacja i uważna obserwacja. Często przyglądałem się takiemu zachowaniu chłopców. Dla dzieci ulicy posąg był pewnego rodzaju drogą do wtajemniczenia, poznania, wizualnym dotknięciem kobiecego ciała. Było to oczywiście doświadczenie bardzo osobiste.

– *Bohaterowie „Podwórka” komunikują się za pomocą spojrzeń. Zagospodarowują w ten sposób przestrzeń milczącymi wyobrażeniami, co tworzy niezwykle sugestywną materię do interpretacji filmu. Dlaczego nie korzysta Pan z komunikacji werbalnej?*

– Dialogi nie mają dla mnie większego znaczenia, jedynie obrazy komunikują widzowi emocje. Uważam, że ze wszystkich możliwych przekazów obraz jest najbardziej bezpośrednim, najbogatszym, najbardziej złożonym i komunikatywnym. Dlatego ważna w tym filmie jest przestrzeń, otoczenie, w którym znajdują się bohaterowie oraz ich emocje wyrażane spojrzeniami, gestami. Pragnę, aby energia, którą wkładam w obraz, trafiła do widza.

– W jednym z wywiadów powiedział Pan, że „Podwórko” jest próbą materializacji pamięci. Pamięć o czym przywołał Pan w tym filmie?

– Pamięć jest pojęciem niepoddającym się precyzyjnym określeniom. Żyje we mnie w postaci obrazów, uczuć, emocji. Określiłbym ją jako rodzaj wewnętrznego stanu powiązanego z mnóstwem wydarzeń. Mówiąc o materializowaniu pamięci, miałem na myśli pewne uczucia, które próbowałem przekazać za pomocą obrazu.

– W swoich filmach bardzo rzadko wykorzystuje Pan muzykę. Jaką funkcję według Pana ma spełniać muzyka w filmie? Czy ma być elementem dopełniającym narrację, czy też stanowić samoistny, oddzielny utwór?

– Muzykę warunkuje typ, stylistyka oraz przesłanie filmu. Nie znoszę muzyki kontrapunktującej narrację. Bardzo ostrożnie stosuję ścieżkę dźwiękową podkreślającą emocje, ponieważ łatwo przekroczyć granicę między romantyczną aurą filmu a banalnością. Muzyka nie jest dla mnie koniecznym elementem filmu. Bardzo rzadko ją wykorzystuję i do dziś żałuję, że zastosowałem ją w *Wiosnie*.

– Ponieważ był to bardzo liryczny akord, kończący film?

– Uważam, że zakłóciła spokój natury. Ingerencja muzyki całkowicie zmieniła dramaturgię filmu. Dźwięk w filmie jest dla mnie formą kreacji. Często gdy filmuję, dźwięk nie odpowiada atmosferze, którą chcę ukazać w filmie. Dlatego tworzę go na nowo, dopasowując do wydarzeń w kadrze. Nie używam synchronizacji. Tak było w *Jesiennym śniegu* czy też w *Wiosnie*. Dźwięk w filmie jest dla mnie rodzajem równoległego tworzenia filmu.

– Orson Welles twierdził, że cała narracja i wydźwięk filmu powstaje w montażowni. Jak dużą wagę przywiązuje Pan do montażu?

– Montaż to proces długotrwały i bardzo ważny. *Podwórko* montowałem sam, przez dwa miesiące po osiem godzin dziennie. Natomiast do montażu *Wiosny* kupiłem we Francji – i z ogromnym trudem przytargałem – stół montażowy. Został zresztą w studiu filmowym „Kinema”.

– Ponad pięć lat pracował Pan w pierwszym niezależnym studiu filmowym „Kinema”. Studio to powstało również z Pana inicjatywy. Jak Pan ocenia tę placówkę?

– Założenie samodzielnego studia filmowego było wówczas koniecznością. „Kinema” wyrosła z ogromnej chęci filmowania i z pragnienia bycia niezależnym. W jedynej wówczas wytwórni państwowej nikt z nami nie chciał rozmawiać. Zaistniała więc potrzeba bazy filmowej, w której młodzi ludzie mogliby tworzyć bez wszelkich ograniczeń oraz według własnych upodobań.

– Czy podobny cel przyświecał założonemu przez Pana przed pięcioma laty studiu filmowemu VG-studio?

– Moje studio było wynikiem licznych spotkań ze zdolną młodzieżą, która po szkole filmowej w Wilnie zupełnie nie była przygotowana do pracy z kamerą. W wileńskiej szkole studenci nie mają możliwości kręcenia filmów, mają też trudności ze zdobyciem pieniędzy z ministerstwa. Moje studio pomagało i poma-

ga młodym entuzjastom realizować ciekawe projekty. W ten sposób promujemy zdolną młodzież.

– Przypomniały mi się zwierzenia reżysera Arūnasa Matelisa, który ukończył studia filmowe w Akademii Muzycznej, w Katedrze Filmu i Telewizji w Wilnie. Przypominał on, że studentów uczono realizacji filmów, pokazując im zdjęcia z planów filmowych. W jaki sposób pomaga Pan młodym absolwentom?

– Możemy im zaoferować nieograniczony dostęp do montażowni cyfrowej – w ten sposób dajemy młodym poczucie wolności.

– Jak Pan, jako członek Rady Filmowej Ministerstwa Kultury i Sztuki Litwy, oceniłby obecną sytuację kina na Litwie? Dokonały się jakieś zmiany od czasu Pana debiutu w kinie?

– Myślę, że mamy dziś sytuację bardziej klarowną, sprecyzowaną i uporządkowaną. Młodym twórcom łatwiej jest zdobyć pieniądze na własne filmy. Zmienił się też stosunek litewskiego widza do ojczystego kina. Zaczęło się rozwijać kino komercyjne. Wkroczyło młode pokolenie, które tworzy filmy dla szerszej, masowej publiczności. Pojawiła się więc różnorodność, której brakowało w czasach, gdy zaczynałem pracę w kinie. Filmy mojego pokolenia nie zbierały tłumów. Trudno było tworzyć w sytuacji, kiedy w ciągu kilku lat powstawał jeden film i wymagało się, by był bardzo dobry. Tworząc z taką świadomością, można było zwariować.

– Dlaczego od pięciu lat zajmuje się Pan wyłącznie produkcją?

