

We wrotach życia

O filmie *Wrota Europy* z Jerzym Wójcikiem

rozmawia Seweryn Kuśmierczyk

– W Pana filmach, w dokonaniach operatorskich i reżyserskich, od „Kanału” po „Wrota Europy”, niezwykle mocno jest obecna opowieść o historii Polski. Czy postawa bohaterów „Wrót Europy” jest świadomym nawiązaniem do tych wzorów zachowań, o których mówią filmy szkoły polskiej?

– Filmy, które realizowałem, były rezultatem mojego wyboru. Otrzymywałem wiele propozycji i mogłem robić inne filmy. W tym wyborze jest odpowiedź. Chcę robić filmy, które dotyczą mojego miejsca, naszego kraju. Wszystko, co go dotyczy, musi zostać opowiedziane. Jeżeli nie teraz, to później.

Muszę też przyznać, że pewne układy kostiumowo-scenograficzne, czy też fabuły, które rokują wysoką oglądalność, zupełnie mnie nie interesują. Mogę oglądać takie filmy, ale siebie w nich nie widzę, mój świat trochę się zwęził. Pozostaję obojętny wobec światów science fiction, a horrory bardzo mnie śmieszą. Może poza takimi obrazami, które lubię, jak na przykład filmy Murnaua.

Bardzo ważna jest dla mnie teraźniejszość i to, co pamiętam w teraźniejszości, co wiem o naszej przeszłości. Taka świadomość czasów i zdarzeń powinna znaleźć swoje miejsce na ekranie. Może to być moja opowieść – jestem do niej przygotowany – lub moich kolegów, którzy żyją w tym samym czasie. Jeżeli usunie się z naszego życia pamięć, to będziemy tylko podobni ludziom, nie będziemy narodem. Dlatego w filmach, które realizowałem jako reżyser czy autor obrazu, w moich widowiskach telewizyjnych i w mojej pracy wykładowcy sztuki filmowej mówię o tym w sposób, który uważam za stosowny.

– „Wrota Europy” – mówiąc słowami Melchiora Wańkowicza – są „strzępem epopei kresowej, żłobionej wyrażście rylcem milczenia w duszach i charakterach ludzkich”. W jaki sposób dotarł Pan do opowiadania „Szpital w Cichiniczach”, wydanego przez Wańkowicza w przedwojennej bibliotece Towarzystwa Wydawniczego „Rój”, a później, z racji poruszanej problematyki, skazanego na zapomnienie? Czy trudno było Panu rozpocząć realizację tego filmu?

– Moja żona kupiła na jednym ze straganów w Warszawie niewielką broszurkę z wyjątkowo nieciekawą okładką. To było groszowe wznowienie opowiadania Wańkowicza, którego nie znaliśmy, wydane w 1926 roku. Przeczytałem je i wręcz oniemiałem. Było niezwykle. Później, jak to zwykle bywa, odłożyłem broszurkę gdzieś na półkę. Niekiedy zdarza się, że pewne książki i tematy zaczynają za nami chodzić. Zaczyna się przedziwny taniec pomiędzy mną, czasem i przedmiotami. One zaczynają mnie szukać, nie dają mi spokoju, nie opuszczają mnie. Tak było i tym razem. Odszukałem opowiadanie w bibliotece, zrobiłem odbitkę egzemplarza. Postanowiłem, że na podstawie *Szpitala w Cichiniczach* nakręcę film.

Poszedłem z tą propozycją do ministerstwa. Tam powiedziano mi wyraźnie, że film byłby prowokacją polityczną i że nie mam najmniejszych szans. Akcja opowiadania dzieje się w roku 1918 i mówi o walkach Polaków z czerwoną gwardią. Wtedy nie było jeszcze Armii Czerwonej i pojęcia „bolszewicy”, ale była już czerwona gwiazda, była krew i zaczynało się ludobójstwo. W czasie rozmów na temat przyszłego filmu nikt nie wiedział, o co chodzi i wszyscy myśleli, że mówię o wydarzeniach z 1920 roku. Osoby na wysokich stanowiskach w Ministerstwie Kultury nie wiedziały nic o I Korpusie Polskim generała Józefa Dowbora-Muśnickiego. Kiedy mówiłem o dowódcy, o Powstaniu Wielkopolskim, o planach budowy II Korpusu, słuchano mnie jak przybysza z innej planety. To mnie bardzo przybiło, ale równocześnie dodało odwagi. O tym trzeba było opowiedzieć, ponieważ nie tylko oni nic nie wiedzieli. W szkołach w PRL-u o tym się nie mówiło.

