

Obecność żywiołów

Z Jerzym Wójcikiem rozmawia Seweryn Kuśmierczyk

– Na początku rozmowy o znaczeniu obecności żywiołów w sztuce filmowej chciałem poprosić o możliwość odwołania się do wspomnień z Pańskiego dzieciństwa. Przez Nowy Sącz, w którym się Pan urodził, przepływa Dunajec. Co pozostało w Pana pamięci z pierwszych spotkań z tą rzeką?

– Miałem zaledwie kilka lat, kiedy przez Nowy Sącz przeszła wielka powódź na Dunajcu. To było chyba w 1934 roku. I Pułk Strzelców Podhalańskich, w którym służył mój ojciec, ruszył na ratunek. Mieszkaliśmy blisko rzeki i widziałem rozległą topiel. Pamiętam wzburzoną wodę, która niosła ze sobą domy, żywe i martwe zwierzęta, płynące siano, dobytek ludzki. Płynął piec, a na nim były jeszcze przyklejone trójkątne serwetki, wycięte gdzieś na wsi nożycami, może takimi do strzyżenia owiec. Dunajec zawsze jest groźny, ale w czasie w czasie powodzi jego siła jest przeogromna. Nie zdawałem sobie sprawy z ludzkiej tragedii. To było dla mnie nie do ogarnięcia. Przepływ wszystkiego, co bez końca pojawiało się i znikало na rzece, zrobił na mnie widać ogromne wrażenie. Ciągle do tego wracam. Dziwiło mnie, że woda jest nieprzezroczysta, niesie muł, jest żółta, brunatna i brudna, stanowi ogromną siłę.

Znałem Dunajec, ta rzeka mnie wychowała. W czasie okupacji Dunajec był jedynym miejscem, gdzie można było czuć się w miarę swobodnie, tam bawiliśmy się i spędzaliśmy wolny czas. Pamiętam cudowną przezroczystość wody, bo piliśmy te wody z naturalnego źródła, które biło w zwirowatym zakolu. Nachylaliśmy się i piliśmy ją jak psiaki. Wtedy nie zabierało się ze sobą wody nad rzekę. Ona była przezroczysta i bardzo zimna. Dunajec ma swoją siłę, jest pełen wirów, wewnętrznego splotu, który obraca się wokół swojej długiej osi.

Dla mnie wszystko, co woda niosła i co robiła z brzegiem, jest do dziś czymś niesłychanie wielkim. Później zobaczyłem Nil i kilka różnych wielkich rzek, ale nigdy nie zrobiły one na mnie tak wielkiego wrażenia jak obraz wód Dunajca i jego dwa oblicza. Niebywałą siłę żywiołu, który w czasie powodzi potrafi nieść wszystko, co znajduje się na ziemi i precyzyjną, krystaliczną czystość i jasność, a jednocześnie wielką energię, w momencie kiedy obserwuje się idące w górę łososie, kiedy widać pstrągi, które mogłem łapać rękoma. Widziałem wszystko, co działo się w rzece i jednocześnie wiedziałem, że ona jest moja.

Niedawno znowu byłem nad Nilem. Obserwowałem wyspy krzewów, formujące się gdzieś w górze rzeki i płynące razem z wodą, która ciągle się zmienia, ma inny kolor, inną moc i inne rozpostarcie. Wielkie i piękne – ale cudze.

Rzeki są arteriami, żyłami ziemi. Są strumieniami życia. Robią na mnie ogromne wrażenie. Nie lubię spokojnej wody stawów, nawet jezior. Taka woda nie jest moja. Przyciągają mnie strumienie i rzeki z ich mocą i energią. Wchodząc do rzeki, czuję, jak ona ze mną postępuje. Zapadam się w piach, wiem, jakie są kamienie. Wszystko to jest wielkim, wspaniałym zjawiskiem. Energię rzeki

dostrzegłem poprzez obraz powodzi. Woda niesie i unieważnia wszystko, co ludzie budowali i siali. Domostwa rozpadają się i stają się innym światem, inną materią.

Jak nazwać to, co rzeka zostawia w swoim zamuleniu na brzegach, z których ustępuje woda? Rzeczy i sprawy ludzkie, zwierzęta i ptaki. Wszystko to jest obecnością rzeki, którą obserwowałem z domu stojącego na skarpie, będącej w zamierzchłych czasach brzegiem Dunajca. Ta woda była dla mnie czymś niesłychanym, nieuchwytnym, niewypowiedzianym. Jednak potem, po jakimś czasie, pojawiła się w kilku moich filmach.

– W filmie „Wrota Europy” łączy Pan obecność rzeki z obrazem innej powodzi, powodzi historii. Po jej przejściu pozostają ślady, na przykład wbity w brzeg fragment ikonostasu.