– Powinienem Pani powiedzieć, że po trzech latach pracy w ministerstwie jest mi bardzo trudno wrócić do pracy reżyserskiej. Mam jednak nadzieję, że wkrótce zobaczy Pani inne moje oblicze. Zaczynam zdjęcia do nowego filmu *Perpetuum mobile*. Premierę planujemy jesienią, o ile wszystko szczęśliwie będzie się układać. Nie chciałbym jednak zdradzać szczegółów.

Wilno, grudzień 2000 – styczeń 2005 roku

Filmografia

1985 – *Talofaria (Tolafarija)*, reż. wspólnie z Šarūnasem Bartasem.

1992 – *Jesienny śnieg (Rudens sniegas)*.

Nagrody: Druga Nagroda Publiczności na Międzynarodowym Studenckim Festiwalu Filmowym w Babelsbergu, Niemcy, 1992; Nagroda SCAM na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Dokumentalnych Cinéma du Réel, Francja, 1993; Trzecia Nagroda na Festiwalu Filmowym i Telewizyjnym Krajów Bałtyckich, Dania, 1993.

1997 – *Wiosna (Pavasaris)*

Nagrody: Główna Nagroda na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Dokumentalnych „Cinéma du Réel”, Paryż, Francja, 1997; Główna Nagroda na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Oberhausen, Niemcy, 1998; nagroda władz miasta na Festiwalu Filmowym „Dokument Art”, Neubrandenburg, Niemcy, 1999; nagroda za najlepszy film dokumentalny na Międzynarodowym Niezależnym Festiwalu Filmowym L’ALTERNATIVA, Barcelona, Hiszpania 1997; Wyróżnienie Jury na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Ekologicznych, Paryż, Francja, 1997.

1999 – *Podwórko (Kiemas)*.

Nagrody: Nagroda FIPRESCI na Międzynarodowym Forum Filmowym, Ryga, Łotwa, 2000; nagroda za najlepsze zdjęcia na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Kinoszok, Anapa, Rosja, 1999.

2000 – *Diapausis*

Audrius Stonys
Nie robię filmów dla widza siedzącego
przed telewizorem z pilotem w rękę



– Kilka lat pracował Pan w pierwszym niezależnym studiu filmowym „Kinema”. Jak Pan ocenia wydarzenia filmowe na Litwie, które towarzyszyły przełomowi politycznemu, kiedy to formowała się ta pionierska placówka filmowa?

– Lata 90. były okresem burzliwych przemian w społeczeństwie i kinie litewskim. Ponad 50 lat nie mogliśmy otwarcie rozmawiać z widzami, mieliśmy zasznurowane usta. Natomiast kiedy poczuliśmy powiew wolności, okazało się, że nie za wiele mamy do powiedzenia. Najpierw pojawiła się masowa produkcja kina politycznie zaangażowanego. Pokazywano flagi, twarze przywódców politycznych i znowu flagi, i jeszcze raz twarze przywódców. Wówczas nasze młode pokolenie powiedziało: „Nie. Nie chcemy dołączyć do owego chóru politycznego gadulstwa”. Odwołaliśmy się do innej estetyki. Okres pracy w „Kinemie” był pięknym czasem. Zgromadził podobnie myślących twórców, odczuwało się przyjacielską atmosferę, wspólnotę twórczą i myślową.

– Można zatem stwierdzić, iż twórczość „Kinemy” była swoistym protestem?

– Myślę, że tak. Była to manifestacja sprzeciwu wobec ówczesnego kina litewskiego. Swoisty protest twórczy przeciwko lawinie słów, polityce, patetycznej radości, gloryfikacji. Skoro wszyscy mówią – my postanowiliśmy milczeć, skoro filmy są upolitycznione – my rezygnujemy z polityki. Była to swoista walka o tożsamość kina litewskiego i jego wartość, walka o prawo do realizowania filmów odchodzących od dominacji gadających głów.

– Twórczość „Kinemy” ukazała inne oblicze kina dokumentalnego, które paradoksalnie wróciło do swoich poetyckich korzeni. Czym jest dla Pana film dokumentalny? Rozumiem, że klasyczne stwierdzenie Griersona, iż dokument jest źródłem informacji, nie jest Panu bliskie?

– Informacja to pojęcie obiektywne i wymagające precyzji. Każdy film natomiast zostaje przefiltrowany przez spojrzenie kamery i sposób widzenia reżysera. Trudno więc szukać obiektywizmu w wypowiedzi dokumentalnej, zwłaszcza jeżeli chce się opowiadać o losach konkretnej osoby, jeżeli tworzy się portret człowieka. Myślę, że granica pomiędzy filmem dokumentalnym a fabularnym jest niezwykle subtelna i prawie niewidoczna. Z trudem mogę sprecyzować różnice pomiędzy dokumentem a fabułą – obie wypowiedzi są subiektywne. A to, że korzystam w swoich filmach z nieprofesjonalnych aktorów? Wielu reżyserów kina fabularnego zatrudnia w swoich filmach ludzi z ulicy. Myślę, że chodzi tu głównie o pojęcie prawdziwości świata przedstawionego w filmie, o to, w jakim stopniu korzysta się z zastanej rzeczywistości. Określiłbym to może w ten sposób: dla mnie film dokumentalny jest umiejętnością korzystania z faktów oraz ich interpretacji. Film fabularny natomiast to proces, w którym pierwszeństwa udziela się twórczej fantazji materializowanej w filmie.

– W Pana dokumentach na pierwszy plan wysuwa się wiejski pejzaż oraz mądrość sędziwych ludzi, sposób ich życia, postrzegania. Dlaczego?

– Jestem dzieckiem miasta, wychowałem się i dojrzewałem w tej przestrzeni. Miejska rzeczywistość nie jest dla mnie ciekawa. Nie potrafię znaleźć w niej inspirujących tematów. Ciągły hałas, tłum przeszkadzają mi twórczo myśleć. Potrzebuję ciszy, skupienia, piękna, które mogę odnaleźć na wsi. Poza tym wychowałem się na filmach Robertasa Verbasa, Henrikasa Šablevičiusa. Utwory tych reżyserów wywarły na mnie ogromny wpływ i ukształtowały też mój styl wypowiedzi filmowej. Moim mistrzem pozostaje ciągle Henrikas Šablevičiusa, który wpoił mi zamiłowanie do wiejskiego krajobrazu oraz mądrości ludzi starszych. To przeniknęło już do krwi i trudno się tego pozbyć.