Minał pewien czas i w jednej z rozmów z Januszem Gazdą, który przygotowywał artykuł na temat mojej twórczości do „Kwartalnika Filmowego”, wspominałem o tym pomysłe i przygotowaniach. *Może byłaby jakaś szansa zrobienia tego w telewizji?* – powiedział i poprosił, abym dał mu przygotowane materiały i opowiadanie. Zapoznał się z nimi również Bolesław Michalek. To był początek. Scenariusz filmu powstał przy współudziale Andrzeja Mularczyka. Dostaliśmy dotacje z Telewizji Polskiej i Komitetu Kinematografii, które umożliwiały realizację filmu w bardzo skromnym rozpostarciu inscenizacyjnym.

– *Akcja opowiadania dzieje się w zimie. „Dni jak biała, winiąca się taśma” – pisał Wańkowicz. Czy pora roku miała dla Pana znaczenie w czasie planowania zdjęć?*

– Wydarzenia dzieją się w styczniu 1918 roku. Jest to konkretny czas historyczny, w który, jeszcze przed czołówką filmu, wprowadzają widza mapy, autentyczne zdjęcia pokazujące szpital i cytat z opowiadania Wańkowicza. Jednak zima to również określony klimat i przestrzeń. Jest rzeczą istotną, że walka z przeciwnikiem toczy się na mrozie i w śniegu. Trzy bohaterki filmu, które zostały dosłownie wrzucone w ten piekielny tygiel, muszą wszystkiemu podołać. Założenia inscenizacyjne mogły być o wiele skromniejsze, niż początkowo zakładałem, ale musiały być realizowane w okresie zimy. Nakręcenie tego filmu przy tak skromnym budżecie było niesłychanie trudne. Istniała szansa, że pokonamy trudności, jeżeli będzie nam sprzyjała pogoda. Stało się jednak inaczej. Śnieżnych dni było co prawda bardzo mało, ale za to prawdziwa zima zaistniała w kamerze Witolda Sobocińskiego.

To niewiarygodne, że można zrobić tak wiele, mając do dyspozycji tak niewiele. Brodząc po kolana w błocie można zrealizować zimę wyjątkową i jedyną, jakiej jeszcze nie było w polskim kinie. Film został znakomicie zaproponowany w warstwie wizualnej przez Witolda Sobocińskiego. Dzięki pracy całej ekipy udało się pokazać konflikty między ludźmi i wsłuchać w miejsce i czas zdarzenia, w związany z zimą spokój i odpoczynek ziemi.

– *Pana film może być oglądany z różnych punktów widzenia. Można w nim zobaczyć fragment historii Polski. Antropologiczny punkt widzenia pozwala dostrzec, że zawarta na początku opowiadania scena symbolicznej śmierci Zosi na*

cmentarzu zostaje zastąpiona w filmie niosącą podobne znaczenie sceną przejścia trzech bohaterek, Zosi, Iry i Hali, przez rzekę. W chwilę potem, na progu zamienionego na szpital dworku, doktor Mroczek myli ich nazwiska i uzyskujemy kolejny dowód pozwalający sądzić, że Pana film jest także swoistą opowieścią inicjacyjną, pokazującą wkroczenie w dorosłość. Bohaterki „Wrót Europy”, siostry miłosierdzia, wchodzi w zarezerwowany dla mężczyzn świat wojny. Pojawiają się triady symbolizujące przejście do opowiadania o świecie duchowym człowieka. Trójce dziewcząt odpowiada triada wymieniona przez Pana w eksplikacji reżyserskiej: wierność, obowiązek, odpowiedzialność.

