

autobiografia

znak

Lars von TRIER

SPOWIEDŹ DOGMA-tyka



Lars von TRIER

SPOWIEDŹ DOGMA-tyka

*Przekład*  
*Tadeusz Szczepański*



*Wydawnictwo Znak 2000*

## Podziękowania

Pragnę serdecznie podziękować firmie Zentropa Entertainments ApS, która na różne sposoby pomagała mi odnaleźć się w filmowym świecie Larsa von Triera, jak również Hanne Palmqvist i Mette Nelunt, a przede wszystkim Vibeke Windeløv, która na rachunek Larsa von Triera przejrzała maszynopis tej książki. Osobne podziękowania kieruję pod adresem Nielsa Vørsela, współscenarzysty filmów Larsa, oraz Jespera Jargila, który zrealizował reportaże z planu *Idiotów* i z wystawy *Psychomobile # 1: Zegar świata*, a także dostarczył materiałów ikonograficznych na tę wystawę. Dziękuję również Peterowi Schepelernowi za nieocenioną pomoc w pozyskaniu trudno dostępnych zdjęć z okresu dojrzewania i najwcześniejszej twórczości Larsa von Triera.

Chciałbym także podziękować firmie Memphis Film AB, Larsowi Jönssonowi, Annie Anthony i Emmie Sahlin za ich pomoc w dotarciu do wideokopii najwcześniejszych filmów Larsa wraz z niezliczonymi wydrukami scenariuszy, jak również Fredrikowi von Krusenstjerna za liczne propozycje i informacje, pomocne przy pracy nad filmem dokumentalnym *Tranceformer*.

Na koniec dziękuję fundacji Holgera i Thyry Lauritzenów, wspierającej badania filmowe. Stypendium, które od niej otrzymałem, w znacznym stopniu umożliwiło pracę nad tą książką.

# Przedmowa

Larsa von Triera spotkałem po raz pierwszy w 1995 roku, kiedy przed jubileuszem stulecia kinematografii realizowałem film *Jestem ciekaw, film*, który był kroniką sztuki filmowej krajów nordyckich w pierwszym wieku kina. Oczywiście Lars musiał się tam znaleźć. Niewielu skandynawskich reżyserów z późniejszego okresu – w ogóle niewielu twórców filmowych z pokolenia Larsa – posiada dar podobnej konsekwencji w działaniu i równie twórczego talentu.

Wcześniej znałem Larsa jedynie dzięki jego głęboko oryginalnym i pobudzającym wyobrażnię filmom. Krążyła również pogłoska, że jest człowiekiem trudnym i nieprzystępnym. Nic bardziej błędnego. Lars okazał się rozmówcą nie tylko niezwykle życzliwym, ale także szczerym i otwartym na partnera. A ponadto namiętnym miłośnikiem filmu. Dlatego też jego wizyta w Sztokholmie była niebywale inspirująca, a kontakt nawiązaliśmy przede wszystkim dzięki pewnym filmom z historii kina, co do których znaczenia i atrakcyjności byliśmy częstokroć zgodni.

Lars miał mówić o Carlu Th. Dreyerze, istnieje bowiem – dość paradoksalnie – znaczne pokrewieństwo pomiędzy tymi dwoma na pozór tak diametralnie różnymi temperamentami artystycznymi. Ich cechy wspólne to surowość, niezłomność i natchnienie, w którym można upatrywać – nawet jeśli przybierało całkowicie odmienny wyraz – wiążące ich ogniwo. Obaj, choć pochodzą z dwóch różnych epok, są czarodziejami, którzy za pomocą odmiennych środków, ale z podobną powagą i pasją poszukiwali nowych dróg zgłębiania istoty filmu.

Wkrótce po zdjęciach w Sztokholmie Lars odezwał się i zaproponował, abyśmy razem przygotowali tę książkę. Natychmiast poczułem, że jest to dla mnie wyzwanie. Rozmowa z tym eksperymentatorem, który posługuje się filmem jak instrumentem i materiałem badawczym, wydawała się zarówno ryzykowna, jak i pobudzająca.

Latem 1995 roku doszło do naszego pierwszego spotkania. Lars przygotowywał wtedy zdjęcia do filmu *Przelamując fale*. Półtora roku później odbyła się rozmowa na temat książki, wtedy też powstał jej projekt. Te wywiady rozciągnęły się w czasie. Ostatni miał miejsce w sierpniu 1998 roku.

Rozmawialiśmy najczęściej w domu Larsa, który jest położony w willowym osiedlu na północ od Kopenhagi. Rozmowy toczyły się także podczas długich spacerów po okolicy, gdzie przeważa nieomal podzwrotnikowa przyroda ze wspaniałymi lasami bukowymi, polanami podobnymi do sawann i trudnymi do sforsowania zaroślami, które nieco przypominają scenerię *Dzieci kapitana Granta*, jednego z bardziej pamiętnych przeżyć filmowych Larsa z lat chłopięcych. W tym skłaniającym do buntu krajobrazie Lars z entuzjazmem mówił o eskapistycznych możliwościach wyobraźni.

Otwartość i zaufanie stanowiły naturalne podstawy tej rozmowy. Miałem możliwość lektury scenariuszy do filmów powstających i do tych, które znajdowały się dopiero w fazie projektów. Ponadto mogłem zobaczyć Larsa *in action*, jako reżysera w czasie zdjęć do *Przelamując fale* na Isle of Skye i do *Idiotów* w jego sąsiedzkiej komunie, tej tak przez „idiotów” wyszydzonej komunie Søllerød.

Rozwój Larsa od *Żywiołu zbrodni* do *Idiotów* jest tyleż brauwurowy, co zdumiewający, ale także bardzo konsekwentny. Podawanie w wątpliwość, introspekcja i odnowa to nieustanne siły napędowe i motywacje w jego podejściu do sztuki filmowej. Towarzyszyła im znaczna doza prowokacji. Spora część jego działalności zmierzała do rozszerzenia granic jego własnego i naszego widzenia. Tę przyjemność ciągłego zgłębiania filmowego medium, jak również uporczywą wiarę

w przyszłość filmu i jego możliwości można usłyszeć w zakończeniu *Jestem ciekaw, film*, gdzie Lars porównał film do malarstwa:

„Malarstwo zaczęło się chyba od tego, że ktoś gdzieś rysował na ścianie jaskini. Zajmowano się tym być może w ciągu kilku stuleci. Rozpoczęło się to od małych, maleńkich kreserek. Potem stało się bardziej skomplikowane. Kresce nadano kształt wołu albo czegoś w tym rodzaju. A zatem moglibyśmy porównać film do malarstwa, zastanawiając się, gdzie nasze malarstwo znajduje się dzisiaj – niezliczone stulecia później. Technika filmowa ma zaledwie sto lat. I już nauczyliśmy się dokładnie rysować wołu. Pozostaje jednak jeszcze wiele do rozwinięcia. Dlatego z wielkim optymizmem patrzę w przyszłość.”

I Lars swoimi filmami udowodnił, że jest jednym z tych, dzięki którym ten rozwój się dokonuje. Istnieją zatem wszelkie powody do optymistycznego spojrzenia w przyszłość – w towarzystwie Larsa von Triera.

*Stig Björkman*

# 1

## LARS TRIER

*Od czego zaczniemy? Od Larsa? Od von? Czy od Triera?*

Ciekaw jesteś, skąd pochodzi to „von”? Spójrz na te wielkie obrazy, które stoją oparte o ścianę. Namalowałem je, kiedy miałem dwadzieścia lat; wydaje mi się, że są podpisane *von* Trier. Nie, nie, „von” pojawiło się dopiero na tamtym autoportrecie ogromnego formatu. Pójdę i sprawdzę. (*Lars podchodzi do ściany, gdzie jego debiutanckie dzieło stoi w szeregu. Sprawdza podpis.*)

Nie, są podpisane Trier, z pełną pokorą. Dopiero później dopadło mnie to gigantyczne samouwielbienie.

*Czy to nie w czasie studiów w kopenhaskiej szkole filmowej podarowałaś sobie czy też przybrałaś nazwisko von Trier?*

Ależ tak, nazwałem się tak w szkole filmowej, ponieważ okazało się to największą prowokacją, z jaką mogłem się tam pojawić. Nie przejmowano się specjalnie tym, jak wyglądały moje filmy czy też jak były zrobione. Natomiast z tym „von” trudno było się pogodzić.

*Ale dlaczego w ogóle zafundowałaś sobie to uszlachetnione nazwisko? I kiedy to zrobiłaś?*

To było około 1975 roku. Chociaż tego wszystkiego można doszukać się wcześniej, już u mojego dziadka. Zawsze pisał

swoje nazwisko w Niemczech Sv. Trier, ponieważ skrót od Sven to Sv. I w Niemczech tytułowano go Herr von Trier, ponieważ opacznie rozumiano to małe v. Potem zrobiła się z tego zabawna historyjka, którą opowiadano sobie w rodzinie.

W połowie lat siedemdziesiątych czytałem bardzo dużo Strindberga, a także Nietzschedo oczywiście. W okresie kryzysu Strindberga w Paryżu – to był bodaj ten, który nazywa się kryzysem inferna – podpisywał on wszystkie swoje listy królewskim podpisem Rex. I pomyślałem sobie, że to będzie dość zabawne. Podobało mi się to. Było w tym coś z takiego oszałamiającego samoubóstwienia. Więc zafundowałem sobie to „von” przed moim nazwiskiem. Przecież można się z tym spotkać również w amerykańskim jazzie. Tam niektórzy muzycy posługiwali się szlacheckimi tytułami i nazywali się Duke czy Count i tym podobni. Poza tym miałem oczywiście również na myśli filmowców, takich jak Sternberg i Stroheim. Ich „von” było przecież całkowicie wymyślone, ale to nie pogarszało ich pozycji w Hollywood.