– Rzeczywistość jest dla Pana zawsze inspiracją i dyktuje idee filmów?

– Niekoniecznie, bywa różnie. W *Ziemi ociemniałych* pierwotna była idea. Postanowiłem zrealizować film o ślepcach, zacząłem ich szukać i znalazłem. W czasie filmowania *Lotu nad smutnymi polami* mieszkalem w Birsztonie i przypadkowo zajrzałem tam do sanatorium. Zobaczyłem niezwykle widowisko: w niedużej białej przestrzeni stał słup, wokół którego unosiły się opary, a ludzie w białych kitlach okrażali go, śpiewając różne pieśni. Wyglądało to na rytualny obrzęd. W rzeczywistości była to banalna sprawa: po to, by owe lecznicze opary mogły trafić do systemu oddechowego, należało śpiewać. Wczasowicze śpiewali więc sobie różne pieśni. Inne zabiegi również były niezwykle: nagie ciała leżące bezwładnie w wannach, często w ciemnej cieczy, tworzyły wyjątkowo sugestywne widowisko. Owa nagość w swoisty sposób unifikowała tych ludzi, stawali się równi w swoich rytualnych zajęciach. Było to bardzo inspirujące. Często idee filmów rodzą się na planie filmowym, wypływają z poprzednich filmów. W czasie realizacji filmu *Antygrawitacja* – o starszej pani, która powoli się wspinała na szczyt wieży kościelnej – pomyślałem o tym, jakie uczucie powinno nam towarzyszyć, gdy pragniemy wspiąć się jeszcze wyżej, a nie mamy już oparcia w ostatnim szczeblu drabiny.

– I zrealizował Pan wówczas „*Lot nad smutnymi polami*”?

– Tak, w ten sposób zaiskrzyła myśl o zrealizowaniu filmu z lotu ptaka. Po szybowaniu w niebie odczułem natomiast chęć powrotu do oparcia w ziemskiej rzeczywistości, co pokazałem w *Przystani*. Moje filmy tworzą pewną ciągłość, wynikają jeden z drugiego, może dlatego, że nie są produktami kinematograficznymi, a raczej uczuciami przeobrażonymi w formę obrazu.

– Zapewne bodźcem twórczym dla Pana była nagroda Feliksa?

– Tak. Uznanie dla tego filmu dało mi motywację do realizacji zupełnie innego rodzaju kina. Zawsze bowiem pragnąłem robić takie kino, które nie byłoby powtórzeniem tego, co już mi się udało odnaleźć. W mniej dramatyczny sposób zacząłem postrzegać rzeczywistość. *Antygrawitacja* powstała jako zobrazowanie idei chorału gregoriańskiego, została oparta na pryncypiach muzycznych. Chciałem ukazać harmonię bez kulminacji.

– Ostatni Pana dokument, „*Sama*”, jest niezwykle przejmujący – ukazuje małą dziewczynkę, która wyrusza w podróż, by odwiedzić mamę w więzieniu. To nie-

zwykła sytuacja psychologiczna i dla Pana, jako reżysera, i dla dziecka, które nie widziało mamy od kilku lat, a któremu w drodze na to spotkanie towarzyszy kamera filmowa. Stajemy przed pytaniem o etykę reżyserską?

– Film ten przyjęto dość krytycznie – zarzucano mi, że wykorzystuję tak bolesny temat, by stworzyć film. Intencja była inna. Chciałem po raz pierwszy zrealizować film całkowicie pozbawiony ingerencji autorskiej, nic nie dodając od siebie. Temat był bardzo bolesny, nie chciałem żadnych metafor, obrazów. Powiedziałem sobie: filmujemy drogę do mamy, spotkanie i powrót. Tak też się stało. Film powstał w ciągu jednego dnia. Używaliśmy ukrytej kamery, jednak nie po to, by uatrakcyjnić temat.

– W jaki sposób znalazł Pan dziewczynkę?

– Mój ojciec ma niezwykle zajęcie, często odwiedza kobiece więzienie, by umożliwić więźniarkom spotkania z ich dziećmi. W taki sposób doszło do spotkania z ponad czterema setkami dzieci. Często towarzyszyłem ojcu w takich podróżach, było to bardzo wzruszające. Dlatego postanowiłem nakręcić film o dzieciach odwiedzających swoich rodziców, o dzieciach pozbawionych matczynego ciepła, spragnionych spotkania.

– W wywiadach podkreśla Pan, że nie korzysta z metod inscenizacyjnych. W jaki sposób udaje się Panu oswoić z kamerą ludzi, których Pan filmuje, ukazać ową naturalność zachowań ludzkich przed kamerą? Z jakich metod Pan korzysta?

– Z najprostszej i bardzo powszechnej metody cierpliwości. Ludzie na początku są skrupowani obecnością kamery, natomiast po dłuższym okresie już jej nie zauważają, zapominają o jej obecności. Wymaga to cierpliwości, czasu, wytrwałości. Zresztą zwierzęta również podlegają tym samym prawom. Przypomnę nieco komiczną sytuację z filmowaniem kozy w *Locie nad smutnymi polami*. Operator leżał ponad godzinę w trawie, zanim udało mu się sfilmować spokojne, wyważone spojrzenie kozy.

– W jaki sposób walczy Pan o prawo do mówienia o tym, co się czuje i widzi? Skąd Pan bierze pieniądze na swoje pomysły?

– Kino na Litwie tworzy się często za cenę własnej krwi. Z pieniędzmi są ogromne trudności. Mamy jednak możliwość korzystania z funduszy Ministerstwa Kultury. Jest to placówka, która jeszcze finansuje kino niekomercyjne. Coraz częściej jednak rozmyślam o możliwościach koprodukcji. Litewski rynek filmowy powoli się zmienia, z nieubłaganą siłą wkracza kino komercyjne, zmieniają się również preferencje widza. Twórczość filmowa jest bardzo osobistym zjawiskiem i perspektywa komercjalizacji kina mocno mnie przeraża. Coraz trudniej na tym rynku walczyć o swoje widzenie, o swoje poczucie rytmu oraz swój charakter pisma. No cóż, jeżeli nie będę mógł realizować filmów tak, jak czuję i tego chcę, to zmienię profesję. Nie mógłbym kręcić filmów z myślą o tym, żeby się komuś spodobać, taka forma gwałtu jest dla mnie nie do przyjęcia. Na zarabianie pieniędzy są jeszcze inne sposoby. Dopóki jednak istnieje możliwość tworzenia filmów w taki sposób, jak ja pragnę je tworzyć, a nie w taki, w jaki chcą tego widzowie, dopóty korzystam. Nie robię filmów dla widza siedzącego przed telewizorem z pilotem w ręku.