– Żałuję, że nie mogłem zrealizować, z powodu braku odpowiednich środków, jeszcze jednego, zaproponowanego w scenariuszu motywu. W Rohaczewie, pobliskim miasteczku, dziewczyny miały być świadkami pięknego obrzędu ślubnego odbywającego się w cerkwi. Jedną z dziewcząt jest wyznania prawosławnego. Jest tam też synagoga i słychać bicie kościelnych dzwonów. Są trzy religie. Ten wątek pojawia się na końcu filmu. Pieśń, która towarzyszy biegnącej Zosi, jest wykonywana w trzech językach: po ukraińsku, po polsku i w jidysz. To kolejna triada.

Jeżeli mówimy o rozbrzmiewających we *Wrotach Europy* językach, to chciałbym zwrócić uwagę na fakt, że jest to pierwszy polski film, w którym mówi się po rosyjsku naprawdę. Rosjan grają profesorowie i absolwenci szkoły dramatycznej w Kijowie.

– Chciałbym zapytać o założenia koncepcji kolorystycznej filmu. *Białe fartuchy siostr na białym tle. Mówiąc inaczej: czy trudno jest fotografować biel w bieli?*

– Bardzo trudno. Najważniejszą rzeczą jest rozumieć, co się chce przez to powiedzieć. Wówczas znajduje się rozwiązanie natychmiast. Jeżeli kamera nas słucha, nie ma żadnych problemów. Fotografując biel w bieli, można znaleźć to, co jest czernią, która tylko czeka, żeby wejść w świat bieli. Mam na myśli pojęcie czerni, nie zaś plamę czy figurę kompozycyjną. Jeżeli rozumiemy, że fotografuje się niewidzialne, to widzialne nas słucha i daje z siebie kolejne znaczenia.

W jakich sytuacjach biel jest tylko powierzchnią? Czy to jest jej początek czy koniec? Jaka jest jej głębokość? Czy ona coś otwiera, czy przykrywa? Wspaniale jest stawiać sobie takie pytania i w pracy, nawet w najtrudniejszych warunkach, szukać na nie odpowiedzi. Jeszcze wspanialsze jest to, że ktoś może czytać naszą wypowiedź i samodzielnie wysnuwać wnioski.

– *Jakie było znaczenie dla kompozycji filmu symboliki drzwi, zawartej również w tytule „Wrota Europy”?*

– Wszyscy doskonale wiemy, jakie znaczenia wiążą się z drzwiami zamkniętymi i otwartymi. Otwieranie drzwi dla przyjaciół i dla tych, co szukają schronienia i zamykanie ich przed niebezpieczeństwem, przed wrogiem, który te drzwi potem rozbija i wdzierając się siłą do wnętrza domu, zostawiając za sobą czarną czeluść śmierci. Chcieliśmy, aby idea związana z symboliką drzwi była symboliczną struną, osią, wokół której budowana jest inscenizacja, scenografia i w końcu obraz finałowy.

Jednak najbardziej istotne są te drzwi, które obecne są w Zosi – patrzącej na dziejące się wokół niej wydarzenia. To wrota codziennego dnia, wrota życia

obecne w losach ludzkich, losach zniszczonych dworów i opuszczonych przedmiotów.

W końcowej scenie filmu widzimy zniszczony, kompletnie obrabowany dwór. W jego stronę biegnie Zosia. Przed nią otwarte wrota do dworu i otwarte na przestrzał drzwi wejściowe. Przechodzi wolno przez wrota, jest już pokazywana w bliższym planie. Witold Sobociński wiedział, że następnym ujęciem będzie bliski plan czerni drzwi. Będzie słyszał wiatr i szcęk szkła. Zaproponował wspaniałe rozwiązanie. Zosia robi jeden, drugi krok i widzimy, że weszła w mrok. Ona intencjonalnie wchodzi w mrok, który jest mrokiem drzwi, chociaż dzieli ją jeszcze od nich duża odległość.