*To jest także sposób na „wyrobienie sobie nazwiska”. Czy już w młodości miałeś świadomość, że chcesz stać się Nazwiskiem?*

No nie... Oczywiście. Nazwisko to przecież nasza tożsamość, więc pewno coś myślałem na ten temat...

*Kiedy zaczęliśmy rozmawiać o tym projekcie, to powiedziałeś mi, że pomyślałeś sobie, że ta książka powinna nosić tytuł „Trier o von Trierze”...*

Tak powiedziałem? A czy to nie ty tak pomyślałeś? Tak mi się wydaje. Albo też był to pomysł Petera Aalbæka Jensena. Jak się nazywa twoja książka o Woody Allenie?

*Po szwedzku i duńsku nazywa się „Woody o Allenie”, ponieważ chciałem, aby to Woody Allen mówił o artyście o tym samym nazwisku.*



O artyście i o zjawisku, prawda? Oczywiście, „Trier o von Trierze” być może będzie odpowiednim tytułem. Nie mam nic przeciwko temu. Chociaż odwrotnie też mogłoby być dość interesująco, „von Trier o Trierze”. Być może powinniśmy zrobić książkę w dwóch wersjach. A potem można by ją czytać z dwóch stron, dokładnie tak jak gazety telewizyjne, które odwraca się, aby oddzielić opisy od informacji o programie.

*Ten projekt był od początku twoim pomysłem, więc chciałbym cię zapytać, dlaczego właśnie teraz chcesz przygotować taki wywiad w postaci książki?*

Lubię ten rodzaj książek. Na przykład przeczytałem książkę, którą ty wraz z dwoma innymi krytykami przygotowałeś z Ingmarem Bergmanem w trakcie wielu spotkań<sup>1</sup>. Sytuacja wywiadu sprawia, że jego treść nabiera jakiegoś rygoru, a słowa artysty zostają zapisane w drukowanej formie. Ich lektura staje się ciekawsza aniżeli własnoręcznych zapisek artystów o sobie samych. Bergman jest tutaj z pewnością wyjątkiem, ponieważ on pisze bardzo dobrze, a także atrakcyjnie o swoim życiu i swojej działalności.

*Ale w każdym razie masz ochotę na bardziej wnikliwą rozmowę o twoich filmach i o twoich poglądach na film w ogóle, czy też o twojej estetyce filmowej? Czy masz takie doświadczenia, które według ciebie mogą przydać się innym?*

Jasne, w każdym razie zawsze istnieje taka możliwość. Więc dlaczego nie? Ależ tak, do diabła! Skoro czerpię pożytek i radość z lektury podobnych książek o innych reżyserach filmowych, to mam nadzieję, że ktoś może ucieszyć się z tego, co ja mam do powiedzenia.

---

<sup>1</sup> Chodzi o wywiad-rzekę pt. *Bergman om Bergman* (Bergman o Bergmanie), przeprowadzony przez trzech szwedzkich krytyków – Stiga Björkmana, Torsteina Mannsa i Jonasa Simę – i wydany w Sztokholmie w 1970 r. (przyp. tłum.)

Ma to też i taką zaletę, że można sobie pozwolić na pewne nudziarstwo. Te rozmowy nie są ograniczone w czasie i nie muszą prowadzić do jakichś zgrabnych puent. Proszono mnie o wzięcie udziału w tego rodzaju pracy z zakresu *public relations* w związku z *Przetamując fale*, ale nie zgodziłem się, ponieważ tego nie znoszę. Dlatego czuję ulgę, że w zamian mogę poświęcić się tylko *small talk*.

*Spójrzmy zatem wstecz i skierujmy reflektor na twoje dzieciństwo, kiedy to byłeś jeszcze tylko Larsem. O ile wiem, dorastałeś w mieszczkańskiej rodzinie urzędniczej, ale oboje twoi rodzice mieli radykalne poglądy społeczne.*

Nie wiem, jak bardzo radykalne były poglądy społeczne mojego ojca. Był socjaldemokratą. Ale moja matka była komunistką i zdeklarowaną zwolenniczką bardziej liberalnego wychowania i prawa dziecka do decydowania o sobie. Właśnie teraz poddaję się terapii, w trakcie której rozliczam się z wychowawczymi metodami mojej matki. Można przecież złościć się na swoich rodziców, prawda? Przecież to wszystko to w zasadzie ich wina. Po pierwsze dlatego, że to oni nas spłodzili.

Ale celem mojej matki, Inger Trier, było stworzenie, przynajmniej na zewnątrz, wolnej jednostki. Jednocześnie było sprawą absolutnie oczywistą, że pragnie, abym sprostał całemu szeregowi twórczych czy artystycznych ideałów, których sama nie potrafiła zrealizować, ale które sformułowała dla siebie samej i tym samym także dla mnie. Bardzo się tym przejmowała. W młodości obracała się wśród lewicowych pisarzy, takich jak Hans Scherfig, Otto Gelsted i Hans Kirk. Wówczas były to dla niej ważne znajomości i jej otoczenie, jej zainteresowania skłoniły ją do stworzenia ze mnie postaci ze skrytych marzeń.

Mówiło się, że kiedy zamierzała mnie urodzić, to wyjechała z domu, aby postarać się o artystyczne geny. Mój ojciec, Ulf Trier, nie jest przecież moim prawdziwym ojcem. Dowiedzia-

łem się o tym od mojej matki, kiedy była na łożu śmierci. Nawiązała romans z pewnym mężczyzną, który według niej posiadał takie geny, jakimi ja mógłbym się cieszyć w przyszłości. Mówiło się na przykład, że mój kuzyn ze strony ojca posiadał dobre geny muzyczne i wielki talent muzyczny. Matka przez cały czas nakłaniała mnie do poświęcenia się jakiejś działalności artystycznej. To był jej absolutnie oczywisty plan. Nigdy jednak nie odczuwałem jakiejś presji z jej strony, nawet jeśli takowa istniała. Dopiero teraz dostrzegam, z jaką premedytacją ten plan był realizowany.

*Czy twój biologiczny ojciec był artystą?*

Nie, on też był urzędnikiem, ale według mojej matki w jego rodzinie był jakiś pierwiastek szczytnej kreatywności. W każdym razie na łożu śmierci twierdziła, że zaplanowała to wszystko na tej właśnie podstawie. To jest przecież bardzo smakowita historia, z którą należało by coś zrobić. Jako element biografii ma ona swoje plusy. Ja przecież nie mogę sprostać dziecięcej traumie Bergmana i jego historiom z garderobą, które według jego siostry były czystym kłamstwem.

*Jaki wpływ wywarło na ciebie to liberalne wychowanie? Czy to, że byłeś zmuszany do podejmowania samodzielnych decyzji w wielu kwestiach, o których dziecko zazwyczaj nie musi myśleć, było dla ciebie trudnym przeżyciem? Mam na myśli także wpływ na twoje obcowanie z kolegami, których chyba wychowywano w bardziej konwencjonalny sposób.*

Oczywiście że to był dla mnie problem. Z jednej strony mogłem czuć się uprzywilejowany w stosunku do moich kolegów, ponieważ nie zmuszano mnie do respektowania jasno określonych postanowień czy zakazów. Z drugiej zaś była to sytuacja napawająca lękiem, ponieważ wszyscy, oprócz moich rodziców, traktowali mnie tak, jakby moje wychowanie w żaden sposób nie różniło się od wychowania innych dzieci.

*(Do pokoju zagląda najmłodsza córka Larsa i chce, aby jej pomóc w odnalezieniu zabawki. Lars na chwilę opuszcza pokój.)*

To była Selma. Ma ona czysto szwedzkie i literackie imię. Ale na drugie imię ma Judith, a jej siostrze Agnes daliśmy jako drugie imię Rakel. Mają one w równych proporcjach żydowskie i artystyczne imiona. Robimy, co się da, aby predestynować dzieci!

*A co z twoją własną predestynacją? Rozmawialiśmy o twoim dorostaniu i o tym, jak ono wpłynęło na twój stosunek do rówieśników. Twoje liberalne wychowanie oznaczało, że stosunkowo wcześniej mogłeś decydować o sobie w wielu sprawach: czy powinieneś pójść do szkoły, kiedy masz pójść do lekarza czy dentysty. Mogłeś również sam kupować sobie ubrania i inne rzeczy.*

Takie zaufanie może mieć pozytywne znaczenie, ale przymus odpowiedzialności ma również liczne negatywne konsekwencje. Ja byłem bardzo nerwowym dzieckiem. Jako sześciolatek mogłem całymi godzinami leżeć pod stołem skulony ze strachu, że skądś spadnie na nas bomba atomowa. Byłem wręcz chorobliwie nerwowy i taki jestem nadal – nawet jeśli teraz chodzi o zupełnie inne sprawy i wiąże się to z czym innym.

Kiedy człowiek czuje, że ma całkowicie wolny wybór, to jest ciągle spięty, podlegając konfrontacji ze światem zewnętrznym, gdzie wolny wybór nie istnieje. Oczywiście moi rówieśnicy byli przedstawicielami tego świata. Problem polegał przede wszystkim na tym, aby oba te światy ze sobą pogodzić. Szybko stałem się przywódcą moich kolegów, nieomal poczuwałem się do obowiązku przejęcia odpowiedzialności, decydowania, w co będziemy się bawić, i tak dalej. W istocie oznaczało to dość poważną pracę. Oczywiście było wielu takich, którzy nie chcieli się z tym pogodzić, i to powodowało inne problemy.