– *Udaje się Panu uciec od takiego widza?*

– Tak, jeszcze się udaje na festiwalach oraz w kinach studyjnych. W czasie projekcji filmu *Antygravitacja* we Francji jeden z widzów podszedł do mnie po premierze i z wyrazami podziwu podziękował mi za film oraz za odwagę, ponieważ, jak twierdził, potrzeba odwagi, by posługiwać się tak długimi ujęciami oraz by delektować się tak wyrafinowaną formą obrazu. Czasami jednak chciałbym zmienić stylistykę. Następny film będzie zupełnie inny. Będzie się rozgrywał w mieście, nie będzie żadnego poetyzowania, będą konkretni bohaterowie oraz wartka, dynamiczna akcja.

– *Dlaczego?*

– Chciałbym wypróbować siebie w innej przestrzeni i stylistyce. Ponad 10 lat pracuję jako dokumentalista. Czuję, że należy dokonać pewnych zmian w mojej twórczości oraz w postrzeganiu rzeczywistości. Zmęczyłem się nieco sobą, swoim wciąż tym samym stylem kina. Zmęczyłem się tym, że widzowie, idąc na moje filmy, potrafią przewidzieć, co to będzie za kino. Mam ogromną chęć powiedzenia, że mogę mówić o rzeczywistości inaczej. Chciałbym dotrzeć do innych zakątków swego wnętrza. Co jest niezwykle prowokującym zadaniem.

Wilno, listopad 2000 roku

Filmografia:

1989 – *Jeszcze jesteśmy (Mes dar esam)* – współreżyseria Ardnasem Matelisem.

1989 – *Drzwi otwarte dla przybysza (Atverti duris ateiniam)*.

1992 – *Ziemia ociemniałych (Neregizem)*

Nagrody: FELIX za najlepszy europejski film dokumentalny, 1992; Główna Nagroda w kategorii najlepszy film eksperymentalny na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Oberhausen, Niemcy, 1992; Nagroda na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Wizualnej MEDIAWAVE, Deras, Węgry, 1992; Główna Nagroda za najlepszy film na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Mons, Belgia, 1992.

1993 – *Apostoł ruin (Griuvsi Apaštalas)*

1995 – *Antygravitacja (Antigravitacija)*

Nagrody: Nagroda Specjalna na Festiwalu Filmowym Balticum w Bornholmie, 1995; Nagroda za najlepszą reżyserię Wileńskiego Forum Filmowego, 1995; Nagroda Jury Festiwalu Filmowego w San Denis 1995.

1995 – *Lot nad smutnymi polami (Skrajojimai mlynam lauke)*

Nagrody: Druga Nagroda na Festiwalu Filmowym Balticum w Bornholmie, 1996 Nagroda na festiwalu filmowym Dokument Art Findling w Neubrandenburgu 1996.

1998 – *Przystań (Uostas)*

1999 – *Fedia. Trzy minuty po wybuchu. (Fedia. Trys minuts po Didžiojo sprogimo)*

Nagrody: Nagroda na festiwalu filmowym Dokument Art Findling w Neubrandenburgu 1996.

2000 – *Lot nad Litwą albo 510 minut ciszy (Skrydis per Lietuvą arba 510 sekundžių tylos)*

Nagrody: czwarte miejsce na światowej wystawie „Expo 2000”.

2000 – *Sama (Viena)*

Nagrody: Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Kina Nowatorskiego, Split, Chorwacja, 2001; Nagroda Specjalna na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Wizualnej MEDIAWAVE, Deras, Węgry, 2001; Nagroda Publiczności na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym „Wizja Rzeczywistości”, Nyon, Szwajcaria 2001; Nagroda Specjalna na Międzynarodowym Niezależnym Festiwalu Filmowym L'ALTERNATIVA, Barcelona, Hiszpania 2001; Główna Nagroda Litewskiego Związku Filmowców, Wilno, Litwa 2001; Nagroda Kodak Vision na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym „Arsenalas”, Ryga, Łotwa 2001.

2000 – *Ostatni wagon (Paskutinis vagonas)*

Šarūnas Bartas
Znacznie istotniejsza jest dla mnie rzeczywistość,
w której żyję



– *Cofnijmy się na chwilę do Pańskich studiów w Moskiewskiej Szkole Filmowej. Jaki to był dla Pana okres? Odnalazł Pan tu duchowych opiekunów?*

– Niestety, nie udało mi się dojrzewać pod opieką mistrza. Nie mieliśmy stałych pedagogów. Studiowałem natomiast u dwóch reżyserów. Od pierwszego z nich, dokumentalisty Wiktora Lisakowicza, odszedłem z powodu różnych nieporozumień i przenieśliem się do pracowni Iraklija Kwirkadzego.

Studia na WGIK-u były koniecznością, ponieważ była to jedyna uczelnia filmowa w Związku Radzieckim stwarzająca warunki rozwoju profesjonalistów w tym zawodzie. Realizować filmy zacząłem jednak, zanim dostałem się na studia. Kino było wówczas przestrzenią zideologizowaną i aby móc realizować własne filmy, należało skończyć szkołę filmową. Nie pałałem ogromną chęcią do nauki, chciałem po szkole kręcić filmy.

Dostałem się na studia w trudnym okresie pierestrojki i jeżeli wówczas cokolwiek zyskałem, to wielu przyjaciół oraz doświadczenie. Poznałem też niezwykle twórcze środowisko filmowców. WGIK pozwolił mi poznać inną kulturę i język. Opanowałem również warsztat, chociaż, jak mówię, studia były dla mnie przymusem.