– Chciałem, aby Wrota Europy otwierała scena, w której trzy dziewczyny, bohaterki filmu, płyną rzeką na krypie. Płyną przez świat, przez który przeszła wojna. Świat, który był świadkiem starcia oddziałów Czerwonej Gwardii i polskiego wojska. Przeglądają się temu, co pozostało na brzegach. Jest to ciche, spokojne wejście w piekło, w sytuację, której nie sposób ogarnąć. Wszystko już się stało. Jest to obraz, który one niosą ze sobą, nie mówiąc o tym, co zobaczyły i przeżyły. Wszystko miało się toczyć i dogasać na brzegu, a potem wyjść z ciemności i iść ku świtowi. Dopiero potem ktoś na nie oczekiwał i miały dotrzeć do dworu. Żałuję, że nie mogłem tej sceny nakręcić z powodu braku pieniędzy. Zrealizowanie tego rodzaju zniszczeń na pewnej długości nawet jednego tylko brzegu rzeki, jest przy budżetach naszych filmów nie do pomyslenia.

– Jest też w Pana filmach woda, która pojawia się w postaci opadów deszczu.

– Dla mnie woda uruchamia świat, potrafi otwierać go dla widzialności. Ziemia w spotkaniu z wodą otwiera się jak kwiat i pokazuje swoje możliwości, swoją potencję. Dopiero woda z ziemią staje się całością, która pojawia się w moich filmach.

Pamiętam w Nikt nie woła scenę, która mnie zdumiała. Kazimierz Kutz chciał mieć ujęcie pastwiska w deszczu, w szerokim planie. Mieliśmy tam kręcić później scenę z polem minowym i wybuchami. Obok stały wozy strażackie i ogromne motopompy podające wodę imitującą deszcz. Postawiłem kamerę na praktykach, podniosłem ją wyżej. Zacząłem pracować, ale obraz był wciąż niezadowolający. Zbliżałem się do ziemi, chcąc ją zobaczyć. Tworzyło się pojęcie pewnej przestrzeni atmosferycznej, ale nie łąki. Wyrzuciłem dwumetrowy praktykabel, potem następny, z wysokości kilkunastu metrów zszedłem nisko i zacząłem coraz bardziej zbliżać się do ziemi. Sfotografowałem łąkę dosłownie z odległości 20 albo 30 cm, ponieważ zauważyłem, że rozpylona w powietrzu woda, osiadając na listkach trawy, formuje krople i one pod swoim ciężarem spływają w dół, poruszając listki. To był obraz deszczu. Kazik Kutz przyglądał się mojej pracy z uwagą i cierpliwością. Powiedziałem mu, że teraz mamy wszystko, co trzeba. Byliśmy naprawdę zadowoleni z obrazu, który pojawił się na ekranie. Dla mnie była to wielka lekcja. Chciałem sfotografować łąkę, obraz będący jej pojęciem. Byłem nastawiony na pokazanie jej w planie totalnym, a sfotografowałem detal, w którym pojawiła się moc totalu.

– *Dziś można już powiedzieć, że było to działanie odwołujące się do teorii fraktali.*

– Tak, ale ja wtedy nic o fraktalach nie wiedziałem. To jest opowieść o fraktalach opowiedziana poprzez moje przeżycie. Wtedy nikt na świecie nie wiedział nic o fraktalach. Fraktale były, ale ludzie jeszcze o tym nie wiedzieli. Teorię fraktali sformułowano dopiero w latach 60. Ja to zobaczyłem i zrobiłem. Dopiero po powrocie do hotelu zrozumiałem, jak wielką sprawą jest poszukiwanie poprzez odejmowanie. Pojąłem, czym jest poszukiwanie sensu, jak w detalu można zobaczyć total. To doświadczenie mną wstrząsnęło.

Efekt pracy nie wynikał z procesu rozumowania, że np. *teraz będę fotografował bliżej, bo z daleka jest niedobrze*. To się stało w przeżyciu, niejako poza myśleniem. Kierowała mną intuicja, kamera jakby sama chciała zejść w dół, pojawiła się długość ogniskowej obiektywu, kąt patrzenia i takie rozpylenie wody, które się skrapla dopiero na liściach. Tę lekcję pamiętam do dziś. W takich chwilach obcujemy z prawdziwą obecnością kina. Na naszych oczach rodzi się rzeczywista widzialność. Przez *niepodobne* uzyskuje się podobieństwo.

– *Deszcz współtworzący głębię znaczeń pojawia się także w innych scenach filmu „Nikt nie woła”.*

– Bardzo lubię tę scenę w deszczu, kiedy on i ona stoją przy ścianie, osobni od siebie. Na ścianie jest namalowany dom, droga i wszystko jest w deszczu. Obecność wody jest tu bliższa sygnałowi śmierci, ale jednocześnie jest echem mówiącym, że ta woda mogła rodzić. Jest w tej scenie zawarta podwójność, nie mówiąc już o obecności samego ich domku nad wodą, która jest przecież w przepływie. W tej rzece fotografowaliśmy wodę z rybkami. Jedno tchnienie wiatru, sygnał dla nas nie do odczytania, powodował, że ryby pierzchały. One się czegoś lękały i dla filmu miało to ogromne znaczenie. Takie obrazy zjawiają się i są potem zawsze w nas obecne.