*Czy już wtedy przeżywałeś to jako sytuację konfliktową?*

Nie, wtedy chyba nie. Ale później zorientowałem się, że to wszystko bardzo mnie przeraża, to, że brak mi autorytetu, który mógłby mi pomóc i pokierowałby moimi decyzjami. Musiałem więc stworzyć sobie własny, wewnętrzny autorytet, a dla dziecka nie jest to takie łatwe.

*Chodziłeś również do dentysty czy też miałeś to w nosie?*

Oczywiście że chodziłem. I odrabiałem lekcje wcześniej i szybciej niż inni. Nie miałem przecież takich rodziców, którzy by mówili: teraz będziesz odrabiał lekcje. Więc odrabiałem je po drodze ze szkoły do domu, na jakimś przystanku autobusowym. Oprócz tego nękała mnie dziecięca magia i wyobrażenia natrętne. Przecież odpowiadałem za cały świat. Pamiętam na przykład kwiat, który rósł na skraju drogi i ten kwiat miał pękniętą łodygę, z powodu której nie mógł stać prosto. Ale udało mi się go wyprostować i dać mu podpórkę. Ile razy mijałem tę roślinę, tyle razy musiałem kontrolować, czy stoi prawidłowo, bo inaczej świat by zginął.

*Chyba bardzo trudno wywieść i zdefiniować, co takiego niesiemy w sobie z czasów naszego dzieciństwa i co wpływa na nasze dorosłe życie, odciska na nim jakieś piętno. Ja otrzymałem wręcz odwrotne wychowanie, bardzo autorytarne i mieszczańskie, w którym rodzice jasno określali reguły i zakazy. Ja też byłem niestęchanie nerwowy w młodości i dostawałem drgawek na twarzy, kiedy tylko musiałem rozmawiać z kimś obcym, zwłaszcza jeśli to był ktoś starszy albo posiadał jakiś autorytet. Ale z czasem rzuciłem wyzwanie tej niepewności, zmuszając się do występowania w różnych okolicznościach, do prowadzenia prelekcji w związku z pokazami filmowymi itd.*

Moja nerwowość wyrażała się zupełnie inaczej. Jeśli chodzi o występowanie przed innymi, obcymi osobami w różnych publicznych sytuacjach, to ja wprost przeciwnie, byłem w tym świetny. Nigdy nie miałem jakichkolwiek problemów z autorytetem. Jakoś nie. Ludzie mogą być mniej lub bardziej do-

świadczeni i dobrze spełniać swoje obowiązki, ale nigdy nie stanowią dla mnie autorytetu. Dlatego nigdy nie czułem się gorszy czy też nigdy nie miałem poczucia, że stoję w cieniu innych ludzi, ponieważ brakuje mi wiary w autorytet. Natomiast miałem problem z tym wszystkim, czego nie można kontrolować na tym świecie. A co bardzo chciałem kontrolować.

*Ale czy teraz, kiedy spoglądasz wstecz, uważasz, że to wychowanie i rozwój miały również w sobie coś pozytywnego?*

Dało mi to przede wszystkim niewiarygodną samodyscyplinę, która mnie zresztą również dręczy. Dało mi to również konsekwencję w działaniu. Polegam w ogromnym stopniu na moich własnych zdolnościach.

Ale przecież wszyscy jesteśmy także małymi wrażliwymi istotami, więc chyba to wychowanie niosło ze sobą jakieś problemy... Niepotrzebne problemy.

*Ale o ile wiem, łatwo ci się współpracuje z innymi ludźmi.*

Nie wiem, czy tak jest. Nie łatwiej niż innym. Chcę oczywiście, aby było tak, jak ja chcę. I jeśli inni chcą tego samego, to oczywiście łatwo mi się z nimi współpracuje.

*Twój ojciec, Ulf Trier, był Żydem....*

No tak, w połowie.

*Ale o ile wiem, kiedy byłeś młody, miało to dla ciebie pewne znaczenie, bo poprzez niego i poprzez żydowskość poszukiwałeś przynależności do jakiejś wspólnoty.*

Oczywiście można powiedzieć, że poszukiwałem jakiejś przynależności. Moja rodzina miała dość humorystyczny stosunek do żydowskości. Istnieje przecież pewien koloryt w ży-

dowskich anegdotach i chętnie opowiadało się je w domu. Ale oczywiście czułem się w „żydostwie” bezpiecznie. Moi rodzice sporządzili drzewo genealogiczne rodziny i zarówno moja matka, jak i mój ojciec zachęcali mnie do dalszych poszukiwań historii naszego rodu. Odkryłem między innymi, że przez jedną jego gałąź byliśmy spokrewnieni z rodziną von Essen, i ucieszyło mnie to, przede wszystkim ze względu na moje zainteresowanie Strindbergiem<sup>2</sup>.

Ale oczywiście poszukiwałem przynależności do żydowskości, przynależności, która – jak się później okazało – w ogóle nie istniała. Nie mam ani jednego żydowskiego genu. No, być może jakiś mały ze strony matki. Ale wtedy, w okresie dojrzewania, w ogromnym stopniu czułem, że jestem Żydem, i kiedy byłem na starozakonnym cmentarzu, to chodziłem z myką na głowie.

*Chodziłeś wtedy również do synagogi?*

Nie, tym nie mogę się pochwalić. Byłem tam może kilka razy, ale nie miałem jakiegś szczególnie nabożnej postawy wobec judaizmu. Mój ojciec był przedstawicielem tej bardziej zasymilowanej części kultury żydowskiej. Dla rodziny Trierów ważniejsze było to, że są oni Duńczykami aniżeli Żydami. Mój ojciec także nie był szczególnie religijny. Był chyba bardziej zbuntowany pod względem politycznym.

*Czy miałeś dobry kontakt z ojcem?*

Tak, bardzo. Przepadałem za nim. Umarł, kiedy miałem osiemnaście lat. Kiedy się urodziłem, był już w starszym wieku, więc w porównaniu z moimi kolegami miałem starego ojca. Nigdy nie było mowy, abyśmy razem zagrali w piłkę nożną czy coś w tym rodzaju. Miał nie najlepszą kondycję fizyczną. Ale był bardzo zabawny i lubił żartować. Tyle tylko, że kiedy wycho-

---

<sup>2</sup> Siri von Essen była pierwszą żoną Strindberga. (przyp. tłum.)

dziliśmy z domu, często wstydzilem się z jego powodu. Zdarzało mu się iść i zatrzymywać się albo powłóczyć nogą i udawać inwalidę. Mógł też wejść na wystawę i trzymać manekiny pod ramię. Takie szalone pomysły, których dziecko nie znosi w wykonaniu swoich rodziców. Przez cały czas! To było okropne! Ale miałem również do niego zaufanie, ponieważ wiedział, czego chce, w odróżnieniu od mojej matki, która była słaba i niezdecydowana.

*Wcześniej skończyłeś szkołę, o wiele wcześniej niż większość uczniów; jakiś rok przed terminem, który władze uznają za zakończenie obowiązków szkolnego.*

Owszem. Wspominam szkołę jako wyjątkowo nieprzyjemny okres. Po pierwsze, chodziłem do obrzydliwej szkoły. Nazywała się Ludentofte skole i była strasznie autorytarna. Ciężko było dostosować liberalne wychowanie, które otrzymałem w domu, do bardziej surowych wymogów szkoły. To było prawie niemożliwe. Odczuwałem klaustrofobię nieomal co godzinę. Ten przymus siedzenia przy swoim pulpicie i stania w szeregu na dziedzińcu szkolnym i na korytarzach budził we mnie lęk. Często siedziałem i patrzyłem przez okno na ogrodnika, który pracował w ogrodzie. I marzyłem, aby zostać ogrodnikiem, ponieważ on mógł sam decydować, kiedy miał ochotę usiąść czy wstać albo wykonywać swoją pracę.

*Szkoła z pewnością była bardziej konfliktogenna dla ciebie niż dla twoich kolegów, którzy być może nie cieszyli się taką samą wolnością od domowych reguł i rozkazów jak ty.*

Oczywiście, a kiedy skarżyłem się moim rodzicom, to oni mówili tylko, że nie pojmują, dlaczego ja to wszystko wytrzymuję, zamiast po prostu wstać i pójść sobie. Jeśli moi koledzy skarżyli się w domu na szkołę, to być może ryzykowali obierwanie po gębie.



*Więc pewnego pięknego dnia wstałeś i poszedłeś sobie stamtąd...*

Tak, można powiedzieć, że tak zrobiłem. Ale przedtem miałem mnóstwo problemów. Byłem chory. Cierpiałem na migrenę przez dłuższy czas mojego dorastania... Nie pojmuję tego, ale nagle to wszystko wygląda na czysto Bergmanowską historię. (*głośny śmiech*) Jestem przekonany, że on też cierpiał na ciężką migrenę!

*A ja chyba mam jakiś talent do wdawania się w rozmowy z filmowcami cierpiącymi na migrenę, takimi jak Bergman, Woody Allen, a teraz ty!*

Słabeusze pełni dolegliwości, tak jest! Ale ja często leżałem chory w domu i coraz rzadziej chodziłem do szkoły. W pewnym okresie miałem prywatne lekcje w domu.