Grająca Zosię Alicja Bachleda Curuś dała *Wrotom Europy* swoje otwarcie na świat, a zarazem swoją o nim niewiedzę. Praca nad filmem była dla niej momentem niezwykłego dojrzwania i ta nauka rysowała się w niej wprost. Było to niesłychane przyspieszenie, widoczne na trudnym, zimowym planie. Jest cichą radością reżysera, że trafna obsada znajduje swoje potwierdzenie w obrazie. Miałem okazję widzieć, jak Alicja stawiała sobie coraz wyższe wymagania.

– *Promocji „Wrót Europy” towarzyszył kadr z filmu pokazujący Zosię patrzącą przez pokrytą kryształkami lodu szybę okna. Ten „cudowny świat kryształów” obecny jest już w scenariuszu. Dlaczego to ujęcie miało dla Pana takie znaczenie?*

– To bliski mi, przyjazny obraz materii. W wypadku Zosi sytuacja jest bardziej złożona. Parząc przez okno, dostrzega Iłę, widzi co zrobili z nią czerwono-gwardziści. Do tej pory nie wiedziała, że takie zdarzenia mają miejsce na świecie. Zosia patrzy poprzez tło kryształów, które podlegają innym prawom. Nie jest to barokowy ozdobnik, lecz prawa fizyczne należące do innego obrazu materii. Spotykają się dwa zupełnie różne światy. Doznający szoku świat wewnętrzny i ten świat, który jest i będzie.

W innej sekwencji mojego filmu pali się ogień. W jego płomieniach ulega spopieleniu reprodukcja Madonny Leonarda da Vinci. Płonie wszystko, co jest dziełem ducha. Może to być dom, drewniana łyżka, wizerunek Leonarda. Dla mnie są to dzieła ludzkich rąk i naszego umysłu. Jest zbrodnią, gdy palą się tzw. zwykłe przedmioty, podobna zbrodnia ma miejsce, kiedy pali się wizerunek przypominający nam, kim był Leonardo.

– *W Pana filmie pojawia się postać szczególna. Kobieta w czerni pomaga Zosi odzyskać głos i daje jej krzyż: „Ja ciebie wybrałam. Ten krzyż teraz jest twój. Pamiętaj”. Wskazuje jej drogę, którą powinna przejść przez życie.*

– Jest to oryginalny krzyż należący do czarnej biżuterii powstańczej. W czasie Powstania Styczniowego ta kobieta była w wieku Zosi. A teraz patrzy na nią i mówi: tak, to jesteś ty, ty jesteś ja. Pojawienie się krzyża wywołało protesty wśród telewizyjnych redaktorów. Z zażenowaniem musiałem tłumaczyć, że walka, której etapami były powstania, jeszcze się nie zakończyła, musiałem mówić o roli czarnej biżuterii w rodzinnej tradycji i odwoływać się do takiego argumentu, że w innych kulturach istnieją podobne znaki i symbole.

Kiedy Zosia nie może wydobyć głosu, kobieta pomaga jej odzyskać głos, każe krzyczeć do studni. Jest to technika leczenia związana z powstawaniem

echa, o której mi mówiono. W filmie ta scena, związana z utratą mowy, usłyszeniem własnego głosu i obowiązkiem pamiętania, stała się bardzo nośna. Zosia zaniemówiła, kiedy chciała powiedzieć o zdarzeniu najstraszniejszym. Wcześniej dwie dziewczyny patrzyły na zadeptywany grób z ciałami obrońców szpitala w Cichiniczach, mówiąc do siebie: zapamiętaj to. I takie jest przesłanie tego filmu.

– *Wejściem w czas śmierci, dla Zosi symbolicznej, dla innych prawdziwej, jest zatrzymanie się zegara, które dostrzeżę doktor Mroczek. Dlaczego właśnie on?*

– Zegar po prostu stanął. Jednak dla doktora Mroczka, który jest amatorem archeologiem i zbiera skorupy – rzeczy związane z czasem minionym, znaczy to bardzo wiele.