Chciałbym przywołać tu pojęcie asystki. O znaczeniu asystki mówił w szkicu *Ikonostas* Paweł Florenski. Są to złote nitki naklejane na deskę ikony, ich zadaniem jest wyrażenie tego, co boskie, niewidzialne. Deszcz jest srebrną nicią. Każda kropla objawia strunę światła. W takim deszczu idą przez las partyzanci Stanisława Różewicza w filmie *Opadły liście z drzew*.

Deszcz jest wodą. *Woda jest zorientowana na cel, płynąc we wszystkich kierunkach. Błyszczący jak lustro i odbija naszą twarz. Ale też zatapia każdy obraz i wynosi każde wspomnienie...*¹

– *Przypomnijmy może, że Florenski, mówiąc o roli, którą pełni asystka, posłużył się przykładem dotyczącym malarskiego wyobrażenia magnesu. Obecność stali zostanie przekazana na obrazie za pośrednictwem farby i koloru. Niewidzialne pole sił magnesu, a zarazem jego istota, musi zostać odzwierciedlone za pomocą innych środków. Takie właśnie zadanie pełni na ikonie asystka.*

– Deszcz w przywołanej scenie z *Nikt nie woła* powołuje inną przestrzeń, inny wymiar. Mówię o obecności przestrzeni i innego wymiaru jednocześnie. Architektura tej przestrzeni filmowej nawiązuje do naszych przeżyć, a jednocześnie to, co się dzieje, wpisuje się w rzeczywistość, w prawdę. Fikcja fabularna

wpisuje się w to, co jest rzeczywiste. Deszcz jest rodzajem asystki, niesie specjalne przesłanie, ma specjalne znaczenie.

W *Gladiatorze* Ridleya Scotta pierwsze sceny rozgrywają się w lesie. Reżyser zrobił tu rzecz znakomitą: pada śnieg z deszczem. Śnieg i deszcz – jak asystka – wpisują wydarzenia w prawdziwy wymiar świata. Nie wiemy, jaki był rzeczywisty przebieg wydarzeń, ale przyjmujemy tę konkretną interpretację jako propozycję wymiaru, który staje się nam bardzo bliski.

– *Dlaczego w czasie realizacji „Potopu” zaproponował Pan, aby pojedynek Wołodzyjowskiego z Kmicicem toczył się w deszczu?*

– Wszyscy czytaliśmy *Potop* i znamy dramaturgię tego pojedynku. Razem z Jerzym Hoffmanem koncentrowaliśmy się nad dobrym ułożeniem tego pojedynku. Mieliliśmy specjalistów od fechtunku i znakomitych aktorów, ale wszystko to było za mało. Zaproponowałem deszcz. Jeżeli bierze się pod uwagę pracę całej ekipy, jest to propozycja zabójcza. Kilkadzieciąt osób jest codziennie przemoczonych do suchej nitki. Następnego dnia trzeba wszystkich ubrać w suche rzeczy. Niezbędne są podwójne kostiumy, suszarnie... Jeżeli to wszystko powtarza się przez dwa tygodnie, to wysiłek jest przeogromny. Żeby utrzymać zawiesinę deszczu na dużej przestrzeni trzeba mieć odpowiednią liczbę motopomp i jezioro wody.

Dlaczego zostało to zrobione? Dzieje się wielki konflikt, opowiadający o tym, co ludzie potrafią sobie zadać wzajemnie. Nad tym wszystkim pojawia się stałość i nieuchronność przyrody. Deszcz pada przez cały czas. Bohaterowie filmu, poza jednym wypowiedianym przez Kmicica zdaniem, nie zwracają na ten fakt uwagi.

Fizycy mogliby powiedzieć, że to się dzieje jak gdyby w tle, ale nie chodzi tu o tło obecne w obrazie. Jest to informacja pojawiająca się razem z zachowaniem ludzi i przyległa do nich, choć my jej początkowo często nie zauważamy. Dopiero później zdajemy sobie sprawę z tego, co wydarza się na ziemi. Ten rodzaj obecności jest w filmie od czasów kina niemego. Pamiętamy Skandynawów, którzy wprowadzili do kinematografii wiatr – pojęcie wiatru i przemieszczanie się pyłów ziemi, śniegu. Wcześniej wszystko było w kinie nieruchome. Oni otworzyli nam oczy i otworzyli świat.

Świat mówi wprost nie wtedy, kiedy opowiada się poprzez układ, który naprawdę można zrozumieć tylko wówczas, kiedy rozumie się kontekst.