*Ile miałeś wtedy lat?*

Chodziłem wtedy bodaj do piątej klasy, miałem około dwunastu lat. Wydaje mi się, że obowiązek chodzenia do szkoły mieliśmy do siódmej klasy włącznie. Pamiętam, że kiedy zacząłem wagarować, musiałem pójść do szkolnego psychologa. I on powiedział: „Jeżeli nie będziesz chodził do szkoły, to przyjdzie policja i cię zabierze!”. Tak rozwiązał ten problem, a przecież był psychologiem! Jego próby perswazji nie były chyba zbyt pedagogiczne.

*Więc zostałeś w domu i coraz częściej chodziłeś na wagary. A potem w ogóle przestałeś chodzić do szkoły. Jak udało ci się podjąć tę decyzję?*

Moja matka rozwiązała problem, dopilnowując, abym miał prywatne lekcje. Więc wkuwałem w domu bodaj przez pół roku, a potem matka się poddała. Wtedy też skończył się obowiązek szkolny.

Chodzenie do Ludentofte skole było niesłychanie ogłupiające. Mogę przywołać w pamięci może jednego nauczyciela, który odgrywał jakąś pozytywną rolę. Reszta była okropna i czułem, że tylko tracę czas. Nie wydaje mi się, abym nauczył się w tej szkole czegoś, co by mi się później przydało.

Potem zacząłem studiować jako ekstern i z czasem zdałem jakiś egzamin, który odpowiadał maturze. Te studia były interesujące i minęły błyskawicznie.

*Ile czasu minęło od zakończenia szkoły do rozpoczęcia studiów na własną rękę?*

Wydaje mi się, że dwa, trzy lata. Przez długi czas naprawdę nie robiłem nic szczególnego. Czasami trochę malowałem. Zazwyczaj jednak pływałem z kolegą na drewnianej tratwie po małym jezioru niedaleko stąd. Siedzieliśmy tam i piliśmy białe wino. I gadaliśmy do późna w nocy. Tym zajmowałem się w ciągu mniej więcej trzech lat. I według mojej matki wszystko było OK. Przecież to było fantastyczne. Nie sądzę, aby wielu rodziców tak uważało.

*Mówiłeś bardzo szczerze o twoim dzieciństwie i dorastaniu. Czy dlatego, że jako osoba publiczna uważasz, że należy to przekazać innym?*

Stawiasz takie kłopotliwe i nieprzyjemne pytania!

*Ale chyba tak też powinno być?*

Wygląda na to, że chcesz uzyskać ode mnie jakieś polityczne wyznanie. Byłeś bardziej taktowny, kiedy rozmawiałeś z Bergmanem! „Panie Bergman, dlaczego pisze Pan książkę o Pańskim dzieciństwie? Czy po to, aby inni ludzie mogli się czegoś z niej nauczyć?” Takich pytań jak jemu mnie nie stawiasz.

Nie wiem, co mam odpowiedzieć. Jeśli mówiłem co nieco o moim dzieciństwie, to zapewne z powodów terapeutycznych.

*Według mnie to dobrze, że tak otwarcie opowiadasz o swoim rodowodzie. Świadczy to również o twojej odwadze. Mnie zabrało znacznie więcej czasu uświadomienie sobie i zaakceptowanie mojego dojrzewania. Wydaje się, że ty uporałeś się z tym i wyjaśniłeś to sobie znacznie wcześniej.*

Z niczym się nie uporałem i niczego sobie nie wyjaśniłem! Najtrudniejsza sprawa dotyczyła właśnie tego, że nie dowiedziałem się, kim był mój prawdziwy ojciec. W wychowaniu mojej matki istniał wymóg całkowitej szczerości. Można było mówić o wszystkim, wszystko sobie wyjaśniać. Niczego nie należało trzymać w tajemnicy. To, że ona tak długo ukrywała swoją wielką tajemnicę, z pewnością musiało być dla niej ogromną traumą. Jestem o tym przekonany. Pozostawało to w całkowitej sprzeczności z tym wszystkim, co sama głosiła.

*Opowiadałeś, że w domu panowała szczerość, że nie było żadnych tajemnic. Ale w jednym z pokoi stała szafa, która była zamknięta. I w tej szafie, mówiłeś, leżał list twojej matki do twojego prawdziwego ojca. Czy kiedy byłeś młodszy, nigdy nie zastanawiałeś się nad tą zamkniętą szafą, bo przecież wszystko inne było otwarte i dostępne?*

W języku duńskim istnieje słowo „skab”, interesujące słowo. Oznacza ono nie tylko szafę. Może także oznaczać robaka. Istnieje wyrażenie „at skabe sig”, to znaczy udawać. Jeżeli wdamy się w analizę, to „skabet” może oznaczać robaka w domu.

Ale tak czy inaczej dotarłem przecież w mojej terapii do tego, że moje dzieciństwo nie było takie swobodne, jak sądziłem. Bo przecież moja matka miała takie a nie inne plany dotyczące mnie i prowadziła mnie w pożądanym kierunku, nawet jeśli jednocześnie udawała, że tych planów nie ma. Dlatego też ta tajemnica mogła bardzo dobrze do niej pasować.

*Stworzyła jakąś fikcję dla ciebie i dla twojego życia, by tak rzec, i tym samym była w pewnym sensie jego reżyserem. To można chyba powiedzieć o wielu rodzicach – starają się stworzyć fikcję dla swoich*

*dzieci i mają one zrealizować pragnienia i marzenia, których im samym nie udało się spełnić. Ale w fikcji twojej matki ta tajemnica stanowiła część bardzo ważną i budzącą napięcie. Jakąś mistyfikację.*

Oczywiście, moja matka była chyba osobą niezwykle kreatywną.

*Ten rodzaj mistyfikacji występuje przecież przede wszystkim w filmie. Tajemnica, która zostanie ujawniona. Co oznacza słowo „Rosebud”, które główny bohater Obywatela Kane’a szepcze na łożu śmierci? Jaka tajemnica kryje się za portretem Laury w filmie Ottona Premingera pod tym samym tytułem itd.? Znaczna część gatunku „film noir” jest zbudowana w podobny sposób.*

Tak, ona musiała mieć silne tego wyczucie. Pomyśl, a gdyby ona nigdy nie odsoniła tej wielkiej tajemnicy? Ale uczyniła to, i to nawet na łożu śmierci. To chyba nie mogło być bardziej melodramatyczne. Więc patrząc z filmowego punktu widzenia, można powiedzieć, że to dobrze, iż nastąpiło ujawnienie. Bo inaczej nigdy nie byłoby żadnego opowiadania.

*Ale dla ciebie jest to przecież nie tylko opowiadanie. To coś, co cię poruszyło do głębi.*

Tak naprawdę to z początku bardzo lekko potraktowałem to wyznanie. Było tak absurdalne i pojawiło się zupełnie nieoczekiwanie. Absolutnie nigdy nie wątpiłem w mojego ojca i w jego miłość do mnie.

To wszystko pojawiło się niespodziewanie, ale jednocześnie nie miało to aż tak wielkiego znaczenia dla mnie, właśnie ze względu na wychowanie, które dostałem od moich rodziców. A oni przecież uważali, że środowisko ma o wiele większe i bardziej decydujące znaczenie dla jednostki aniżeli dziedziczność. Dziedziczność odgrywa mniejszą rolę.

Reakcja pojawiła się dopiero później. Doprowadziła mnie nieomal do załamania.

*Czy to nastąpiło po dłuższym czasie? Po miesiącach, latach?*

Nie, kilka dni potem. Tak czy inaczej czułem, że straciłem jednocześnie zarówno ojca, jak i matkę. I to w dużym stopniu przyćmiło ból z powodu śmierci mojej matki.

*Siedzimy teraz i rozmawiamy w domu, który jest domem twojego dzieciństwa. Teraz wprowadziłeś się tutaj z powrotem, nawet po raz drugi. Po raz pierwszy sprowadziłeś się tu z twoją pierwszą żoną, Cæcilią (Holbek). Teraz mieszkasz tu ze swoją ukochaną Bente (Frøge) i z waszymi dziećmi, bliźniakami Ludvigiem i Benjaminem. Co ten dom znaczył dla ciebie?*

Przed wszystkim oznaczał spokój i bezpieczeństwo. Próbowalem wyprowadzać się stąd kilkakrotnie, ale to się nigdy nie udawało.

Wprowadzałem się do domu z powrotem raz za razem. W młodości człowiek tęskni do wyruszenia w drogę. Chce się wyjść, im dalej, tym lepiej. Ale pewnego dnia uświadomiłem sobie, że nie mogę tego zrobić. To tu jest mój dom. Nie jest to ani chata, ani zamek. Ten dom nie posiada żadnego większego dramatycznego znaczenia. Ma tylko tę zaletę, że stąd pochodzę. Tutaj mieszkałem od początku życia. Nie wiem, czy to ma jakąś wartość pozytywną czy negatywną, ale uświadamiam sobie, że ten dom posiada dla mnie wielką wagę.

*Co cię zatem niepokoi poza murami tego domu?*

Uważam, że tęsknota za domem odgrywa ogromną i ważną rolę. I mówię o tym głównie z punktu widzenia mojej psychicznej sytuacji. Mogę zrozumieć Tarkowskiego, kiedy kręci on taki film jak *Nostalghia*, znajdując się we Włoszech, daleko od swojej ojczyzny. To chyba powtarza się też w moich filmach. Nawet jeśli robię je w innych stronach świata, to istnieją tam elementy, które można odnieść do tego miejsca w życiu, które jest moim domem.

