

LABORATORIUM ANALIZY FILMU

Z PROF. SEWERYNEM KUŚMIERCZYKIEM
ROZMAWIA ROBERT BIRKHOLC¹

SEWERYN KUŚMIERCZYK – dr hab., filmoznawca i kulturoznawca, wykłada w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie kieruje Zespołem Badań nad Filmem. Twórca metody analizy antropologiczno-morfologicznej dzieła filmowego. Zajmuje się kinem autorskim, analizą i interpretacją dzieła filmowego (ze szczególnym uwzględnieniem perspektywy antropologicznej). Autor książek: *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego* (1999), *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego* (2012), *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym* (2014) Redaktor naukowy tomów *Antropologia postaci w dziele filmowym* (2015), „*Faraon*”. *Poetyka filmu* (2016), *Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym* (2017), redaktor książki „*Faraon*”. *Rozmowy o filmie* (2017). Tłumacz i autor opracowania naukowego książek Andrieja Tarkowskiego *Kompleks Tołstoja* (1989) i *Czas utrwalony* (1991, 2007) oraz pierwszego w skali międzynarodowej pełnego wydania *Dzienników i Scenariuszy* (1998) tego reżysera. Na podstawie przeprowadzonych rozmów opracował książkę Jerzego Wójcika *Labirynt światła* (2006), autor opracowania książki Jerzego Wójcika *Sztuka filmowa* (2017).

Robert Birkholc: Jest pan autorem tak zwanej antropologiczno-morfologicznej metody analizy dzieł filmowych. Przedstawił ją pan w monografii *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, jednak znalazła ona zastosowanie także w książkach pod pana redakcją, które zostały napisane przez członków Zespołu Badań nad Filmem w Instytucie Kultury Polskiej UW: *Antropologia postaci w dziele filmowym*, *Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym*, „*Faraon*”. *Poetyka filmu*” i „*Wesele*”. *Filmowa*

¹ Rozmowa odbyła się w dniach 19-20 lipca 2018 roku.

mandala. W swoich tekstach postuluje pan drobiazgowo badanie formy filmowej i przedstawia zasady przeprowadzania analizy. Skąd wzięła się potrzeba wytworzenia nowej metody analitycznej?

Seweryn Kuśmierczyk: Potrzeba wynikała z praktyki dydaktycznej. Zawsze starałem się łączyć pracę naukową z zajęciami na uniwersytecie. Kiedy analizowałem jakiś film, na bieżąco dzieliłem się spostrzeżeniami ze studentami. Uczestnicy konwersatorium wiedzieli, że mówię o swojej pracy, nie zachowuję jej wyników dla siebie. Doceniali to, angażowali się w analizę i dzielili się swoimi uwagami. Mieliśmy satysfakcję ze wspólnego odkrywania znaczeń. Kiedyś po zajęciach studenci podeszli i powiedzieli, że to nie jest konwersatorium, ponieważ rozmawiamy o filmie zbyt dokładnie. W następnym roku akademickim zaproponowałem więc nową formułę ćwiczeń, którą nazwałem Laboratorium analizy filmu fabularnego. Były to zajęcia, w ramach których przez semestr analizowaliśmy tylko jeden film. Zawsze był to film na wysokim poziomie artystycznym. Szybko okazało się, że istnieje potrzeba przekazania studentom wiedzy dotyczącej sposobu prowadzenia analizy, czy nawet pewnej metody analizowania filmów. Ponieważ pojęcia analizy i interpretacji są bardzo często utożsamiane, chciałem zaznaczyć, że chodzi o analizę w ścisłym znaczeniu, rozumianą jako pierwszy etap pracy badawczej, dotyczący samego dzieła filmowego, poprzedzający interpretację, która sytuuje film w kontekstach od niego szerszych, oraz późniejsze wartościowanie. Okazało się, że nie ma żadnych wzorców prowadzenia analizy dzieła filmowego. Jediną opisaną procedurą analityczną była analiza partyturowa zaproponowana w latach 40. XX wieku przez Siergieja Eisensteina.

W czasie Laboratorium zacząłem proponować zmieniającym się co semestr grupom uczestników pewne sposoby pracy analitycznej z filmem. Te propozycje były sprawdzane na zajęciach, a później w czasie pisania prac semestralnych. Wyłaniające się w trakcie Laboratorium zasady prowadzenia analizy zaczęły być po pewnym czasie stosowane przez studentów piszących prace magisterskie. Wypracowana procedura postępowania okazała się skuteczna. Wiadomo było, jak prowadzić analizę, by dotrzeć do jak największej liczby informacji obecnych w konkretnym obrazie filmowym. Analiza antropologiczno-morfologiczna narodziła się w długim procesie praktyki analitycznej.