Potop otwiera scena pokazująca ludzi powracających z bitwy. Idą po ziemi, która jest zaledwie zaznaczona śniegiem. Właściwie wloką siebie i rzeczy. Nie chodzi o to, że jest im trudno. W tym obrazie są obecne również przeszłe wydarzenia. Śnieg ledwie kryje cierpienie ziemi. Kontekst związany z ludźmi jest wbudowany w szerszy układ, w objętość czasoprzestrzeni.

Chciałbym też przywołać śnieg i pożar w *Elegii* Pawła Komorowskiego. W tym filmie śnieg jest czymś niezwykłym. Jest przeszkodą, a jednocześnie można się w nim ukryć. Scena finałowa, w której Niemcy zaczynają strzelać do stodoły, w której zostali zamknięci związani drutem ranni żołnierze, jest oparta na faktach. To się zdarzyło w Podgajach. Nagle z czarno-białego filmu wybucha kolor, który otwiera się ogniem. Ogień ma barwę, ale wszystko spopiela. Co więcej, na naszych oczach druty kolczaste, którymi są skrupowane ręce żołnierzy, stają się czerwone. Podłączyliśmy druty do specjalnych agregatów, które je rozżarzyły. Znamy ten obraz z prymitywnych maszynek lub grzejników, w któ-

rych są żarzące się spirale. Druty kolczaste, które zadawały żołnierzom straszne cierpienie, stają się czerwone od ognia. Nie opowiadałem o tym, co się dzieje z żołnierzami, ale o stali, która się topi na naszych oczach, zmienia swoją strukturę, staje się inną formą materii. Topi się śnieg. Syczy woda zmieniająca się w parę. Woda oznacza nieśmiertelność, ale może oznaczać także śmierć.

– *Jakie znaczenia wносиła zima, obecność śniegu do filmu „Wrota Europy”?*

– Film opowiada o wydarzeniach historycznych, które rzeczywiście miały miejsce w Cichiniczach w zimie. Bohaterką filmu jest Zofia Wańkowiczówna. Opisane w jej pamiętniku wydarzenia, przywołane przez Melchiora Wańkowicza w opowiadaniu *Szpital w Cichiniczach*, dzieją się w styczniu 1918 roku. Musiałem być wierny temu przekazowi.

Śnieg pokrywa wszystko co jest rozbite, zajeżdżone, stratowane. Zima jest zawieszeniem pomiędzy jesienią a wiosną, rodzajem pauzy pomiędzy tym, co się skończyło i co znowu powstanie, pewną potencją, ciszą w drganiu przyrody. Nie było mowy o żadnych zmianach. Owo trwanie należało wykorzystać, utrwalić i wyrazić w obrazie. Pojawiająca się w filmie czerwień, kolor, w który przebrano jedną z bohaterek, jest zaprzeczeniem stanu zawieszenia. Przeciwnością koloru oczu, technienia oddechu.

– *Ten stan przypomina sytuację ziarna czekającego na wiosnę, na odpowiedni czas.*

– Ono czeka na kroplę wody, a kiedy to się zdarzy – powstanie. Mówimy w sposób metaforyczny o tym, co dotyczy narodzin państwa polskiego II Rzeczypospolitej. Choć jeszcze jest zima, ma już miejsce sytuacja, która mówi, że ono powstanie. Opowiadałem o tym przez ukazywanie wewnętrznego świata trzech dziewczyn, bohaterek filmu.

– *Obecność zimy jest także bardzo wyraźnie odczuwalna w „Potopie”, zaś w „Matce Joannie od Aniołów” pojawia się zawieszenie przyrody pomiędzy zimą a wiosną. W obu filmach obecna jest jedność ludzi i otaczającej ich natury.*

– Są to sytuacje bardzo konkretne. W *Matce Joannie* nie bez powodu pojawiają się w pejzażu jęzory śniegu zalegające w rozpadlinach skarpy. Wiadomo, że jest to pozostałość po zimie. Jest to czas, kiedy odczuwamy już energię słońca, ale ziemia jest jeszcze chłodna. Wszystko to wpisuje się w istniejące w tym filmie pojęcia czerni i bieli, o których tak pisze pan w książce *Zagubieni w drodze*:

Kontrast obecny jest także w bogactwie plastycznym czerni i bieli. Czerń widocznego w kadrze stosu dostrzegamy na tle bieli otaczającej go przestrzeni. Biały strój zakonny Matki Joanny kontrastuje z czernią habitu księdza Suryna. Opozycja obu barw, uwidoczniiona w przestrzeni miejsca akcji poprzez jasność klasztoru i mrok karczmy, spełnia swoją funkcję także w odniesieniu do świata wewnętrznego poszczególnych osób. Mniszki wychodzą z głębokiego cienia na światło, usmolona sędzą ręka Matki Joanny pozostawia czarny, „diabelski” ślad na białej ścianie. Siostra Małgorzata à Cruce porzucając klasztor wkłada ciemną suknię. Zamiast kornetu widzimy jej czarne włosy. Twarz księdza Suryna, rozmawiającego z samym sobą przed dokonaniem zabójstwa, odbija się – jak w lustrze – w szybkie okna. Jedna połowa twarzy jest oświetlona, druga pozostaje w cieniu.