Myślę o tej całej wodzie, która płynie przez moje filmy. Bliżko stąd znajduje się kanał wodny, po którym często pływam kajakiem. Ten strumień wiele dla mnie znaczył w dzieciństwie. Może to zabrzmieć jak banał, ale jest on dla mnie rdzeniem życia. Pływanie po tym strumieniu i obserwowanie krajobrazu z tymi wiatrakami i starymi zabudowaniami fabrycznymi stanowi dla mnie niebywałą frajdę. Jeżeli zbyt oddalam się od tego strumienia, to zaczynam się niepokoić. Ta woda mnie uspokaja. Kiedy wyjeżdżam stąd, to najchętniej pragnę przebywać w pobliżu wody. Czułbym się nieprzyjemnie, gdybym był tam, gdzie nie ma wody w promieniu jednej mili.

Tutejszy krajobraz odbieram jako mój, a poza tym znam przecież całą okolicę. Wielu się tutaj sprowadziło od czasów mojego dzieciństwa, ale tak czy owak czuję, że mam większe od nich prawo być tutaj. Bo ja byłem tutaj pierwszy! Czuję się tutaj w domu. Tutaj mogę się odprężyć.

Teraz w znacznym stopniu przebudowaliśmy ten dom. Zbudowaliśmy w ogrodzie moją pracownię. Z wielką przyjemnością potłukłem rzeczy, które należały do najdroższego dobytku mojej matki. Szklane miseczki, ozdoby i inne takie rzeczy. Wielką misę, która stała na stole kuchennym. Rozbiłem je zaraz po śmierci mojej matki. To było strasznie zabawne.

*Kiedy po raz pierwszy wyprowadziłeś się stąd?*

To było wtedy, kiedy miałem rozpocząć studia w szkole filmowej. Miałem około dwudziestu lat. Potem, po śmierci matki, wprowadziłem się z powrotem z moją ówczesną żoną Cæcilią. W międzyczasie mieszkalem w różnych miejscach w Kopenhadze. Nie najlepiej mieszka mi się w mieście. Potem rozwiędliśmy się i Cæcilia dostała ten dom, gdzie dalej mieszkała z naszymi dwiema córkami. Później chciała go sprzedać, ale jej się to nie udało, więc wtedy kupiła go nasza firma Zentropa. Teraz, kiedy moja firma kupiła dom, ja sam częściowo jestem jego właścicielem.

Dziwne jest to, że ten dom był również domem dzieciństwa matki Cæcili. Dowiedzieliśmy się o tym, kiedy odwiedził nas jakiś jej daleki krewny. Coś takiego zdarza się czasami w filmie...

*Czy potrafisz odtworzyć sytuacje z twojego dzieciństwa, kiedy przebywałeś w tym domu? Czy twoja pamięć je przywołuje?*

Prawie o tym nie myślę, ale to się chyba może przytrafić. Moje dobre samopoczucie w tym domu polega nie tylko na moim domatorstwie, ale i na zmianach. Mogę dokonywać ciągłych zmian, co też i czyniłem. Cały dom jest przebudowany. Zmiana wyglądu pokoi i wnętrza jest symbolem i potwierdzeniem tego, że to ja przejąłem ten dom i przerobiłem go na swoją modłę. Tak też było dawniej. Którś z dzieci dziedziczyło majątek i rodzice przeprowadzali się do mniejszego domu w posiadłości. Potem spadkobierca sam zarządzał domem i doglądał gospodarstwa.

Zawsze napawało mnie strachem potencjalne miejsce mojej śmierci. Czasem wyobrażam sobie, że leżę w jakiejś sali w nieznanym szpitalu i umieram zamknięty między czterema anonimowymi ścianami. To jest bardzo klaustrofobiczne uczucie. Starałem się zapobiec temu uczuciu i zwalczyć je, wprowadzając się na powrót do tego domu. Tutaj jestem teraz i tutaj zamierzam pozostać. Niewykluczone, że zmienię się pod tym względem. Ale ta decyzja i ta pewność zapewniają mi pewne poczucie bezpieczeństwa. Wiem, że nigdy nie skusi mnie osiedlenie się w Stanach Zjednoczonych czy gdzie indziej. I to jest niezwykle piękne uczucie. Sądzę, że człowiek umiera wcześniej, jeżeli nie jest zakorzeniony w jakiejś wspólnocie.

A jednocześnie to nie była taka łatwa decyzja, ponieważ mam mnóstwo fantazji, marzeń i ambicji. Więc oczywiście miałem chęć zamieszkać również w innym kraju...

*Jak wygląda twój zwykły dzień, kiedy nie pracujesz?*

Kiedy nie pracuję? (*bardzo długie milczenie*) Nie wiem, co to miałby być za dzień... Wtedy często siedzę przy moim komputerze i gram w Tetris. Bardzo dobrze się z tym czuję. To jest bardzo wymyślna gra, która mnie uspokaja. Potem poświęcam czas moim dzieciom i mojej rodzinie i zajmuję się całym zwyczajnymi domowymi czynnościami. Potem uprawiam sport, pływam kajakiem, moją jedyneką. Potem oglądam telewizję, ale przy obecnej ofercie programowej najczęściej siedzę i przerzucam się z kanału na kanał. Więc raczej wypożyczam kasety.

*A dzień, kiedy pracujesz?*

Tak, to przecież większość dni. Wtedy najczęściej piszę do południa, leżąc na moim łóżu w tym nowym domu, w ogrodzie. Po południu często jeżdżę do Zentropy i pracuję nad tym, co jest tam do zrobienia. A pod wieczór najczęściej wypływam kajakiem. Później najczęściej jestem zmęczony.

*Czy uważasz, że wszystkie dni są wypełnione jakąś twórczą pracą?*

Kreatywność ma swoje dobre i złe strony. Bo człowiek się uzależnia od potrzeby tworzenia. Ja przecież cierpię z powodu licznych najróżniejszych fobii i kiedy nie kieruję mojej energii w stronę pracy twórczej, to zwraca się ona ku tym złym momocom budzącym lęk. Być może ustawia to moją praktykę artystyczną w dziwnej perspektywie. Sprawia, że jest ona nie tylko potrzebą i popędem twórczym, ale przede wszystkim możliwością przetrwania.

*Gdzie znajdujesz inspirację do twojej twórczości?*

Trudno odpowiedzieć na to pytanie. W młodości człowiek gromadzi sporo tematów i wątków dzięki lekturze i oglądaniu, dzięki nabywanym i rozwijanym zainteresowaniom. Moja



inspiracja opiera się na tej podstawie. Z tego to wynika, z życia, jak przypuszczam.

Ja nie wychodzę do społeczeństwa czy też nie udaję się w jakąś podróż i nie rozglądam się wokoło. Nie to mnie inspirowuje. W każdym razie nie świadomie.

*A jeśli nie nazwiemy tego inspiracją, a siłą napędową?*

Sądzę, że ta siła napędowa ma jakiś związek z psychicznym dyskomfortem. Ma to, być może, bardziej mechaniczny charakter, ale wydaje mi się, że działa sama adrenalina. Jakiś zapal. Ale trudno mi sobie uświadomić, jak on powstaje.

*A czy nie wpływa na Ciebie inna sztuka, literatura, muzyka, inne filmy? Czy nie dostarczają Ci inspiracji, pomysłów?*

Nie, na to pytanie nie mogę Ci odpowiedzieć! To jest zupełnie niemożliwe. Nie interesuję się w ten sposób sztuką. Słucham od czasu do czasu muzyki popularnej, ale nie ma w tym nic takiego, co mogłoby spełniać funkcję jakiejś siły napędowej.

Sądzę, że większość moich filmów powstaje w ten sposób, że stawiam przed sobą zadanie. Może się zdarzyć, że myślę sobie: „tak, teraz zrobię coś zabawnego albo smutnego albo...” I wtedy zadaję sobie pytanie: co według Ciebie jest teraz zabawne czy smutne, czy też co to teraz ma być? Coś budzącego strach, na przykład. Jeśli chcę znaleźć coś, co będzie straszne, wybieram to, czego sam się boję. Wtedy przeglądam moją wewnętrzną kartotekę i wyciągam coś, co może mi się przydać.

*Czy możesz podać przykład, jak powstała fabuła któregoś z Twoich filmów?*

*(Następuje długie milczenie.)*

*Weźmy przykład Przełamując fale.*

Nie pamiętam dokładnie, jak ta historia powstała, ale opiera się ona na książce z baśniami z mojego dzieciństwa. Chciałem stworzyć niewinną bohaterkę. Więc gdzie znajdę tę czystość i tę niewinność? Oczywiście część odniesień znajduję w sobie samym, a inne pochodzą z zewnętrznych wpływów, być może z innych przeżyć artystycznych. I wtedy mogę wymyślać, że tak a tak będzie Besse wyglądała i tak będzie grała. Konstrukcja fabuły, budowa intrygi stają się potem nieomal banalną krzyżówką. Jeżeli mam już tę niewinną bohaterkę, to kogo pozwolę jej spotkać i co jej się przydarzy? Musi istnieć jakaś forma przeciwieństwa wobec niej i znajduję ją w mężczyźnie, w Janie, który z tego powodu musi posiadać cechy charakteru, które kontrastują z jej charakterem, i tak dalej. Potem praca staje się strasznie banalna, chodzi tylko o respektowanie klasycznej dramaturgii. Praca nabiera bardzo matematycznego charakteru. Czy też raczej działam w bardzo matematyczny sposób. Nawet jeśli mogę sprzeciwiać się zbiorom reguł dramaturgicznych, to u podstaw tkwi dramaturgia. Jeśli już mam to nazywać dramaturgią. Zdrowy rozsądek jest równie dobrym określeniem.