– *Zgodnie z panującą wówczas praktyką po studiach należało wrócić do pracy w Litewskim Studiu Filmowym w Wilnie?*

– Owa praktyka powoli odchodziła w niepamięć. Na Litwę wróciłem wcześniej, studiując na trzecim roku. W czasie studiów zrealizowałem bowiem dwa filmy – *Pamiętać dzień przeszły* oraz *Trzy dni*. Na realizację tych filmów Litewskie Studio Filmowe nie dało mi pieniędzy.

– *Z jakich źródeł sfinansowano więc te filmy?*

– To był bardzo trudny okres. Państwo nie posiadało jeszcze swego budżetu. Kiedy realizowałem *Trzy dni*, skończyło mi się planowe finansowanie. Pieniądze gromadziłem z prywatnych źródeł – swoich oraz przyjaciół. Były to na Litwie niezwykle trudne czasy, dlatego po skończeniu zdjęć postanowiłem założyć własne studio filmowe „Kinema”.

– *Była to jedyna droga, by móc pracować na Litwie jako reżyser?*

– „Kinema” była jedyną możliwością realizacji własnych filmów, taki też cel jej przyświecał – móc tworzyć własne filmy. Litewskie Studio Filmowe nie mogło mi zapewnić takiej samodzielności. Ta jedyna w czasach sowieckich wytwórnia filmowa na Litwie borykała się również z ogromnymi problemami finansowymi, by w końcu przekształcić się w komercyjną wytwórnię. Studio wynajmowało nam sprzęt filmowy, natomiast pieniędzy na filmy już nie miało. W Litewskim Studiu Filmowym pracowała stara kadra reżyserów i to oni mieli pierwszeństwo w realizacji. Młodych ignorowano.

Nie mieliśmy wyjścia, należało stworzyć własną wytwórnię. W ten sposób powstała „Kinema”.

– *Stworzenie własnego niezależnego studia filmowego w okresie przełomu politycznego było bardzo odważnym krokiem i zapewne niełatwym?*

– Założenie własnego studia w 1989 roku było rzeczywiście niebezpiecznym szaleństwem. Towarzyszył temu bardzo żmudny, pełen wątpliwości proces, robiliśmy to pierwszy raz. Nie mieliśmy nawet możliwości kontaktu telefonicznego z zagranicą, ponieważ nie było linii międzynarodowych. Kontakt z Zachodem umożliwiała nam wyłącznie ELTA, za pośrednictwem której mogliśmy wysyłać faksy oraz telefonować. Byliśmy jednak młodzi i pełni nadziei.

– *W jaki sposób udało się wyposażyć nowe studio?*

– Proces kompletowania sprzętu ciągle jeszcze trwa. Zdobywaliśmy go w różny sposób. Na początku sprzęt udostępniało Litewskie Studio Filmowe, potem powoli zaczęliśmy kupować – z własnych oszczędności. Obecnie dysponujemy studiem dźwiękowym oraz montażownią.

– *Wytwórnia zgromadziła wielu młodych, zdolnych twórców. Filmy Valdas Navasaitisa, Audriusa Stonysa i Pańskie przyniosły mnóstwo nagród i wyróżnień na międzynarodowych festiwalach filmowych. Dzisiaj Panowie razem już nie pracują. Valdas Navasaitis ma własne studio, Audrius Stonys też odszedł z Kinemy. Dlaczego?*

– Myślę, że to naturalny proces. Każdy dąży do samodzielności, zwłaszcza osoba twórcza. Wiązało się to również z pewnymi procesami zewnętrznymi w kinematografii litewskiej. Po 1995 roku na Litwie pojawiła się tendencja do zakładania własnych wytwórni filmowych. Posiadanie własnego studia stało się powszechne i popularne, a nawet nobilitujące. Dzisiaj niemal każdy reżyser litewski dąży do założenia studia, czyli posiadania telefonu, jakiejś wolnej przestrzeni oraz konta w banku.

– *Litwa jest dla przemysłu filmowego małym państwem. Pan jako pierwszy to zrozumiał i zaczął realizować swoje filmy w koprodukcji. W jaki sposób udało się Panu znaleźć podobnie myślących producentów?*

– Tak naprawdę nie były to poszukiwania. Miałem chyba szczęście. Pierwszą umowę podpisałem z niemieckim kanałem telewizyjnym WDR. W trakcie szukania pieniędzy na realizację *Korytarza* niemiecka stacja zaproponowała mi dofinansowanie. Później byli Francuzi. Był taki czas, że kilka osób jednocześnie chciało ze mną współpracować.

– *Producenci ingerują w Pańską twórczość? Zastanawia mnie bowiem francuska wersja filmu „Dom”.*

– Nie, producenci nie mają żadnego wpływu na moje filmy. *Dom* zrealizowałem w dwóch wersjach językowych – po francusku oraz angielsku. Pani oglądała chyba wersję francuską.

– *Dlaczego nie było kopii litewskiej?*

– Chciałem, by film dotarł do większego grona publiczności. Zwyczajna motywacja ekonomiczna. Widzi Pani, na Litwie moich filmów nikt nigdy nie pokazywał, z wyjątkiem ostatniego pt. *Siedem niewidocznych osób*. Dlaczego więc tworzyć dodatkową kopię filmu w języku litewskim? Przecież to dużo kosztuje i się nie opłaca!

– *Dotknął Pan dość bolesnego problemu litewskiej kinematografii, który również dotyczy Pana. Na Litwie widzowie są przekonani o nieistnieniu kina litewskiego. Sytuacja jest jednak inna, filmy powstają, ale nie docierają do rodzimej publiczności. Dlaczego tak się dzieje?*

– Trudno o inną sytuację. Po rozpadzie Związku Radzieckiego kina na Litwie praktycznie nie funkcjonowały. Lokale zmieniono w sklepy odzieżowe, w centra handlowe. Przez prawie pięć lat na rynku dominowały wyłącznie pirackie kasety wideo. Tworzyły się miejsca, w których można było obejrzeć te filmy. Pirackiej produkcji zabroniono dopiero po siedmiu latach. Zanim dystrybutorzy zdołali się pozbiierać i zaczęli sprowadzać zagraniczne kopie filmowe, minęło kilka kolejnych lat. Krążyły więc tutaj produkty najniższej jakości, filmy sprzedawano w pakietach po 100 sztuk. Taka sytuacja nie była wyjątkowa, to samo działo się również w Rosji, na Ukrainie i Białorusi.