Jedną z pierwszych zasad postępowania w trakcie analizy pojawiła się, kiedy zauważyłem, że zarówno studenci, jak i autorzy poważnych tekstów

filmoznawczych bardzo często popełniają te same błędy. By je wyeliminować, zaproponowałem „zasadę syzygiów”, którą tworzą cztery pary ważnych obszarów tematycznych związanych z dziełem filmowym. Należy się do nich odnieść w czasie analizy każdego fragmentu filmu. Zagadnienia zestawione w każdej parze są ze sobą bardzo ściśle powiązane, tworzą jedność. Drugim członem w każdym z tych zestawień jest obszar zagadnień często pomijany w analizach i interpretacjach. Wspomniane pary tworzą: treść i forma, przestrzeń i czas, obraz i dźwięk, świat zewnętrzny i świat wewnętrzny postaci filmowej. To tylko jedna z zasad, o innych mowa jest w książkach, o których pan wspominał.

R.B.: Warto powiedzieć, jak w praktyce wyglądały zajęcia Laboratorium analizy filmu fabularnego, w których też miałem okazję uczestniczyć. Na ćwiczeniach nie musieliśmy zapoznawać się z obszerną bibliografią, nie zagłębialiśmy się też w polityczne czy społeczne konteksty związane z filmami, lecz skupialiśmy się przede wszystkim na formie filmu. Wielokrotnie oglądaliśmy pojedyncze sceny i wspólnie badaliśmy dźwięk i obraz.

S.K.: Są to zajęcia uczące zasad analizy. Zwracają uwagę na znaczenie formy dzieła filmowego, na jedność, którą forma tworzy z treścią. Praca w grupie jest ważnym doświadczeniem, ponieważ każda osoba ma inną wrażliwość, wiedzę, predyspozycje związane z percepcją obrazu filmowego. Kiedy razem analizujemy ten sam fragment filmu, możemy dostrzec więcej; spostrzeżenia wzajemnie się uzupełniają. Każda osoba może poznać własne predyspozycje i dowiedzieć się, czy są elementy analizy, które sprawiają jej trudność. Często na przykład pojawiają się kłopoty związane z analizą warstwy audialnej. Po doświadczeniu wspólnej pracy nad filmem jest zdecydowanie łatwiej analizować film samodzielnie.

R.B.: A jak pan nauczył się patrzenia na obraz filmowy? Czy dużą rolę odegrały tu zajęcia, na jakie pan chodził? A może teksty filmoznawcze, jakie pan przeczytał?

S.K.: Uczyłem się patrzenia na obraz filmowy od twórców filmowych. Po skończeniu studiów byłem wolnym słuchaczem na zajęciach Grzegorza Królikiewicza, które prowadził na Wydziale Reżyserii w Szkole Filmowej w Łodzi. Każde spotkanie rozpoczynało się od obejrzenia całego filmu

w sali kinowej, a następnie przy stole montażowym odbywała się w gronie kilku osób analiza kolejnych fragmentów, która zwykle kończyła się późno w nocy. Jeden film był analizowany przez wiele tygodni. Później starałem się stworzyć na swoich zajęciach podobną formułę związaną z pracą tylko nad jednym filmem. Zajęcia Grzegorza Królikiewicza były pasjonujące, ale nie była to praca analityczna prowadzona w sposób uporządkowany, metodologiczny. Pogłębienie spojrzenia na dzieło filmowe, zrozumienie złożoności obrazu filmowego zawdzięczam także rozmowom z operatorem Jerzym Wójcikiem. Praktyki warsztatu analitycznego nauczyłem się, analizując filmy Andrieja Tarkowskiego.

R.B: Pana metoda analizowania filmów pozwala dostrzec rzeczy, które są zupełnie niewidoczne na pierwszy rzut oka. Współcześnie jednak tak zwane tekstocentryczne badania – czy to w filmoznawstwie, czy w literaturoznawstwie – nie cieszą się zbyt dużą popularnością. Uznaje się często, że filmoznawstwo przeszło już przez etap badań formalnych, a teraz powinno otworzyć się na nowe obszary. Jak pan sądzi, dlaczego procedury analityczne zostały odrzucone przez współczesnych badaczy filmu?