*Która część pracy przy filmie najbardziej ci odpowiada? Jeśli możesz wyróżnić jakąś część z całego procesu twórczego.*

Mogę chyba powiedzieć, że to jest ten okres, w którym mam najwięcej czasu. Wtedy mam największą swobodę działania. Ścisłe trzymanie się reguł nie jest szczególnie owocne, a praca pod presją czasu jest zawsze frustrująca.

Doświadczenie pracy w filmie z latami bardzo się zmieniło. Przy ostatnich filmach, takich jak *Przetamując fale* czy *Idioci*, najwięcej uzyskałem z okresu zdjęciowego i ze współpracy z aktorami. A także podczas montażu. Kręcenie *Królestwa* było potwornie stresujące i dlatego najbardziej interesującą pracą był montaż. Natomiast przy moich najwcześniejszych filmach najwięcej dała mi praca końcowa przy podkładaniu dźwięku i miksowaniu. Ponieważ dopiero tutaj ujawniła się całość, któ-

rej w tych filmach poszukiwałem. Na przykład przy moich pierwszych filmach nigdy nie miałem wystarczającej swobody działania w czasie zdjęć. Dlatego też wtedy jako bardziej owocną odczuwało się pracę nad scenariuszem aniżeli samo urzeczywistnianie scenariusza.

## 2

### PIERWSZE FILMY

*Cofnijmy się znowu w czasie. Jako zupełnie młody człowiek mogłeś pożyczać od twojej matki wąskotaśmową kamerę i zacząłeś robić niq własne filmy. Czy już wtedy zamierzałeś zajmować się filmem w dojrzałym wieku?*

Tak, chyba zamierzałem. W mojej rodzinie zajmowano się filmem. Mój wujek, Børge Høst, odnosił pewne sukcesy w filmie dokumentalnym i również popierał moje plany. Miałem potrzebę opisywania mojej własnej rzeczywistości. Pewnie można moje dążenie nazwać eskapizmem. Jeśli życie przeżywamy jako pasmo niebezpieczeństw, to możemy sobie stworzyć świat do pewnego stopnia wyobrażony, gdzie możemy sami panować nad sprawami, nad którymi nie udaje nam się panować w życiu prawdziwym. Według mnie jest to dobry pretekst, aby poświęcić się fikcji.

*Czy tę chęć i tę potrzebę stworzenia sobie innego życia – życia za pośrednictwem filmu – poczułeś już we wczesnym wieku?*

Tak, dość wcześnie. Miałem chyba około dziesięciu lat, kiedy zająłem się filmem. I miałem pełną świadomość, że właśnie tym chcę się zająć w przyszłości. Bawiły mnie próby wymyślenia jakiejś historii i zajmowanie się tym wszystkim, co tworzy film, czyli techniką. Ale w istocie rzeczy chodzi przecież

o stworzenie swojego własnego uniwersum, czegoś takiego, czym człowiek sam może kierować i rządzić. To daje niebywałą satysfakcję. I to jest również bardzo dziecięce doznanie. Wiele dzieci tworzy przecież swoje własne światy, których są panami. Nie ma też nic lekceważącego w stwierdzeniu, że wielu artystów pracuje, kierując się czysto dziecięcym zapałem. Dziecinada ma swoją istotną wartość, jestem o tym głęboko przekonany.

Reżyseria filmowa również polega na tworzeniu swojego własnego świata. Praca reżysera sprowadza się wtedy przede wszystkim do tego, aby nakłonić wszystkich, którzy będą pracowali nad filmem, aby przystali na jego zabawę, aby zgodzili się na jego warunki. To może przybierać różne formy. W dzieciństwie szybko orientujemy się, że możemy nie tylko mówić innym dzieciom, co mają robić, i potem wierzyć, że one tylko dlatego chcą się bawić. Lepiej będzie, jeśli wymyślimy jakąś sztuczkę, tak aby one wierzyły, że same tego chciały. Ta zabawa, jaką jest tworzenie filmu, zmusza nas do pewnych manipulacji.

Sądzę, że później wpadłem na lepszy sposób pozyskania większości ekipy do tej zabawy. Zwłaszcza jeśli chodzi o udział aktorów, gdzie kluczowym pojęciem jest współpraca. A jednak jest to w jakiś sposób ciągle moja zabawa, w którą się bawimy.

*Jakie są – według ciebie – twoje główne właściwości jako reżysera filmowego?*

Mój upór. Wraz z wyczuciem tego, co w ogóle da się zrobić.

*A twoje najgorsze cechy jako reżysera filmowego?*

*(Bardzo długie milczenie)* To zależy od tego, co uważasz za najgorsze. Czy to, co jest dla mnie przeszkodą, czy też to, co może dotknąć innych. W obu przypadkach sądzę, że może wchodzić w grę mój brak cierpliwości. Ale gdybym miał więcej cier-

pliwości, to być może moja praca nie byłaby tak przekonywająca, jak tego pragnę. Przywiązuję również dużą wagę do konsekwencji.

Mogę też uskarżać się na moją wyobraźnię, że jest zbyt ograniczona. Jest ona zbyt egocentryczna i dlatego ograniczona.

*Czy oglądałeś wiele filmów w dzieciństwie? Często chodziłeś do kina?*

Chyba nie częściej niż moi koledzy. Ale dzięki mojemu wujkowi coraz bardziej interesowałem się robieniem filmów. Szczególnie zachwycało mnie montowanie różnych scen, które filmowałem, i moim największym marzeniem w tamtym okresie był stół montażowy. Kiedy moi koledzy marzyli o rowerze, o koniu czy o samochodzie, ja marzyłem o stole montażowym. O prawdziwym Steenbecku, o profesjonalnym stole montażowym.

*Chciałeś robić film na szesnastce?*

Format taśmy nie był dla mnie ważny. Ważne było to, że mogłem montować zarówno obraz, jak i dźwięk. Zawsze miałem bzika na punkcie techniki. A kamera mojej matki, mała Elmo o formacie 8 mm, mogła wykonywać mnóstwo różnych rzeczy. Można było w niej cofać film, można było ją nastawiać na różne prędkości, można było robić stop-klatki i podwójną ekspozycję. Była fantastyczna. I ja oczywiście musiałem to wszystko wypróbować. Trochę żałośnie wypada porównanie tych starych kamer filmowych z kamerą wideo. To było bardzo zabawne.

Potem dostałem od matki projektor z dźwiękiem. Miałem dźwięk zapisany na magnetycznej ścieżce na taśmie filmowej.

*Zachowałeś te wszystkie stare filmy i oglądanie ich jest bardzo zabawne. W jednym z nich jest obraz, który mnie zafascynował. To było długie zbliżenie ciebie samego. Wyglądasz tak, jakbyś sam chciał przejrzeć się w kamerze filmowej. Pamiętasz ten obraz?*

Tak, pamiętam. To bardzo dziwny obraz. Mam cały szereg dość przypadkowych, improwizowanych obrazów, które zachowałem, aby coś z nich zmontować. Wśród nich znajduje się część czarno-białych obrazów, na których siedzę, dotykam mojej twarzy i robię dziwne rzeczy palcami. Nie pamiętam dokładnie, kiedy robiłem te zdjęcia. Miałem bardzo skomplikowane zamiary związane z tym, co chciałem robić.

*Kiedy bardziej świadomie zainteresowałeś się filmem?*

Dość świadomie interesowałem się przez cały czas, czego dowodem jest choćby chęć posiadania tego stołu montażowego Steenbecka. Bo pracowałem z małą ręczną przegładarką, na której przeglądało się film, i miałem dość prymitywny aparat do montażu z klejem.

*Wiem, miałem coś takiego.*

Do szesnastki?

*Nie, do ósemki, tak samo jak ty.*

I sklejka montażowa była zawsze grubsza od taśmy filmowej, więc film trochę podskakiwał w projektorze na sklejce. To było cholernie irytujące. A czasem film zatrzymywał się i wypalała się w nim dziura.

Potem kupiłem stary projektor 16-milimetrowy w sklepie fotograficznym. Za sto pięćdziesiąt koron. Olbrzymią czarną maszynę. Bez dźwięku. A potem dostałem trochę taśmy od przyjaciółki mojej matki, która pracowała w Państwowej Centrali Filmowej (duński dystrybutor filmów krótkometrażowych). Między innymi dwie krótkie końcówki filmów, które zmontowałem ze sobą. Jedna pochodziła z dokumentu o karaluchach, a druga była kawałkiem z przesłuchania Joanny d'Arc – scena, w której przesłuchują ją sędziowie; widziałem tę scenę z tysiąc razy. Zmontowałem je na zasadzie planu i kontr-

planu. Nie miałem wtedy najmniejszego pojęcia, że to był film Dreyera. A potem pokolorowałem ręcznie część obrazów.

*A potem postanowiłeś poświęcić się filmowi...*

Sądzę, że miałem siedemnaście lat, kiedy po raz pierwszy próbowałem dostać się do szkoły filmowej. I wtedy potraktowano mnie odmownie. Ale przedtem grałem w telewizyjnym serialu dla dzieci i młodzieży w szwedzko-duńskiej koprodukcji. Nosił tytuł *Lato pełne tajemnic* i reżyserował go Thomas Winding. W trakcie zdjęć najbardziej interesowałem się techniką, a kiedy jakieś pół roku później odwiedziłem atelier filmowe, mogłem przebywać na planie, ustawiać światło itp. Było to bardzo emocjonujące. Miałem dwanaście lat, kiedy grałem w *Lecie pełnym tajemnic*, a więc wtedy, kiedy dostałem zgodę na praktykę w filmowym atelier, mogłem mieć z trzynaście lat.