Zasadę kontrastu można także dostrzec w filmie w sposobie prowadzenia akcji. Sceny o dużej dynamice sąsiadują z ujęciami, w których wszelki ruch zdaje się zamierać. Rytm filmu zostaje w ten sposób spowolniony i nabiera pewnej hieratyczności. Jest to jednak zawsze chłód pozorny, kryjący burzę szalejącą we wnętrzu człowieka. Symbolicznym obrazem takiego stanu jest wnętrze karczmy, do którego po raz pierwszy wkracza ksiądz Suryn. Awdosia przestaje grać na lutni i wychodzi. Z ciszą, pustką i bezruchem panującym w pomieszczeniu kontrastuje palący się w kominie, strzelający w górę wysokimi płomieniami „żywy” ogień².

Strukturalnie ta obecność wywodzi się więc nie tylko z abstrakcyjnego rozumowania o czerni i bieli, ale z sytuacji zawartej pomiędzy zimą a jeszcze nie powstałą wiosną. Wywodzi się zarówno z bieli śniegu, jak i z czerni habitu, z jasności murów klasztoru i głębokości czerni mroków w karczmie.

Natomiast w *Potopie* nie udało nam się zrealizować sytuacji, w której wojska polskie pod wodzą Jana Kazimierza, zaczynające wypierać Szwedów, zmierzają po rozlewiskach Dniepru. Woda opada, zaczyna się z niej wyłaniać ziemia, i z niej może wyłonić się życie. Z przyczyn produkcyjnych nie wszystko było możliwe, ale wydaje mi się, że dokonaliśmy i tak rzeczy trudnej i istotnej: Dniepr jest obecny w filmie.

Obecna jest szeroka rozległość stepowej przestrzeni przecięta rzeką. Można w sposób naturalny ukryć się z tabunem koni w rozpadlinie nad Dnieprem, jak zrobił to przed bitwą Kmicic. Udało się nam pokazać zachowanie człowieka wywodzącego się z pejzażu, który go uformował. Bardzo ważna była w tym filmie rozległość pejzażu, szerokie otwarcie przestrzeni i obecność w niej człowieka. Dzisiaj w tego rodzaju filmach pojęcie rozległości pejzażu jest w ogóle nieobecne, ku mojemu głębokiemu żalowi.

– Żywiol ognia pojawia się w „Matce Joannie od Aniołów” w postaci żywego płomienia w izbie karczmy i pozostałości po ogniu w zgliszczach stosu...

– Ogień w karczmie jest przyjęty jako pewna oczywistość. Ogień prawdziwy to stos, wystygły czarny znak. Opowiadam o ogniu za pośrednictwem tego, co robi on z drewnem, w jaki sposób się ujawnia. Czarny, zwęglony stos to opowiadanie poprzez nieobecność, najpiękniejsze i najczystsze. Nie mówię o odniesieniach do ognia piekielnych, ale o konkretnym stosie i jego fakturze, do której ujawnienia potrzebne było słońce. Spalone drewno ukazuje swoją osobowość wówczas, kiedy pracuje w nim słońce. Jest to opowieść o ogniu, spięta w finale filmu energią słonecznego światła, którą dzwon ukazuje niezwykle wyraziście, ukazuje ją przez milczenie. To także energia, ale jakże inna, czysta. Jest światłością i światłem – sensem. A ogień jest tylko przejściem z jednego stanu do drugiego.

– Czy ogień w podobnym znaczeniu, jako stan przejścia, pojawia się również we „Wrotach Europy”? Myślę o ognisku, w którym płoną rzeczy pozostałe po obrońcach szpitala w Cichiniczach.

*– Tak, ten ogień to stan przejścia. W ognisku płoną rzeczy po obrońcach szpitala, płonie m.in. rycina z wizerunkiem namalowanym przez Leonarda da Vinci. Jest to mój prywatny gest skłonięcia się przed twórcą *Stalkera*. To chwila zadumy, patrzymy, jak ogień zwija i przemienia ten wizerunek, zostaje popiół. Ale żar ogniska nie gaśnie.*

– W pierwszej części „Potopu” Kmicic odnajduje w karczynie swoich kompanów pobitych przez Butrymów. Po rozmowie z umierającym Rekuciem dokonuje się w nim przemiana. Odwraca twarz, która niknie na chwilę w mroku i zostaje z niego wydobyta przez światło płonącej żagwi. Jest to ogień, który spali Woł-montowicze.