– *Czy zaważył również fakt, że nie mieszka Pan teraz na Litwie, że więcej czasu spędza Pan we Francji ?*

– Nigdy na stałe nie wyjeżdżałem z Litwy. Dużo podróżuję, mieszkalem w wielu krajach. Ponad sześć lat spędziłem w Moskwie, kilka lat w Paryżu. Zawsze jednak wracałem na Litwę. To mój kraj, czuję się w nim najlepiej.

– *Jednym z tematów, do którego autorzy prac Panu poświęconych chętnie powracają, jest sprawa braku komunikacji – nie tylko między bohaterami, ale także między nimi a otaczającym ich światem. Czy taka właśnie interpretacja pokrywa się z Pana zamysłami?*

– Nie jest mi łatwo odpowiedzieć. Wchodzi tu w grę sprawa podziału kompetencji. Ja tworzę filmy – krytycy je odczytują, interpretują. Na ogół to od nich właśnie się dowiaduję, co chciałem moim filmem powiedzieć. A czy naprawdę taka była moja intencja? Nie umiem powiedzieć wyraźnie „tak” lub „nie”, bo przecież sam dobrze nie znam genezy moich filmów.

– *Jest Pan jednym z niewielu twórców filmowych, którzy jednocześnie pełnią funkcję reżysera, operatora, scenarzysty, producenta, a czasami nawet aktora. Czy w ten sposób łatwiej Panu realizować swoje wizje i panować nad procesem twórczym?*

– To jedyna możliwa droga kina autorskiego. Praca operatora nie jest mi obca, to moja druga profesja. Nie widzę nic niezwykłego w łączeniu wszystkich tych funkcji na planie filmowym.

– *Stosuje Pan bardzo ciekawy montaż. Pana filmy są jak mozaika łącząca fragmenty pejzażu i twarzy ludzkich. To filmy składające się z serii nieruchomych kadrów, które na użytek filmu zostały wprowadzone w ruch, ale równie dobrze, a nawet lepiej, mogłyby istnieć samodzielnie – niczym zastygłe fragmenty*

wieczności. Za pomocą kamery tworzy Pan nowy, tylko sobie właściwy świat. Jak długo pracuje Pan nad montażem? Korzysta Pan z pomocy montażysty?

– Nie, swoje filmy montuję sam. Zresztą nie mógłbym sobie wyobrazić, żeby robił to ktoś inny. Praca w montażowni nie zajmuje mi dużo czasu. Podstawowa koncepcja montażu krystalizuje się już w czasie zdjęć. Po skończeniu tego etapu pozostaje tylko ową mozaikę ułożyć w spójną całość.

– Andriej Tarkowski mówił, że dzieciństwo określa całe życie człowieka, zwłaszcza jeśli później jest związany ze sztuką. Czy można nazwać „Korytarz” filmem autobiograficznym, w którym przypomina Pan swoje dzieciństwo?

– Myślę, że tak. W filmie przeplata się teraźniejszość z przeszłością, która zachowała się w mojej pamięci. Owe motywy autobiograficzne ciągle we mnie trwają. Uważam, że dzieciństwo kształtuje każdego człowieka i wpływa na jego przyszłość. W swoich filmach bardzo często odwołuję się do obrazów z dzieciństwa, które tkwią głęboko w mojej świadomości.

– Jakie to obrazy?

– Bardzo trudno jest mi określić i zwerbalizować owe motywy. Powiedzmy obraz domu. Każdy z nas pragnie znaleźć miejsce, w którym się czuje bezpiecznie. Czasami takie miejsce rozrasta się od małego kąta do domu, a w końcu rozwija się jeszcze bardziej i nie mieści się już w żadnych ramach.

– Czy taki obraz zawarł Pan również w filmie pod tytułem „Dom”? Czy był to także Pana dom?

– Była to pewna alegoria. Trudno jest mi dokładnie powiedzieć, na jakim końcu świata znajduje się mój prawdziwy dom, jaki jest jego obraz. Zawsze chciałem się dowiedzieć, ile osób w nim mieszka, kim są. To trudne zadanie, ponieważ ludzie znikają, przemieszczają się. Czasami opuszczają ów dom, czasami siedzimy przy wspólnym stole. Nigdy jednak nie jesteśmy razem.

– W filmie tym ukazał Pan dość przerażającą scenę – ukrzyżował Pan dziecko. Oczywiście można to zrozumieć metaforycznie. Odebrałam jednak ten moment bardzo boleśnie.

– W taki sposób miała ta scena zabrzmieć.

– Jest Pan osobą wierzącą?

– Myślę, że... [długie milczenie] nie. W potocznym rozumieniu religijności nie jestem osobą wierzącą. Gdybym jednak próbował szukać bliskiej dla mnie wiary, to myślę, że jestem najbliżej pogaństwa. Jestem poganinem.

– Jeden z filozofów twierdził, że prawdziwy artysta czerpie (świadomie bądź nie) inspiracje ze swojej kultury narodowej. Czy zgodziłby się Pan z konstatacją, iż Pańskie filmy są obrazem kultury litewskiej?

– To stwierdzenie dalekie od mojego myślenia. Nigdy nie próbowałem analizować i zastanawiać się nad tożsamością kultury litewskiej, takie uogólnienia są mi obce. Nie potrafię powiedzieć, czy moje filmy oddają litewski charakter, lecz z pewnością wyrażają mój.

– *A powtarzające się ujęcia korowodu z maskami w filmie „Dom”? Co było źródłem tych scen? To bowiem wyraźna aluzja do symboliki ludowego korowodu w litewskiej kulturze.*

– Obrzędy kultury ludowej nie posłużyły mi tutaj za inspirację. Zresztą nigdy wcześniej nie byłem świadkiem takich wydarzeń. Puściłem po prostu wodze fantazji.

– *Kiedy przystępuje Pan do realizacji obrazu, o czym Pan myśli przede wszystkim: o wyrażaniu własnych poglądów czy raczej o komunikacji z widzami? Czy zastanawia się Pan nad tym, w jaki sposób publiczność będzie odbierała Pańskie filmy?*

– Stosunek publiczności do moich filmów miał dla mnie zawsze duże znaczenie. Robienie filmów to naprawdę ciężka praca. Trzeba ciągle podejmować ogromne ryzyko, aby w rezultacie znaleźć publiczność tylko w małych kinach studyjnych i na festiwalach. A przecież wszystkie moje filmy mają źródło w osobistych, prawdziwych przeżyciach i bardzo chciałem je pokazać, sprawić, żeby inni ludzie też mogli je przeżyć.