S.K.: Moim zdaniem nie tyle zostały odrzucone, ile raczej nie zostały dotąd w należyty sposób podjęte. Do lat 80. XX wieku, do czasu pojawienia się magnetowidów, filmoznawcy mogli obcować z dziełem filmowym tylko w sali kinowej, najczęściej w czasie publicznych seansów. Analiza filmu na stole montażowym była czymś niezwykle rzadkim. Filmoznawcy nie mieli możliwości wielokrotnego oglądania i uważnego analizowania filmu. Siłą rzeczy pisano więc o treści i fabule, natomiast zagadnienia formy dzieła filmowego były traktowane bardzo powierzchownie i ogólnikowo. Filmoznawstwo nie rozwinęło zagadnień związanych z analizą filmu także później, kiedy pojawiły się płyty DVD i zniknęły ograniczenia techniczne utrudniające prowadzenie analizy. Forma dzieła filmowego nie jest traktowana w badaniach filmoznawczych w sposób równorzędny z treścią. Nie mówię o deklaracjach, ale o praktyce badawczej. Brakuje napisanych przez filmoznawców prac poświęconych scenografii, sztuce operatorskiej, montażowi, warstwie audialnej, sztuce kostiumu filmowego. Jest bardzo niewiele opracowań filmoznawczych badających rolę i znaczenie tych elementów w dziele filmowym. Najczęściej wypowiadają się na temat tych zagadnień sami twórcy.

Uważam, że wiedza o polskich filmach powinna być budowana także na podstawie analiz i badań dotyczących znaczenia elementów współtworzących formę poszczególnych dzieł filmowych, powinna uwzględniać wiedzę dotyczącą tego, jak forma spotyka się z treścią, jak ją wyraża. Historia polskiego kina powinna być o tę wiedzę uzupełniona. Uwzględnienie jedności treści i formy pogłębi i wzbogaci odczytanie wielu polskich filmów.

Dobrym przykładem jest zmiana spojrzenia na film Jerzego Kawalerowicza *Matka Joanna od Aniołów*. Przez bardzo wiele lat film był uważany za dzieło skierowane przeciwko Kościołowi, opowiadające o uczuciu łączącym księżdzę i zakonnicę. Po uwzględnieniu w interpretacji argumentów płynących z analizy formy tego filmu – przede wszystkim obecności i symbolicznego znaczenia bieli, szarości i czerni, a także konstrukcji przestrzeni – jest odczytywany jako metafizyczny traktat mówiący o walce dobra ze złem. Zastosowanie analizy antropologiczno-morfologicznej pozwala odkrywać nowe znaczenia zawarte w obrazie filmowym, umożliwia proponowanie nowych interpretacji. Obserwowałem proces, w którym „poeta kina, Andriej Tarkowski” po moich publikacjach stawał się „metafizycznym Tarkowskim”.

R.B.: Czy mógłby pan dać jakieś wskazówki osobom wykonującym analizę filmu?

S.K.: W trakcie pracy analitycznej film jest oglądany nawet kilkadziesiąt razy. Pomocnych reguł postępowania jest wiele. Mogę tu wspomnieć tylko o niektórych. Są konkretne zasady postępowania w trakcie analizy każdego fragmentu filmu, które pozwalają uzyskać możliwie jak największą precyzję spostrzeżeń. Bardzo ważne jest opracowanie własnego sposobu robienia notatek, przestrzeganie zasady „niegubienia” myśli, rezygnacja z cenzurowania pojawiających się w trakcie analizy spostrzeżeń – warto je zapisać, a jeśli okażą się nieistotne, zawsze będziemy mogli z nich zrezygnować. W czasie percepcji obrazu filmowego nasza świadomość nie zawsze ma rację.

Kiedy analizuję film, to oprócz zadań, które powinienem wykonać zgodnie z zasadami metody antropologiczno-morfologicznej, zawsze prowadzę listę nowych zadań, o których dowiaduję się dopiero w trakcie pracy. Na przykład kiedy zauważam jakąś znaczącą obecność światła lub barwy, to wiem, że należy jeszcze raz obejrzeć cały film, żeby sprawdzić, czy podobny element formy nie występuje także w innych scenach. Wtedy wiem już,

czego szukam, jest to bardzo konkretna praca. Takie postępowanie pozwala często dotrzeć na przykład do obecnych w filmie zasad kompozycyjnych.

R.B.: Na ile zaproponowana przez pana metoda jest uniwersalna? Czy można by ją stosować w odniesieniu do filmów awangardowych, na przykład do obrazów Jean-Luca Godarda, które odrzucają klasyczne struktury i mają otwartą formę?