– Jest to właściwie odczytane. Niestety, nie udało się nam zrealizować pożaru tamtej wsi tak, jak chciałem. W pewnym momencie stworzyła się groźna sytuacja. Wieś paliła się jednocześnie z dwóch stron i znaleźliśmy się w niebezpieczeństwie. Zamierzaliśmy z Jerzym Hoffmanem sfotografować pożar tak, aby pokazać nie tylko płomienie i żar, ale w pewnym momencie opowiadać o pożarze przez ukazanie, że wszystko topi się przed domami. To się nie udało, ponieważ ogień postępował tak szybko, z taką energią, że dosłownie ledwo uszliśmy z życiem. Nie byliśmy przygotowani na to, że utworzy się ogromny ognisty wir, który zacznie rządzić się swoimi prawami.

Byłem wówczas świadkiem niezwyklej sytuacji. Kiedy patrzy się przez kamerę, nie widzi się niebezpieczeństwa, widać tylko obraz. Nawet kiedy nadchodzi z kosą śmierć, nie dostrzega się jej jako zagrożenia osobistego, dostrzega się tylko skadrowany obraz śmierci, nad którym się pracuje. Kiedy fotografowaliśmy pożar, nie prowadziłem kamery, tylko byłem obok kamer, mieliśmy ich kilka. W pewnym momencie pojawiło się rzeczywiste zagrożenie, że pożar zamknie nas w kotle. Od wysokiej temperatury zaczęły pękać filtry w kamerach. Byli tam jeszcze statyści i kilku aktorów. I stała się rzecz niezwykle. W tym wielkim niebezpieczeństwie wszyscy biegli w stronę kamery, mówiąc do mnie w swoich rodzinnych językach. Słyszałem litewski, białoruski, rosyjski, polski. Zrozumiałem, że stało się coś bardzo ważnego dla mojego doświadczenia. Jakby ktoś mi opowiadał, że w chwilach zagrożenia śmiercią ludzie mówią w swoich ojczystych językach. Nie od razu zdałem sobie sprawę, że mogę spłonąć. Padliśmy na ziemię i powoli się wycofywaliśmy. Później, kiedy rozmawialiśmy ze sobą, nikt o tym nie wspominał.

– Wydaje mi się, że szczególnym spotkaniem z żywiołami musiała być praca na planie „Faraona”. Wręcz lejący się z nieba ogień. Obecność ziemi odczuwalna zwłaszcza wówczas, kiedy wiatr unosił i wciskał wszędzie ziarenka piasku i pyłu. Woda, której było wciąż za mało. Po obejrzeniu filmu dokumentalnego o realizacji „Faraona”, pokazującego m.in. warunki pracy na pustyni, nie bardzo mogę – szczerze mówiąc – wyobrazić sobie, że można było nakręcić film w takich warunkach.

– Ja też sobie tego nie wyobrażam. Myślę, że to było wręcz niemożliwe. Czy można pracować temperaturach, jakie są w lecie na pustyni? Na początku pracowaliśmy przez cały dzień. Dopiero potem z przerwami, właściwie tylko o świcie i wczesnym przedpołudniem. Na początku powiedzieliśmy sobie, że temperatura nas nie interesuje i staraliśmy się pokonać przyrodę. To okazało się niemożliwe. To nie jest normalne, jeżeli bierze się pudełko od taśmy, kładzie się je na piasku, wybija dwa jajka i one się smażą bez ognia. Musimy pracować na pustyni, wiedząc, że jedno ziarenko piasku potrafi zniweczyć cały wysiłek, który liczony jest w milionach. A jednak zdobyliśmy się na to, pokonaliśmy wszystkie trudności, sprostaliśmy wymaganiom reżysera. Nakręciliśmy film, z którego jestem dumny. Mówię my, ponieważ stanowiliśmy dobrze zgraną ekipę.

Temperatura była bardzo wysoka. Opowiedzieć o niej to próbować oddać wrażenie, że jesteśmy w świecie, który jest rozżarzony i ma inną strukturę. Inne są barwy, inny piasek i słońce jest czymś innym. W tamtej szerokości geograficznej inne są kąty padania słońca. Wszystko to spotyka się ze sobą. A przecież jest jeszcze odmienność związana z epoką, o której opowiada film.

Przeżycie takich zmagień jest czymś wspaniałym. Ma się przed sobą wręcz konkretnego przeciwnika i trzeba stawić mu czoło. Należy oddać wrażenie rzeczywistości istniejącej w innym układzie geograficznym. Podstawowe znaczenie miała decyzja kierownictwa produkcji filmu i reżysera, przy bardzo dużym również moim udziale, aby kręcić film nie w Polsce, tylko tam gdzie istnieją odpowiednie rozległości, nasłonecznienie i kolor piasku. Warunki pozwalające opowiedzieć nie o chłopcach, którzy bawią się w Egipcjan, ale rzeczywiście o tym, o czym chciał opowiadać Prus, we właściwych kryteriach estetycznych. To była sprawa zasadnicza.