Dlaczego wprowadził Pan do filmu pieśń śpiewaną przez Katarzynę Groniec? Myślę, że warto przytoczyć jej słowa:

*„Słuchajcie tego, starcy,
i nakłońcie uszy, wszyscy mieszkańcy kraju;
czy stało się to za dni waszych
lub za dni waszych przodków?
Powiedźcie to synom waszym,
a synowie wasi niech powiedzą swoim synom,
a synowie ich następnym pokoleniom...
Nadciągnął bowiem naród przeciw mojemu krajowi,
mocny i niezliczony,
zęby jego jak zęby lwa,
a zęby trzonowe ma jak lwica...
Spustoszone jest pole
w żałobie jest ziemia...
Wszystkie drzewa polne uschły.
I zniknęła radość spośród synów ludzkich”.*

– Na początku pokazałem ten fragment z Księgi Joela Zygmunтови Koniecznemu, który napisał do niego muzykę. Niewidoma śpiewa o tym, co ma przyjsć. Otaczający ją ludzie nie są świadomi słów, które słuchają. W scenie kończącej film pieśń jest wykonywana w trzech językach. Gdyby udało się pełniej zrealizować opowieść o trzech religiach, byłoby to bardziej czytelne. Nie starczyło pieniędzy na realizację zawartą w scenariuszu sceny finałowej, nikt nie chciał pomóc. Cieszę się jednak, że mimo niesprzyjających okoliczności film powstał.

– *Czy realizował Pan „Wrota Europy”, przewidując miejsce, jakie zajmie w filmie muzyka Zygmunta Koniecznego?*

– Pewne układy specjalnie formowałem, myśląc o muzyce, o osobowości kompozytora. Nie wiedziałem, jaka będzie muzyka, ale wiem, kim jest Zygmunt Konieczny. Jeżeli znam jego instrumentarium i charakter muzyki, jeżeli znam jego świat muzyczny, to wiem, jaki rytm wewnętrzny mogę zaproponować. Obraz i materia muzyczna komponują się wówczas w jedno wyrażenie. Na ogół mi się to udaje, ponieważ Konieczny ma cudowny dar bezbłędnego odczytywania obecności audiowizualnej.

Scena rozstrzelania została zaproponowana w ujęciach w bardzo, jak sądzę, interesującej frazie montażowej. Została dopełniona i wyrażona w pełni przez dźwięk i muzykę Koniecznego. Jest to z góry założony układ, wraz z jego obecnością w całości, z następującą potem ciszą, jej wywołaniem, przemianą frazy.

– *Czy w podobny sposób można przewidzieć obecność mających towarzyszyć obrazowi dźwięków?*

– Zdecydowanie tak. Na przykład w scenie, w której podchodzące sanitariuszki widzą ludzi udeptujących zasypany już grób, nie pojawia się dźwięk nóg udeptujących ziemię, ale dźwięk dobywający się jakby z głębi ziemi, z echem. Wiem, że ten dźwięk powinien znaleźć odzwierciedlenie na ich twarzach. Będzie poprzedzony ciszą i trzaskiem gałęzi, ponieważ one się podczołgują.

Jeżeli czerwoni, którzy są już we dworze, otwierają nagle drzwi, to słychać nie drzwi, ale otwartą przestrzeń pleneru, oddech powietrza. Pojawia się wypowiedź strukturalna mówiąca szerzej o rzeczywistości. Wówczas inny będzie sposób fotografowania, kontrast, czas trwania ujęcia. Wiedza o tym, co nierozdzielne, bardzo pomaga aktorom, reżyserowi i operatorowi.

– *Przy realizacji filmu współpracowali z Panem najwybitniejsi przedstawiciele poszczególnych zawodów filmowych. Ekipa „Wrót Europy” to swoista „piękna plejada” polskiego kina. Praca operatora Witolda Sobocińskiego została nagrodzona w 1999 roku na Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni, a później film został nagrodzony wieloma Polskimi Orłami. Jak pracuje się z tak różnymi i silnymi osobowościami?*

– Tak, to była piękna plejada. Gdyby nie oni, prawdopodobnie nie mógłbym skończyć filmu. Przez wiele dni byłem chory i miałem bardzo wysoką temperaturę. Oni wtedy właśnie okazali się wspaniali. Jest taki moment na planie filmowym, kiedy wiadomo, chociaż o tym się nie mówi, że wszyscy dają z siebie wszystko. Jest to ogromna satysfakcja, której nie mogą odebrać najtrudniejsze chwile. To niebawale piękne. Możemy się nie widzieć przez kilka lat, mieć własne sprawy i różne słabości. Jednak kiedy się spotykamy, wchodzimy jakby w inny czas, w którym rządzą inne prawa.