S.K.: Analizowałem *Zwierciadło* Andrieja Tarkowskiego, bardzo trudny w odbiorze film mający strukturę labiryntu; film, którego kompozycja przypomina okruszki rozbitego lustra. W trakcie analizy zdałem sobie sprawę, że w konstrukcji obrazu filmowego jest pewna głębia znaczeń, do której nie potrafię się przedostać. Musiałem przerwać pracę. Dopiero po pewnym czasie zrozumiałem, w jaki sposób powinienem prowadzić analizę, co powinno znaleźć się u jej podstaw. Wtedy właśnie narodziła się analiza antropologiczno-morfologiczna.

R.B.: Wspomniał pan o tym, jak bardzo zmieniły się techniczne możliwości analizowania filmów. Czy poza tym, że nowe media ułatwiają dostęp do dzieł filmowych, mogą w jakiś sposób wzbogacić analizy? Czy korzysta pan ze szczególnych programów komputerowych, badając dany film?

S.K.: Niektóre programy ułatwiają analizę warstwy obrazowej i audialnej filmu. Odwołam się do przykładu. Nie wszystkim osobom może być łatwo rozpoznać obecne w warstwie dźwiękowej filmu motywy muzyczne, które często są dodatkowo przez kompozytorów przetwarzane. Trudno jest wtedy znaleźć fragmenty filmu, w których występują te same tematy muzyczne, a sporządzenie takiego zestawienia zwykle jest w czasie analizy ważne. Można wówczas zastosować program do montażu i powycinać sceny, w których jest obecna muzyka, umieścić je w osobnych plikach. To znacznie ułatwia znalezienie fragmentów filmu, w których występują te same motywy muzyczne, i pozwala ustalić znaczenia wnoszone przez muzykę do obrazu filmowego. Wyjście poza linearny odbiór filmu bardzo pomaga także w analizie warstwy obrazowej.

R.B.: Trzeba podkreślić, że nigdy nie poprzestaje pan na samych analizach formy filmu, lecz przedstawia także interpretacje, które mają źródło w obrazie filmowym. Opisuje pan pewne bardzo subtelne zabiegi

audiowizualne i określa ich funkcję w filmie. Czy wyprowadzając interpretację z tak szczegółowych elementów, nie ma pan czasami wrażenia, że idzie zbyt daleko w swoich rozpoznaniach? Czy nie obawia się pan nadinterpretacji? Czy nie jest tak, że posiłkując się argumentami wziętymi z obrazu filmowego, można udowodnić każdą tezę, która będzie lepiej lub gorzej umotywowana?

S.K.: Film rodzi się w czasie spotkania obrazu filmowego z widzem; propozycja interpretacji jest subiektywna. Zwykle bronią się i pozostają te interpretacje, które odwołują się do argumentacji wyprowadzonej z obrazu filmowego, wynikającej z zastosowania określonych reguł postępowania. Istotne są ustalenia płynące z uważnej analizy, będącej filmoznawczym „opisem gęstym”; z poszukiwania sensów generowanych przez użycie konkretnych środków wyrazu w konkretnym fragmencie filmu.

R.B.: Zaproponowana przez Pana metoda może być wykorzystywana właściwie przez każdego, kto zajmuje się analizą filmową, ponieważ pomaga badać, w jaki sposób dane zjawisko czy doświadczenie zostało przedstawione za pomocą zabiegów audiowizualnych. Na ten aspekt metody wskazuje przymiotnik „morfologiczna”, odnoszący się do „kształtu”, formy filmu. Nie zapominajmy jednak o pierwszym członie nazwy – w swoich tekstach odwołuje się pan do wiedzy antropologicznej. Co Pana zdaniem może wnieść do filmoznawstwa багаż kulturoznawcy?

S.K.: Przestrzeń, czas, człowiek, rozumiany w trakcie analizy jako postać filmowa, to zarówno kategorie antropologiczne, jak i podstawowe aspekty budowy każdego dzieła filmowego. Wydaje mi się, że wykształcenie filmoznawcy, oprócz wiedzy związanej z historią i teorią filmu, z zasadami analizy i interpretacji, powinno także obejmować przynajmniej podstawową wiedzę z zakresu antropologii kultury. Rzeczywistość ekranowa dzieła filmowego odsyła do świata rzeczywistego. Filmowe środki wyrazu są rodzajem pomostu między rzeczywistością istniejącą obiektywnie, z jej uporządkowaniem kulturowym, a obrazem filmowym, zachowującym, mimo wszystkich różnic, ten rodzaj uporządkowania. Przestrzeń, czas i człowiek ulegają w filmie technicznemu i artystycznemu przeobrażeniu; współtworzą świat obrazu, który mówi o człowieku i otaczającym go świecie – jest esencją i sublimacją ludzkiej czasoprzestrzeni.