Wszyscy lubiliśmy i ceniliśmy tę powieść. Nie chcieliśmy przekładać literatury na obrazy, lecz wykreować wyraźny wizerunek obecnego w powieści świata. Można go stworzyć tylko wówczas, gdy są elementy niezbędne do kreacji. W takim przedsięwzięciu jest to przede wszystkim przestrzeń oraz to, co się w niej znajduje. Naturalnie, w każdym filmie ma miejsce spotkanie czasoprzestrzeni z przedmiotami i ludźmi. Jednak tam, na pustyni, przestrzeń ma szczególny wymiar. Rozumieliśmy, że to jest istota sprawy. Tak uważał reżyser. Produkcja także się tym bardzo przejęła. Uznała, że jest to jedyne rozwiązanie, które daje wielki komfort organizacyjny. Plan zdjęciowy, zaplanowany np. na 150 dni, zostanie prawdopodobnie w pełni zrealizowany, ponieważ można spodziewać się 150 dni stabilnej pogody. Jest to niesłychanie ważne. Można rozwiązać problemy organizacyjne, jeżeli założymy, że pogoda nie zawiedzie. Zaakceptowanie przez produkcję zdjęć w przestrzeniach pustyni oznaczało, że główna przeszkoda – mentalna – została pokonana. Ten znakomity początek był zapowiedzią dobrego rezultatu końcowego.

– *Co można osiągnąć przez obecność żywiółów w obrazie filmowym?*

– Żywióły przybliżają obraz do naszego doświadczenia świata. Wszystko, co jest mokre, wiatr, który powoduje, że coś się porusza, wszystko, czego się boimy, co napawa nas trwogą, co jednocześnie jest blaskiem, śmiercią, ogniem i nadzieją – wszystko to jest głęboko zakodowane w naszych przeżyciach. Odnajdujemy w takich obrazach piętno prawdopodobieństwa.

Żywióły mogą być interpretowane na wyższym poziomie. Można tu odwołać się do obecnego w filozofii ikony pojęcia przekładu. Nie chodzi o to, żeby pokazać deszcz, ale by ukazać wizualny sens deszczu. Wtedy jest on przez niepodobieństwo podobny, tzn. jest tak interpretowany, że nie opowiada o deszczu prawdziwym, ale pojawia się jako wizualizacja sensu, tak jak światło czy deszcz w Komnacie, w *Stalkerze*. W niektórych filmach zdarza się, że żywióły nie tylko opowiadają o sobie, ale wpisują się w opowieść o świecie, który jest jednością, żywym organizmem. W tym momencie pojawia się przekroczenie widzialności.

Za pomocą widzialności mówi się o czymś innym, o niewidzialnym. To jest granica, którą czasami widzę. Wiem, że tak właśnie należy interpretować żywióły.

ty w kinematografii. Wszystko jest jeszcze przed nami. Odkrycie takiego rozumowania o żywiołach jest przyszłością kina. Myślę o opowiadaniu o całości za pomocą części, które nie tylko składają się na całość, ale mówią jednocześnie o wyższym sensie. Są właśnie wziętym z filozofii ikony przekładem tego, co jest w rzeczywistości obrazem świata, na to, co może być światem obrazu.

– Jest to zarazem próba przekroczenia dotychczasowych możliwości języka filmu, tworzenie filmowych haiku. Jest to opowiadanie o energiach, które nas otaczają. Mogłoby się wydawać, że żywioły mają dla współczesnego człowieka znaczenie jedynie symboliczne. Jednak są sytuacje, w których doświadczamy ich obecności i jedności niezwykle mocno. Na plaży piasek, woda, wiatr i słońce – żywioły i ich energie – pozostają w równowadze. W ich towarzystwie czujemy się dobrze. Jeżeli jeden z żywiołów zaczyna przeważać, wyraźnie to zauważamy.

– Mnie zawsze bardziej interesują stany nierównowagi. Co się dzieje w takich momentach, jakie są tego przyczyny i za pomocą jakich środków, instrumentów języka filmowego można zwizualizować przemianę. Często mówi się o wodzie i symbolice wody, ale zapomina się, że woda należy do ziemi, jest z nią integralnie związana. Jest częścią całości. Dopiero razem z innymi elementami, które jawią się jako żywioły, jest całością o wiele szerszą i głębszą. Uważam, że drogą dla przyszłej kinematografii jest język wypowiedzi mówiący nie tylko o tym, że coś jest mokre lub symboliczne, ale że jest to obecność związana z narodzinami, że jest to akwatyeczność będąca drogą ku śmierci lub mająca jeszcze wiele innych znaczeń. Jest to integralna część całości, która jawi się poprzez żywioły jako wielka obecność. Myślę o naszej ziemi. Wszystko wzięte jest z jednej planety, z jednego miejsca, tu się poczęło. Ogień jest w nas i jest w ziemi. W nas, to znaczy w ziemi. Jest woda, siostra ognia. One formują kulę ziemską i życie na niej. Są przejawami życia, które trzeba widzieć jako całość.