Pamiętam, że kiedy miałem zacząć *Żywiół zbrodni*, spotkałem się z Thomasem Windingiem w jakiejś kawiarni w Kopenhadze. Powiedział mi wtedy: „Jeśli chcesz tylko prowokować za pomocą masy martwych zwierząt, to lepiej daj sobie spokój”.

*Czy po Lecie pełnym tajemnic nabrałeś większej ochoty, aby dalej zajmować się filmem?*

Tak, ogromnie interesowałem się techniką filmową. Te wszystkie wózki, jazdy kamery i tym podobne. To mnie jeszcze bardziej zachęciło, aby samemu zrobić film. Byłem trochę pod wpływem Thomasa Windinga i wymyśliłem kilka projektów w jego stylu. Ale mimo wszystko to nie byłem ja. W tym wszystkim powinno być trochę więcej teutońskiej dramaturgii.

*A potem studiowałeś filmoznawstwo.*

No właśnie. Próbowałem wszystkiego po trochu. Ale większość czasu poświęcałem na próby zrobienia filmu. Przyłą-



czyłem się do grupy filmowców amatorów, która nazwała się „Filmgrupp 16”. Mieli sprzęt filmowy, którego nie używali przez kilka lat. Stałem się członkiem tej grupy. Wydaje mi się, że roczna składka wynosiła dwadzieścia pięć koron! I nagle miałem dostęp do techniki. Więc zacząłem natychmiast kręcić kilka filmów na szesnastce. Oprócz tego pracowałem, aby zarobić pieniądze na negatywy i inne rzeczy, które były potrzebne do zdjęć. Pracowałem między innymi jako robotnik budowlany przy kilku wielkich hangarach lotniczych w Værlose. Pamiętam olbrzymie bramy do tych hangarów. I kiedy były otwarte, miały dokładnie format cinemascope’u!

Dostałem również, dzięki mojemu wujkowi, pracę w Państwowej Centrali Filmowej. Był to rodzaj doradztwa, które polegało na przeglądaniu nadsyłanych filmów i ocenie, czy nadawały się do dystrybucji. Wieczorami miałem dostęp do stołu montażowego, który znajdował się w Centrali Filmowej, więc mogłem tam siedzieć i montować moje filmy. Była to doskonała praktyka.

Udało mi się w tym czasie zrobić dwa jednogodzinne filmy. Jeden nazywał się *Ogrodnik orchidei*, a drugi *Menthe – la Bienheureuse*. Dialogi były po francusku, mimo że nie znam w tym języku ani słowa. Ale robiłem go po obejrzeniu *India Song* Marguerite Duras, więc absolutnie musiałem nakręcić go po francusku. W *Menthe* dokonałem mojego pierwszego eksperymentu z tylną projekcją. Próbowałem tego również później w kilku moich szkolnych filmach. To jest fascynująca technika. Przypomina przeprowadzanie laboratoryjnego triku w atelier.

*Więc technika filmowa bardzo cię zainteresowała na początku twojej działalności filmowej.*

To prawda. Pamiętam, że wykonaliśmy dość zabawną czołówkę do *Menthe*. Napisy ukazywały się w miarę bardzo, bardzo długiej jazdy kamery wzdłuż nagiego ciała kobiecego. Ten ruch kamery był niesłychanie trudny do wykonania, więc zbu-

dowałem stalowy statyw, do którego została przymocowana kamera, i dzięki temu mogliśmy poruszać się tak wolno, jak sobie tego życzyliśmy, centymetr po centymetrze. Technika i jej możliwości bardzo mnie fascynowały. W tamtym czasie technika miała inne znaczenie. Teraz można przecież zrobić w filmie wszystko, co się chce, metodami elektronicznymi. Wykonuje się to w laboratoriach i w działach efektów specjalnych. I stało się to o wiele nudniejsze. Nie ma już wycucia rzemiosła. Więc teraz tendencję do odwrotu od techniki uważam za naturalną reakcję.

*Czy zarówno Ogrodnik orchidei, jak i Menthe opierały się na twoich własnych opowieściach?*

Napisałem kilka powieści, które nigdy nie zostały opublikowane, i *Ogrodnik orchidei* jest oparty na jednej z nich. To jest bardzo ekshibicjonistyczny film. Występuję w nim zarówno w nazistowskim mundurze, jak i w postaci transwestyty. Tutaj naprawdę zaszalałem. Ale w tamtym czasie moim wielkim idolem i wzorem był David Bowie, co wyraźnie widać w tym filmie. Moja ciekawość przez cały czas pchała mnie do wypróbowywania różnych rzeczy. Ale nie chcę nazywać tego eksperymentem i nie chcę też określać moich najwcześniejszych filmów mianem filmów eksperymentalnych.

*Menthe* była poniekąd moją własną parafrazą *Historii O* i to – jak już powiedziałem – zrealizowaną pod wielkim wpływem Duras. *India Song* to było objawienie. Ten film należy do nielicznych, które wywarły na mnie bardzo wielki wpływ.

*Co takiego u Marguerite Duras porusza cię najbardziej?*

Kiedy mamy poczucie, że jakiś film zjawia się z przestrzeni kosmicznej, że nie narodził się tutaj na ziemi, to jest to fantastyczne przeżycie. Nie potrafię wyrazić tego inaczej. Miałem takie wrażenie przy *India Song*, ale być może w jeszcze większym stopniu przy *Zwierciadle* Tarkowskiego, które ogląda-

łem przynajmniej dwadzieścia razy i którym byłem całkowicie opętany. *India Song* bardzo mnie zachwycił. Widziałem więcej filmów Marguerite Duras, ale nie poruszyły mnie aż do takiego stopnia. Podobnie *Hiroszima, moja miłość*, którą napisała dla Alaina Resnais.

*Ja też uważam, że Marguerite Duras była nie tylko jednym z czołowych współczesnych pisarzy, ale również filmowcem o bardzo istotnym znaczeniu. Mogę zrozumieć twoją fascynację Marguerite Duras, ponieważ ona często posługuje się narracyjnym chwytem, którego ty także używałeś, a mianowicie rozwijaniem akcji dzięki jednemu – albo kilku – głosom narracyjnym. Te głosy mają hipnotyczny walor, podobnie jak głosy w *Żywiolu zbrodni* i w *Europie*, które również mają bardzo sugestywny charakter.*

Tak, również chciałbym podkreślić tę sugestywność. *India Song* jest przede wszystkim filmem nasyconym niebywałą atmosferą, a sama akcja ma mniejsze znaczenie. Można też powiedzieć, że jest on pełen symboli. Ale symbole są tylko wtedy interesujące, jeśli zostają zinterpretowane. Ja jednak nie czułem żadnej potrzeby interpretowania symboli – czy też mowy symboli – w *India Song*. Film miał w sobie wielkość, która była dziwna, i nastroje, które były bardzo piękne.

*Czy widziałeś film bliźniaczy wobec *India Song*, a mianowicie *Son nom de Venice dans Calcutta désert*? Wiesz, ona zrobiła jeszcze jeden film, gdzie wykorzystwała ten sam materiał dźwiękowy, który znajduje się w *India Song*, a potem stworzyła do niego nowe obrazy. W tym nowym filmie nie ma żadnych aktorów, składa się on przeważnie z długich jazd kamery po fasadach domów i wystawnych wnętrzach. A spoza kadru słychać głosy, muzykę i efekty dźwiękowe z *India Song*.*

To ciekawe. Swego rodzaju ikonografia. To jest bardzo interesujący zabieg, kiedy używa się fragmentarycznego materiału obrazowego i podkłada się pod to dźwięk. *Zwierciadło* jest prze-

cież również skomponowane w podobny sposób. Tam nowe zdjęcia są wymieszane z materiałem archiwalnym i dokumentalnym.

*Czy byli jacyś inni twórcy filmowi, z którymi miałeś kontakt w czasie studiów na filmoznawstwie, a którzy cię poruszyli czy zafascynowali?*

Oczywiście, przede wszystkim Jørgen Leth i jego dwa filmy, *Det perfekte menneske* (Doskonały człowiek) i *Det gode og det onde* (Dobro i zło). Ten drugi film wywarł na mnie ogromny wpływ. To są filmy, do których ciągle powracałem, i z pewnością oglądałem je ze dwadzieścia razy.

*Co takiego zafascynowało cię w tych filmach?*

Po pierwsze, były bardzo odległe od tradycyjnego kanonu, nie opowiadały żadnej konwencjonalnej historii. Bardzo się wtedy interesowałem zdjęciami reklamowymi, interesowały one także Jørgena Letha: fotografie z „Vogue” i tego typu czasopism; taka martwa natura z ludźmi. A filmy Jørgena Letha hołdowały tej samej estetyce, co te zdjęcia. Ale nie chciałbym ograniczać ich do czystej estetyki, ponieważ filmy Letha znaczyły dla mnie znacznie więcej. Te filmy przekazują nastroje, doświadczenia i przeżycia, które mają nie tylko estetyczny charakter. Oglądanie filmów, które wyglądały inaczej niż codzienna oferta duńskiego kina, miało katartyczny charakter. Uważałem przecież, że to kino, które wówczas, w połowie lat siedemdziesiątych, powstawało w Danii, było strasznie nudne.