W czasie przygotowań do filmu wszyscy rozwiązywali swoje problemy samodzielnie. Otrzymywałem tylko komunikaty o kierunku i zaawansowaniu prac. Asystenci zebrali ogromną dokumentację i zadbali nawet o to, że wśród kostiumów, wypożyczonych z Kijowa, były autentyczne czapki jeszcze z czasów Rewolucji Październikowej. Znalezione zostały m.in. autentyczne narzędzia chirurgiczne. Nie wspominam już o meblach i podobnych detalach. Wańkowicz pisze, że dwór był opuszczony i ściany wybielono tylko do pewnej wysokości, ze względów higienicznych, aby mógł tam być szpital. My również pobieliliśmy ściany na wysokość wyciągniętej ręki. Przetransponowaliśmy na potrzeby filmu sposób zawieszenia tabliczek z informacjami o chorych.

Scenografowie, za pomocą układów architektonicznych i przedmiotów, powołują rzeczywistość do życia raz jeszcze, na chwilę związaną z filmem. Później wszystkie elementy ponownie rozsypują się po świecie i jak sądzę, nigdy się już ze sobą nie spotykają.

Takie powołanie do życia przez osoby posiadające talent jest czymś wspaniałym. Wnętrze, przedmioty, kostiumy są zharmonizowane, nie występują przeciwko sobie, tylko się ze sobą spotykają. Wówczas nie jest powrót, ale ponowne powołanie do życia czasu bohaterów filmowych. Wszyscy czekają, obserwują, czy zauważyli to zwłaszcza reżyser i operator. A ja, kiedy taka rzecz się wydarza, mam ochotę wręcz mruczeć z radości. To, co dostrzeżone, powinno się znaleźć na ekranie. Ponieważ jednak nigdy nie fotografuje się wszystkiego, co zostało przygotowane, to, co zostanie sfilmowane, opowiada o całości, zyskuje głębsze znaczenie.

– *Film został nakręcony na podstawie opowiadania Melchiora Wańkowicza, który odwoływał się w nim do wspomnień Zofii z Wańkowiczów Tadeuszowej Romerowej. Czy zna Pan dalsze losy bohaterki „Wrót Europy”?*

– W czasie kręcenia filmu sądziłem, że Zosia, jak to zwykle bywa, przepadła gdzieś w historii. Wiedziałem tylko, że żyła i była później żoną ambasadora Tadeusza Romera. Już po premierze filmu otrzymałem list od Stefana Nitostawskiego, mojego ucznia ze szkoły filmowej, wnuka Zofii Wańkowicz. Poznałem bliżej losy bohaterki *Wrót Europy*.

Podczas pierwszej wojny światowej, wbrew woli rodziców, wyjechała na front i jako sanitariuszka udzielała pomocy polskim żołnierzom. W latach 1915-1917 była sanitariuszką na froncie rosyjsko-niemieckim i była dwukrotnie zatruta gazami bojowymi, ponieważ oddała swoją maskę gazową walczącym w okopach Polakom. Później była kurierką przewożącą tajne dokumenty do generała Dowbora-Muśnickiego. Po wydarzeniach w polskim szpitalu w Cichiniczach, o których opowiada film, brała udział w wojnie polsko-sowieckiej, przebywała w okolicach Lwowa. W 1925 roku wyszła za mąż za Tadeusza Romera i towarzyszyła mężowi w czasie pełnienia funkcji dyplomatycznych. W 1952 r. osiedliła się wraz z mężem w Kanadzie, gdzie założyła Komitet Pomocy Polskim Dzieciom i przez wiele lat była jego prezeską. Zmarła w 1981 r. w Montrealu. Oryginał jej pamiątek, z którego korzystał Melchior Wańkowicz, zachował się do dziś.

– *Bardzo dziękuję Panu za rozmowę.*

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