Nie można myśleć o żywiołach jako efektach w filmie. Trzeba rozumować inaczej, wychodząc także poza płasko rozumiane symbole. Należy po prostu pojąć to, co nas zrodziło i co nas pochłonie. Wielu twórców, niezależnie od siebie, czuło konieczność opowiadania właśnie w ten sposób. To są pierwsze próby, ważne próby.

– Które spośród tych dokonań uważa Pan za najbardziej istotne?

– Klasycznym przykładem jest *Człowiek z Aran*. Robert Flaherty słuchał rytmu morza. Fotografował skały ukształtowane przez działanie żywiołów. Wpisał w tę perspektywę człowieka. Myślę, że rezultat pojawił się w trakcie montażu, w czasie komponowania tego filmu na stole montażowym. Narodziła się wypowiedź, o której Flaherty wcześniej tylko myślał. Kiedy przed *Człowiekiem z Aran* fotografował Eskimosa, to z pewnością nie sądził, że opowiada o czasie wszystkich wykonywanych przez niego czynności. Fotografował czynności, a okazało się, że one wymierzyły czas. Coś się wyciąga z wody, kroi. Wszystko to trwa. Nadał czynnościom zupełnie inne znaczenie. Zarejestrował obraz bytowania ziemskiego, jak mógłby o tym powiedzieć Heidegger. Rezultat był głębszy od tego, co sfotografował. Taki obraz jest również w *Człowieku z Aran*.

Próby zrozumienia wiatru przez Skandynawów również były takim dotknięciem. Ktoś spojrzał pierwszy raz. Spojrzenie po raz pierwszy wciąż rodzi się na nowo. Ktoś zobaczył pejzaż, świat pejzażu i to, co jest horyzontem.

– *Jaka jest Pana opinia o filmie „Ziemia” Aleksandra Dowżenki?*

– Myślę, że zawsze dzieje się coś bardzo tragicznego, kiedy osoba posiadająca wielki talent jest okupowana przez ideę nadrzędną, która służy nie temu, o czym opowiada film, tylko narzuconym z góry tezom, tak jak u Dowżenki. Podobnie Leni Riefenstahl. Wiemy, że była utalentowana, miała dar widzenia. Są to sytuacje, kiedy ludzie zapominają, czemu służy aparat, rzeczywistość i światło. Nie są pokorni wobec światła, są pełni pychy.

– *W swoich wypowiedziach z okresu polskiej szkoły filmowej wspominał Pan o operatorze Asaichi Nakai, współtwórcy filmów Akiry Kurosawy. Czy obejrzone wówczas filmy Kurosawy miały wpływ na Pana twórczość?*

– Wpływ był wyraźny, choć nie realizował się wprost, to znaczy w taki sposób jak wpływ Grega Tolanda, związany z formowaniem przestrzeni za pośrednictwem szerokich obiektywów. Jego odkrycie zastosowałem do rozwiązań związanych z moimi filmami. Natomiast to, co fotografował Nakai i co dał mi Kurosawa, jest związane z wiatrem, błotem, deszczem, otwarciem drzwi, drganiem. Pojedyny nie jest konfiguracją stosowanych w szermierce układów, nie jest spotkaniem mieczy, ale konfliktem ludzi. Ktoś się straszliwie boi albo chce zwyciężyć. Jest w konflikcie ze sobą i ze swoimi namietnościami. To wyższy stopień opowiadania. Nauczyłem się ogromnej pokory wobec tego, co się widzi. Ważne jest sfotografowanie nie pozoru, ale sensu rzeczy. Ludzie mają swoją fizyczność, są w konkretnym wieku. Czują strach, lęk, niekiedy nie potrafią już nad sobą panować. Fotografowanie takich stanów było dla mnie niesłychanie istotne. Wiatr, woda, ziemia służą do ukazania sytuacji tych postaci. Sens fotografowania polega na oglądaniu takich zdarzeń niejako od środka. To jest istotne źródło inspiracji, a nie zewnętrzny pozór rzeczy. Jeśli miałbym ująć w kilku słowach to, czego się nauczyłem od Kurosawy, to powiedziałbym, że po obejrzeniu jego filmów zrozumiałem, że mgła, piasek, mur, materia mogą być bohaterami opowiadania i wymagają obecności w czasie, która pozwala ukazać ich przemianę.

– *Bardzo dziękuję Panu za rozmowę.*

Fragment książki *Labirynt światła*, która ukaże się nakładem Wydawnictwa Skorpion.

¹ J. Kroutvor, *Żywioły*, w: *Estetyka czterech żywiołów*, K. Wilkoszewska (red.), Kraków 2002, s. 75.

² S. Kuśmierczyk, *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego*, Warszawa 1999, s. 28.