Byłem zaskoczony zawartością skryptu, który przygotował Jerzy Wójcik dla studentów wydziału operatorskiego łódzkiej Szkoły Filmowej. Lektury zawarte w tym podręczniku w dużej mierze pokrywały się z tekstami, jakie czytają studenci pierwszego roku kulturoznawstwa. Jerzy Wójcik uważa, że operator filmowy powinien mieć wiedzę między innymi na temat modeli czasu, dostrzegać różnicę pomiędzy przestrzenią i miejscem, rozumieć obecność człowieka w przestrzeni, znać kulturową symbolikę światła, barw, wie-dzieć, czym jest symbol. Mówi o tym także w książce *Sztuka filmowa*, która jest zapisem prowadzonych wykładów. Kształcenie operatorów w łódzkiej Szkole Filmowej, dzięki któremu otrzymywali oni umiejętności wyróżniające ich w skali międzynarodowej, polegało na tym, że mieli wiedzę nie tylko na temat sztuki operatorskiej i całego procesu produkcji, ale także wiedzę humanistyczną, wręcz antropologiczną. Miała ona wpływ na sposób ich myślenia i fotografowania, pokazywania w obrazie filmowym świata otaczającego bohaterów i świata doświadczeń wewnętrznych. Andriej Tarkowski powiedział kiedyś: „Żeby dobrze widzieć, trzeba bardzo dobrze myśleć”.

R.B.: Jeśli chodzi o antropologiczne wzorce, często powraca w Pana tekstach motyw struktury podróży wewnętrznej, opisany przez Josepha Campbella, a następnie spopularyzowany przez Christophera Voglera. Dlaczego akurat ta struktura opisuje najlepiej procesy zachodzące w postaciach filmowych?

S.K.: Jest to struktura pojawiająca się w mitach, która pozwala odbiorcom tych opowieści rozpoznać w losach bohatera własne losy i dramaty, szukać odpowiedzi na podstawowe pytania dotyczące występowania w życiu różnych problemów, obecności dobra i zła, tego, co dzieje się po śmierci. Niezależnie od czasu, miejsca i kultury ludzie spotykają się z podobnymi problemami i zadają sobie analogiczne pytania. Struktura wyprawy bohatera to rodzaj mapy, kompasu i nici Ariadny zarazem. To opowieść o życiu człowieka, pomocna w codziennym pokonywaniu trudnych sytuacji, w odzyskaniu równowagi i harmonii życia.

Najbardziej interesuje mnie obecność struktury wyprawy bohatera – czy szerzej: struktur mityczno-inicjacyjnych – w filmach, które powstały w okresie, gdy nikt jeszcze nie znał wyników badań Campbella, a książka Voglera jeszcze nie została napisana. Takim filmem jest na przykład *Popiół i diament*. Uważam, że to właśnie struktura wyprawy bohatera, która zaistniała

w tym filmie, mówiącym o początkach powojennej rzeczywistości w Polsce, uczyniła z Maćka Chełmickiego zaktualizowaną, ubraną we współczesny kostium postać mitycznego bohatera, który pokazał, że najważniejsze jest działanie dla dobra wspólnoty społecznej, choćby wiązało się to z poświęceniem życia. Konkretnie zachowanie bohatera w tym filmie było zgodne ze światem wartości przekazywanym przez pamięć społeczną, dzięki czemu stał się on wzorem dla swojego pokolenia. To dlatego rola Maćka w *Popiele i diamentcie* tak wysoko wyniosła Zbigniewa Cybulskiego.

R.B.: Trzeba dodać, że pana analizy wychodzą naprzeciw praktyce filmowej. Uznaje pan, że informacje o tym, za pomocą jakich środków technicznych dany film został zrealizowany, są bardzo cenne i nie powinny być pomijane przez filmoznawców. Monografia *Faraona* towarzyszy obszerna publikacja „*Faraon*”. Rozmowy o filmie składająca się w całości z rozmów z twórcami.