– *Pana pierwsze filmy, „Pamiętać dzień przeszły” oraz „Korytarz”, ukazywały bardzo ponury, neorealistyczny obraz Wilna. Krytycy litewscy nazwali je poematami o ludziach żyjących na ruinach i śmietniskach. W „Wolności” zmienia Pan przestrzeń, otwiera przed widzami niezwykle wizualną materię pustyni. Natomiast w ostatnim filmie, „Siedem niewidocznych osób”, pokazuje Pan piękną, rozległą przestrzeń stepów krymskich. Skąd takie zmiany?*

– Przestrzeń jest dla mnie istotą kina. Od wczesnego dzieciństwa dużo podróżowałem, wiele widziałem i mnóstwo rzeczy wywarło na mnie niezapomniane wrażenie. Może dlatego z tak ogromną skrupulatnością wybieram miejsca dla swoich filmów. Krym przejechałem kiedyś wzdłuż i wszerz, a w czasie podróży powstała idea sfilmowania tej przestrzeni. Odpowiedź na Pani pytanie jest prosta – wybieram miejsca, które są dla mnie źródłem emocji. Nie potrafię opowiadać o czymś, czego sam nie czuję, z czym się nie utożsamiam.

– *Wilno nie jest już dla Pana twórczo, emocjonalnie kuszącą przestrzenią?*

– To miasto błyskawicznie się zmienia. Część starego Wilna powoli zanika, natomiast inna część, nowo wybudowana, nie jest już niczym inspirującym. Autentyczność Wilna powoli się zaciera. Stare podwórka, które charakteryzowały to miasto, zamknięto kratami, zreformowano. Natomiast część, która dopiero się kształtuje, nie tworzy obrazu charakterystycznego wyłącznie dla Wilna. Drapacze chmur są w wielu miastach europejskich, jeden obraz łatwo można pomylić z obrazem innego miasta.

– *Do swoich filmów dobiera Pan aktorów z ulicy, którzy przecież nie są aktorami profesjonalnymi. Co jest przyczyną takiego wyboru?*

– Jeżeli aktorstwo będziemy rozumieć jako formalną recytację tekstu, to takiego sposobu gry nie akceptuję. Nie jest istotne, czy zagra w moim filmie profesjonalny aktor, czy też człowiek z ulicy – ważne jest, żeby był prawdziwy. Uważam, że często zachowania oraz działania postaci są warunkowane już jej istnieniem. Aktor filmowy nie musi rozumieć, ale po prostu być. Nie lubię narzu-

cać aktorom swojej woli. W filmie ważna jest dla mnie twarz człowieka, jego wygląd, który określa całe dzieło. Czasami dodaję do scenariusza nową postać po to tylko, by wykorzystać odkrytą właśnie twarz.

Należy też przyznać, że wybór pomiędzy aktorami i nie-aktorami jest większy. Na Litwie to istotny argument, ponieważ cały czas brakuje nam dobrej szkoły aktorskiej.

– *Jak odnajduje Pan swoich bohaterów? W jaki sposób znalazł Pan samotnego Bena blakającego się po mieście w „Pamiętać dzień przeszły” czy też niezwykle ekspresyjne, przejmujące twarze w „Korytarzu”, obrazy znękanych starością sędziwych ludzi w „Domu”?*

– Szukam długo i wytrwale, czasem latami. Mogę spotkać się z tysiącami ludzi, by wybrać tylko dwóch. Najważniejszy bowiem jest wybór twarzy – ludzki pejzaż filmowy.

– *W filmie „Pamiętać dzień przeszły” wystąpiła Pana rodzina?*

– Tak. Zagrali w nim moja mama, syn oraz dziadek.

– *Postacie w filmie „Siedem niewidocznych osób” tworzą niezwykle obraz duszy rosyjskiej. W jaki sposób Pan do nich dotarł?*

– To są bardzo różni ludzie. Zbierałem ich w ciągu czterech miesięcy w różnych miasteczkach i wsiach Krymu. Nie byli to więc mieszkańcy wsi ukazanej w filmie. W filmie zagrało również kilku aktorów: Aleksander Jesaulow, Denis Kiriłłow z Petersburga oraz Anna Raider, moskiewska dziennikarka i aktorka.

– *Myślę, że nie zaprzeczy Pan, iż jako pierwszy w litewskim kinie stworzył Pan bardzo ciekawy obraz kobiety – kobiety, która wabi, nęci spojrzeniem, skupieniem, zamyśleniem. Określiłabym ją jako mużę egzystencjalną. Często obraz ten przypomina Monikę Vitti. Jakie metody Pan stosuje w pracy z kobietami. Jest Pan wymagającym reżyserem?*

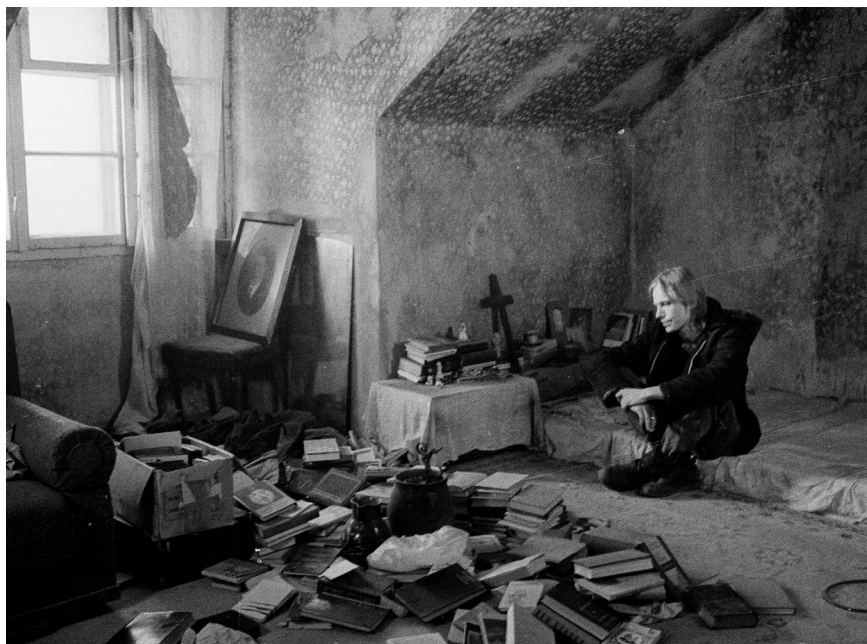
– Jestem bardzo wymagającym twórcą. Uważam, że wszystko powinno dążyć do absolutnego ideału. Z każdą kobietą pracuję indywidualnie. Każda kobieta potrzebuje innej rozmowy, innych metod pracy. Są jednak osoby, od których niczego nie należy wymagać, wystarczy w odpowiednim czasie i miejscu je sfilmować.