S.K.: Takie podejście było nam – czyli Zespołowi Badań nad Filmem – bardzo bliskie podczas przygotowywania monografii *Faraona*. Pisząc o poetyce tego filmu, chcieliśmy odnieść się nie tylko do ustaleń wynikających z pracy analitycznej. Zależało nam na zdobyciu wiedzy dotyczącej wkładu wniesionego przez poszczególnych twórców reprezentujących różne zawody filmowe. Takich informacji nie ma w materiałach prasowych ani w archiwum Filmoteki Narodowej. Przeprowadziliśmy ukierunkowane rozmowy z wieloma twórcami *Faraona*, którzy w większości przekroczyli już osiemdziesiąty rok życia; staraliśmy się jak najwięcej dowiedzieć o ich pracy, także o sposobie pracy reżysera Jerzego Kawalerowicza. Uzyskaliśmy niezwykle cenną wiedzę dotyczącą idei twórczych stojących u podstaw filmu, poznaliśmy sposób realizacji poszczególnych scen, otrzymaliśmy bardzo wiele informacji związanych z produkcją filmu. Pełny zapis rozmów ukazał się w osobnym tomie.

R.B.: Rozmowy przeprowadzone z twórcami filmów, na przykład *Faraona*, z pewnością mają ogromną wartość historyczno-filmową. Czy jednak informacje uzyskane od członków ekipy w jakiś sposób zmieniły rozumienie danych scen? Czy tego rodzaju informacje mogą być wykorzystane w analizach i interpretacjach?

S.K.: Rozmowy nie służą temu, by w trakcie analizy iść tropem podsuwanym przez twórców. Jednak wiedza na temat konkretnej pracy wykonanej przez poszczególne osoby w trakcie realizacji filmu pozwala w czasie pracy analitycznej zrozumieć i dostrzec więcej. Odwołam się do dwóch przykładów związanych z analizą *Faraona*. Zauważyliśmy, że w filmie powtarza się pewna zasada kompozycyjna i inscenizacyjna, która jest akcentowana na początku i na końcu niemal każdej sceny. Był to ruch prowadzony centralnie, wzdłuż osi obrazu, w głąb kadru. Interpretacja tego elementu formy kierowała w stronę architektury egipskiej. Było to skojarzenie z podstawową cechą architektoniczną świątyń egipskich – konstrukcją „po osi w głąb”. Czy przedstawienie tego związku w interpretacji filmu mogłoby zostać uznane za nadinterpretację? W czasie rozmów z operatorem Jerzym Wójcikiem i ze scenografem Jerzym Skrzepińskim okazało się, że było to świadome przeniesienie do kompozycji obrazu filmowego tej właśnie zasady architektonicznej związanej z obecnością tak zwanej drogi procesyjnej.

Reżyser lub operator mogą mieć swoje tajemnice, o których nie informują członków ekipy filmowej. Na przykład osoby pracujące przy realizacji *Faraona* nie wiedziały, dlaczego Kawalerowicz nie chciał wprowadzić do filmu żadnej sceny dziejącej się wieczorem lub w nocy. Dopiero po pięćdziesięciu latach od premiery filmu Jerzy Wójcik, zapytany o to, dlaczego pustynia „grająca” w *Faraonie* musiała mieć piasek szary, a nie żółty, zdradził, jaka była wyjściowa idea. Chodziło o to, żeby w scenach plenerowych niebo zajmowało jedną trzecią wysokości kadru, by pokazywać je tylko nad horyzontem. Wtedy niebo traciło barwę błękitną, było „rozżarzone do białości”, stawało się bezchmurnym pojęciem światła, rodzajem światła archetypowego. Przez takie wpisanie światła w obraz filmowy Kawalerowicz i Wójcik chcieli zwrócić uwagę na nieskończoność jego trwania, przekraczającą wymiar czasu. Było to również odniesienie do kultu słońca w Egipcie. Światło nieba jest w *Faraonie* światłem wiecznym, nieomal mistycznym. Ale twórcy filmu, pokazując trwający przez tysiąclecia świat starożytnego Egiptu, chcieli równocześnie pokazać jego przemijanie. To właśnie szary piasek pustyni miał stać się znakiem przemijania i upływu czasu, miał spotykać się z „wieczną” obecnością światła, być – wraz ze spatynowanymi w filmie barwami – jej przeciwstawieniem. Twórcy filmu wiedzieli, że zarówno niebo, jak i piasek wyglądały w momencie realizacji filmu tak samo

jak kilka tysięcy lat temu. Akcja *Faraona* została wpisana w realia, które są ponadczasowe.

Kiedy reżyser realizuje film, może mieć do dyspozycji konsultantów, którzy pomogą mu uzyskać potrzebne informacje. Osoba analizująca film, oprócz posiadanej wiedzy związanej z wykształceniem i zdobytym doświadczeniem, musi samodzielnie docierać do niezbędnej wiedzy szczegółowej. Praca związana z konkretnym filmem zawsze wiąże się ze zdobyciem odpowiedniej kopii filmu, kompletowaniem bibliografii, tworzeniem osobnego zestawu lektur, poszukiwaniem materiałów w archiwach. Moim zdaniem stałym elementem przygotowań powinny być także rozmowy z twórcami filmu.

R.B.: Akcentując, że film jest pracą zbiorową, wykonywaną przez znomych fachowców, którzy zazwyczaj są niedoceniani przez filmoznawców i pozostają w cieniu reżysera czy aktorów, nie odrzuca Pan idei kina autorskiego.

S.K.: Uważam, że należy doceniać wkład poszczególnych twórców reprezentujących konkretne zawody filmowe, którzy proponują swoje rozwiązania reżyserowi. Jeśli to, co wybiera reżyser, jest zgodne z jego wizją filmu, możemy mówić o kinie autorskim. Na planie obowiązuje zasada pracy całej ekipy dla dobra filmu, za który pełną odpowiedzialność – w wypadku sukcesu lub artystycznego niepowodzenia – bierze na siebie reżyser. Praca w ekipie filmowej jest niekiedy bardzo niewdzięczna – niektóre wybitne polskie filmy zawdzięczają swój sukces w ogromnej mierze talentowi operatora. Jeśli o tym wiem, zostaje to w publikacji we właściwy sposób przedstawione.

Informacje płynące z rozmów z członkami ekipy pozwalają lepiej zrozumieć sposób pracy poszczególnych reżyserów. Henryk Bielski, asystent reżysera w czasie realizacji *Faraona*, był osobą, która miała nieograniczony dostęp do Kawalerowicza poza planem. Wszyscy członkowie ekipy filmowej widzieli reżysera, który przychodził na plan bez żadnych notatek i kierował realizacją zdjęć. Henryk Bielski, wchodząc wieczorem do pokoju Kawalerowicza, widział, jak długo w nocy reżyser pracował nad każdą sceną i każdym ujęciem, jak niezwykle starannie się przygotowywał.

R.B.: W ostatnim czasie w filmoznawstwie modne stały się tak zwane *production studies*, które skupiają się na badaniu ekonomicznych

i produkcyjnych kontekstów związanych z realizowaniem filmów. W jaki sposób postulowane przez Pana badania zawodów filmowych korespondują z tym nurtem?

S.K.: Jestem organicznie impregnowany na wszelkie nowinki, które pojawiają się w humanistyce i zwykle szybko przemijają. Jednak jeśli zajmuję się jakimś filmem, to chciałbym posiadać jak najwięcej informacji na jego temat, także tych związanych z procesem produkcji. To oznacza prowadzenie poszukiwań w archiwach państwowych i próby dotarcia do materiałów pozostających w archiwach prywatnych. Ważne jest też pozyskanie informacji w czasie ukierunkowanych rozmów z twórcami – przedstawicielami różnych zawodów filmowych. Kiedy zajmowałem się filmami Andrieja Tarkowskiego, starałem się dotrzeć do materiałów znajdujących się w archiwach, miałem dostęp do archiwum domowego reżysera, rozmawiałem z aktorami, przeprowadziłem ankietę wśród osób, które z Tarkowskim współpracowały. Wszystkie te informacje w mojej praktyce służą przede wszystkim pogłębieniu rozumienia dzieła filmowego. Nie zastępują pracy analityczno-interpretacyjnej, tylko jej towarzyszą.

R.B.: Na koniec chciałem zapytać o Pana preferencje filmowe. Jak wiadomo, twórcą, któremu poświęcił Pan dużą część pracy naukowej, był Andriej Tarkowski. Jakie znaczenie dla Pana rozumienia kina miała jego twórczość?

S.K.: Miała znaczenie podstawowe. Odwołam się do pewnego przykładu. Tarkowski napisał w książce *Czas utrwalony*, że kiedy był dzieckiem, matka czytała mu fragmenty powieści *Wojna i pokój* Lwa Tołstoja i tłumaczyła, na czym polega ich piękno. Po tych wspólnych lekturach, jak twierdził, stał się całkowicie niewrażliwy na śmietnik kultury masowej. Dzięki temu, że moja pierwsza wieloletnia praca analityczno-interpretacyjna była związana z twórczością Andrieja Tarkowskiego, uświadomiłem sobie, że chciałbym zajmować się filmami, które uważam za dzieła na wysokim poziomie artystycznym. Staram się prowadzić pracę zawodową tak, by było mi dane obcowanie z pięknem sztuki filmowej.