– *W filmach „Nas niewielu” oraz „Korytarz” odtwórczynią głównej roli była Pańska żona, o niezwyklej urodzie, ceniona na Zachodzie rosyjska aktorka Kristina Golubeva. Nie pracuje Pan już z nią?*

– Nie. Nie powinienem pracować ciągle z tą samą aktorką. [Gestem daje do zrozumienia, że choć mógłby na ten temat powiedzieć dużo więcej, to jednak kwestia została wyczerpana.]

– *Czy nurt poetycki, ukształtowany w okresie sowieckim przez utwory Roberta Verbas, Arđnasa Zebriunasa czy też Vytautasa Źalakevičiusa był dla Pana inspiracją? Bowiem filmy tych twórców zbliżają się do filozofowania, poetyzowania obrazami, tak charakterystycznego dla Pana filmów.*

– Obawiam się, że filmy litewskich reżyserów nie miały na mnie wpływu. Kiedy zaczynałem pracę w kinie, nie znałem ich twórczości. W czasie studiów obejrzałem *Nikt nie chciał umierać* Žalakevičiusa. Dzieła filmowe nie są dla mnie natchnieniem. Nie lubię też oglądać filmów, nie jest to dla mnie ważne. Od dzieciństwa byłem wrażliwy na otaczającą rzeczywistość. Obrazy, które widziałem, idąc ulicą, zerkając przez okno bądź podróżując, stanowiły dla mnie bardziej sugestywny materiał niżeli obraz filmowy. Nie znoszę oglądania filmów, a jeszcze bardziej telewizji. Poza tym każdy obejrany przeze mnie kadr bardzo mnie męczy. Znacznie istotniejszą inspiracją jest dla mnie rzeczywistość, w której żyję.



Trzy dni, reż. Šarūnas Bartas (1991)

– Na zakończenie chciałabym wrócić do Pańskiego filmu „*Siedem niewidocznych osób*”. Film ten potwierdził sugestie francuskiej *Nowej Fali*, że oddzielne utwory nie istnieją, że są tylko autorzy. Pańska wierność tym samym wątkom, symbolom, stylowi jest godna podziwu. Film ten jednak wydał mi się bardziej agresywny, drastyczny w fabule oraz w zachowaniach bohaterów. Oferował przeżycie przygody filmowej i intelektualnej, która nie przynosi ukojenia, lecz niepokój. Czy świat, który konsekwentnie tworzy Pan na ekranie, powinien zostać tak bestialsko zniszczony?

– Wymyślam moje historie, by pokazać niepokój, zakłócenia, stan napięcia w stosunkach między ludźmi. Procesy destrukcji oraz odradzania się są czymś naturalnym w przyrodzie. Co roku przyroda podlega zniszczeniu, by odrodzić się w nowej formie. Myślę, że podobne procesy zachodzą również w życiu.

– *Zadał Pan nie lada zagadkę widzom tytułem swego filmu „Siedem niewidocznych osób”. W odróżnieniu od poprzednich filmów, trudno jest się domyślić, dlaczego film ten nosi taki, a nie inny tytuł?*

– Tak sobie wymyśliłem. Niech mi więc Pani powie, jaki powinien być jego tytuł?

– *Mogę się tylko domyslać, że tytułowe postacie są niewidoczne, nie jestem jednak pewna zgodności owych spekulacji z Pańską intencją?*

– Cała prawda tkwi w domysłach.

Wilno, grudzień 2005 roku

Filmografia

1985 – *Talofaria (Tofalarija)* – współreżyseria z Valdasem Navasaitisem.

1989 – *Pamiętać dzień przeszły (Prajusios dienos atminimui)*.

Nagrody: Główna Nagroda na Międzynarodowym Festiwalu MOLODIST w Kijowie, Ukraina, 1990; Nagroda Specjalna Jury oraz wyróżnienie publiczności na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Dokumentalnych w Amsterdamie, Holandia, 1990.

1991 – *Trzy dni (Trys dienos)*.

Nagrody: Główna Nagroda na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Oporto, Portugalia, 1992; Główna Nagroda na Forum Filmowym w Dunkierce, Francja, 1992; Ekumeniczna Nagroda Publiczności oraz Nagroda FIPRESCI na Młodzieżowym Forum Filmowym w Berlinie, Niemcy, 1992; nominacja do Europejskiej Nagrody Filmowej FELIX w 1992 roku.

1995 – *Korytarz (Koridorius)*.

Nagrody: Nagroda FIPRESCI na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym VIENNALE w Wiedniu, Austria, 1995. Nagroda CICAIE na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Turynie, Włochy, 1996.

1996 – *Nas niewiele (Mūs nedaug)*.

Nagrody: Główna Nagroda na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Brukseli, Belgia, 1996; Nagroda za Najlepszą Reżyserię oraz Nagroda Krytyki Filmowej na Festiwalu Filmowym KINOSZOK w Anapie, Rosja, 1996.

1997 – *Dom (Namai)*.

2000 – *Wolność (Laisv)*.

Nagrody: Główna Nagroda Litewskiego Związku Filmowców, Wilno 2000; Główna Nagroda za rozwiązania operatorskie na Międzynarodowym Forum Filmowym i Telewizyjnym TOGETHER, Jajta, 2001, Narodowa Nagroda Kultury i Sztuki Ministerstwa Kultury Litwy.

2005 – *Siedem niewidocznych osób (Septyni nematomi žmons)*.