R.B.: Jak Pan uważa, co czyni język filmowy Tarkowskiego wyjątkowym?

S.K.: W historii kina światowego są twórcy, którzy do tego, co kino już wypracowało, o czym nauczyło się mówić za pomocą języka filmu, dodawali

pewne nowe środki wyrazu sprawiające, że można było coraz precyzyjniej opowiadać o świecie i o człowieku. Twórczość każdego z tych reżyserów to kamień milowy w rozwoju kina. Ich nazwiska wszyscy znamy: Robert Bresson, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa i oczywiście Tarkowski, będący, moim zdaniem, pierwszym reżyserem, który potrafił za pośrednictwem obrazu filmowego dotknąć sfery *sacrum*. Kino zdobyło dzięki niemu możliwość zbliżenia się do duchowości, do tego, co jest niewyrażalne.

Później pojawili się twórcy, którzy zaproponowali własne sposoby wyrażenia. Takim artystą jest niewątpliwie Aleksander Sokurov. Jego niektóre filmy są bardziej złożone i hermetyczne od dzieł Tarkowskiego. Wydaje mi się, że Andriej Zwiagincew, zwłaszcza w dwóch pierwszych swoich filmach – *Powrocie* i *Wygnanie* – osiągnął w kompozycji obrazu filmowego to, co Tarkowskiemu nie zawsze się udawało – potrafił tak budować obraz filmowy, że pojawiał się w nim świat zwyczajny, codzienny, ale równocześnie były obecne elementy mówiące o obecności sfery *sacrum*. Od widza zależy, co dostrzeże, jak odbierze film. Sztuka filmowa dopiero się rozwija i będzie wzbogacana o środki wyrazu i sposoby wypowiedzi pozwalające wyrażać sferę duchową.

R.B.: Czy uważa pan, że są polscy twórcy filmowi, którym udało się dotknąć sfery *sacrum*?

S.K.: W kinie wydaje mi się ważny przede wszystkim taki sposób wyrażenia obecności *sacrum*, który może zaistnieć dzięki specyficze sztuki filmowej, zastosowaniu filmowych środków wyrazu. Jest to bardzo trudne, kino wciąż poszukuje odpowiednich sposobów wypowiedzi. Próby zbliżenia się do sfery *sacrum* przez obraz filmowy są obecne w niektórych polskich filmach. Są to pojedyncze sceny lub ujęcia. Chciałbym zaznaczyć, że nie mówię o szeroko rozumianej problematyce religijnej, która w polskim kinie jest podejmowana dość często.

R.B.: Chciałem zapytać jeszcze o polskie kino najnowsze, niekoniecznie przywołujące sferę *sacrum*. Czy są jacyś współcześni reżyserzy, których filmy uważa pan za doskonały materiał dla analizy antropologiczno-morfologicznej?

S.K.: Kilka lat temu takim twórcą był Andrzej Jakimowski. Ostatnio zainteresowały mnie filmy Łukasza Palkowskiego i Adriana Panka, który w tym

roku pokaże *Wilkołaka* – film korespondujący, moim zdaniem, z niektórymi filmami z okresu Polskiej Szkoły Filmowej. Jest też w polskim kinie młode pokolenie znakomitych operatorów. Autorem zdjęć, którego dokonania obserwuję i chyba zaczynam rozumieć, kto jest jego mistrzem i jaką drogę twórczą wybrał, jest Piotr Sobociński jr. Sądzę, że może osiągnąć w sztuce operatorskiej bardzo wiele.

R.B.: Zdradzi pan, nad czym teraz pracuje? Czy można spodziewać się pana nowej książki w najbliższym czasie?

S.K.: Niedługo powinien ukazać się *Słownik życia i twórczości Andrieja Tarkowskiego*.

R.B.: Bardzo dziękuję za rozmowę.

The Laboratory of Film Analysis

Interview with professor Seweryn Kuśmierczyk on his research and didactic work, especially on the morphological-anthropological method of film analysis that he invented and elaborated as an academic teacher.

Keywords: film analysis, film education, Andriej Tarkowski, sacrum in movies