Pamiętam inny film z tego samego okresu, *Nocnego portiera* Liliany Cavani z Dirkiem Bogarde’em i Charlottą Rampling. Właśnie znowu go obejrzałem na wideo i dzisiaj jest to chyba film, który można by określić mianem kiczu. Zawiera on pewien aspekt ludowego komizmu, którego nie zauważyłem, kiedy widziałem go po raz pierwszy. Jest on bardzo włoski w stylu i w atmosferze.

Spotkałem kiedyś Lilianę Cavani. To było tuż po *Żywiote zbrodni*. W Paryżu miało się odbyć jakieś większe spotkanie, organizowane przez Unię Europejską, na temat europejskiego filmu i dostałem zaproszenie od Jacquesa Langa, ówczesnego ministra kultury Francji, abym pojechał tam jako przedstawiciel kinematografii duńskiej. I byli tam wszyscy! Siedziałem naprzeciwko Antonioniego, a na ukos siedzieli Bertolucci i Ken Loach. Ze Szwecji zaproszono Bergmana, ale on oczywiście nie przyjechał. Ale byli tam wszyscy! A dla mnie, który właśnie ukończyłem szkołę filmową i zrobiłem swój pierwszy film, było to, rzecz jasna, bardzo interesujące.

Pierwszego dnia siedziałem przy śniadaniu sam. Urządzili bufet w Ministerstwie Kultury, w jednym z biur. Akurat doszli do władzy socjaliści. Siedziałem trochę niewygodnie naprzeciw ściany i potem odkryłem, że za mną wisiał obraz Picassa, obraz, który musieli wypożyczyć z Luwru. Gdybym rozciągnął ramiona, to mógłbym dotknąć Picassa jedną ręką, a Braque'a drugą!

Mieszkałem w hotelu w pobliżu i miałem pokój nad pokojem Liliany Cavani. Pewnego ranka pobiegłem na pobliski rynek z kwiatami i kupiłem tam bukiet białych lilii za moją duńską dietę, zapukałem do jej drzwi i podziękowałem jej za *Nocnego portiera*. A ona się rozgniewała. Bo według niej był to komercyjny, imperialistyczny, gówniany film. Coś, co zrobiła wyłącznie dla pieniędzy. Później zrobiła w jej pojęciu bardziej prawdziwe, lewicowe filmy. *Nocny portier* według niej był zwykłym gównem. Była bardzo zła, chociaż bukiet przyjęła. Ale bez szczególnej satysfakcji.

*To zabawne, że wymieniasz właśnie te dwa filmy, Dobro i zło Jørgena Letha i Nocnego portiera Liliany Cavani. Bo ja widziałem oba te filmy zaraz po przyjeździe w 1975 roku do Kopenhagi, gdzie miałem pracować jako konsultant filmowy w Duńskim Instytucie Filmowym. I jednym z pierwszych duńskich filmów, jakie widziałem – a oglądałem na początku mojego pobytu bardzo dużo duńskiej produkcji z lat siedemdziesiątych – było właśnie Dobro i zło. Uważa-*

łem, że to był niebywały i niezwykle dziwny film, przede wszystkim w porównaniu ze wszystkimi innymi duńskimi filmami, na których się mniej lub bardziej męczyłem. Więc jeśli chodzi o film Jørgena Letha, to całkowicie się z tobą zgadzam,.

Jakiś miesiąc po moim przyjeździe poszedłem na kopenhaską premierę filmu *Liliany Cavani*, razem z Jensem Jørgenem Thorsenem. I ani ja, ani Jens Jørgen nie mogliśmy wytrzymać na tym filmie. Po godzinie zostaliśmy wyrzuceni z kina, ponieważ bardzo się śmialiśmy, prawdopodobnie w nieodpowiednich miejscach. Dyrektor kina skarżył się później na mnie przed zarządem Instytutu Filmowego, gdyż uważał, że konsultant filmowy nie powinien ujawniać, co myśli o filmie, tak jak ja to zrobiłem.

Ja w tym czasie byłem dość przejęty *Nocnym portierem*, tymi jego wszystkimi symbolami i insygniami. W *Królestwie* chyba sporo ukradłem z *Nocnego portiera*. Ten film był mimo wszystko dość interesujący. No i ten upozorowany proces sądowy, na którym były komendant obozu koncentracyjnego miał zostać przesłuchany, co miało ujawnić, jak głęboko zakorzeniły się nazistowskie idee. I Dirk Bogarde jest genialny w swojej roli. Liliana Cavani kiepsko prowadziła aktorów, ale Bogarde'owi udało się stworzyć postać wbrew niej. Ten film wiele dla mnie znaczył. Byłem przecież w tym czasie pod wielkim wpływem Davida Bowie, a on też chodził w nazistowskim uniformie. I starałem się go naśladować. Myślę, że na tym również polegał mój bunt wobec matki. Takie demonstracyjne paradowanie w wojskowym mundurze. Przecież ona należała do ruchu oporu w czasie wojny.

Liliana Cavani zrobiła później całkowicie zdegenerowany film o Nietzschem i Lou Salome, z Erlandem Josephsonem i Dominique Sanda, *Al di la Bene e del Male* (Poza dobrem i złem). Dominique Sanda była cudowną aktorką, bardzo piękną i zmysłową, także w tej roli, jako żydowska intelektualistka Lou Salome. Film przedstawia *ménage-à-trois*, ale grał on na wszystkich strunach z przesadnym pedałstwem i ten biedny Erland Josephson musiał obejmować

konia i mówić „Wagner”. Film był niesłychanie egzaltowany we włoskim stylu.

*Wcześniej wspomniałeś o filmie, który wywarł na Ciebie bardzo duży wpływ, kiedy byłeś znacznie młodszy, i który miał pewne znaczenie dla Twoich późniejszych filmów, o disneyowskiej produkcji Dzieci kapitana Granta. Powiedziałeś wtedy, że ten film zainspirował większość Twoich filmów.*

Oczywiście, bardzo go lubiłem. I widzę, że zapamiętałem z tego filmu mnóstwo obrazów. W *Dzieciach kapitana Granta* jest scena, w której bohaterowie uratowali się na olbrzymim baobabie po powodzi. Jest to niezapomniana scena, która ukazuje rodzaj dziecięcego koszmaru. Ja sam, kiedy byłem mały, budowałem szałas z drewna i świetnie potrafiłem wspinać się na drzewa. Uwielbiałem to. Więc ta scena w *Dzieciach kapitana Granta* zainspirowała zarówno *Żywiół zbrodni*, jak i końcowe sceny w *Europie*.

*Oczywiście, ta scena jest bardzo poetycka. Dzieci schroniły się w koronie drzewa, a na drzewie schroniło się również mnóstwo zwierząt.*

Wspaniała jest również scena, w której udaje im się uratować na wielkim głazie. Jest jeszcze jeden film, który pamiętam z tamtego okresu. Byłem chyba nieco starszy. To jeden z najlepszych filmów, jakie widziałem: Johna Schlesingera *Billy kłamca*. Obejrzałem go sobie znowu parę dni temu na wideo. To jest fantastyczny film.

*A co Cię w nim tak urzekło?*

Wyobraźnia. I ten buntowniczy rys w marzeniach na jawie głównego bohatera. Nagle mógł on pojawić się z ręcznym granatem i rzucić nim za staruszką. Billy pracuje u przedsiębiorcy pogrzebowego i ma roznosić kalendarze, czym się zupełnie nie przejmuje. Zamiast tego splukuje je w toalecie w prze-

rwie na lunch. Jestem zachwycony *Billym kłamacą*. Niewiele jest filmów, które tak bardzo utkwiły mi w pamięci. *Dzieci kapitana Granta* widziałem tylko raz, ale obrazy z tego filmu doskonale zapamiętałem.

*Czy sztuka lub literatura mogły zainspirować cię w podobny sposób? Czy są takie dzieła sztuki albo książki, które równie intensywnie żyją w twojej pamięci jak obejrzone przez ciebie filmy?*

Kiedy byłem młodszy, sporo czytałem. Między innymi Strindberga. Wtedy być może sztuka miała większe znaczenie. Byłem zachwycony portretem Edvarda Muncha w telewizyjnym filmie Petera Watkina. To było objawienie. Po tym filmie musiałem malować – i ryc w farbie trzonkiem pędzla. Wówczas szaleństwa Strindberga i Muncha były dla mnie szczytem artystowskiej romantyki. Ciekawe, że zarówno Strindberg, jak i Munch przyjechali do Danii na leczenie, do profesora Jacobsena, który wówczas cieszył się tutaj sławą wielkiego psychiatry. Był ekscentrykiem, który chodził w pelerynie. Spotkałem kiedyś pewną Szwedkę, która była w takim wieku, że w swoim czasie była jego pacjentką. Ale po spotkaniu z profesorem Jacobsenem Strindberg pisał coraz bardziej nieciekawe powieści, a Munch malował coraz nudniejsze obrazy, a zatem w moim przekonaniu był to wielki oszust. Być może źlej im było na duszy, ale ich sztuka poniosła szkodę z powodu tych konsultacji. Przecież Strindberg napisał swoje najlepsze dramaty – *Ojca* i *Pannę Julię* – tutaj w Danii, a Munch namalował swoje potwornie schizofreniczne dzieła, zanim tutaj przyjechał. Potem zrobił się z niego taki norweski Carl Larsson. Nie, artyście powinno być źle, wtedy efekt ich pracy będzie lepszy!

*Ty też miałeś w młodości okres malarski...*

No... namalowałem chyba z dziesięć obrazów, a potem po namalowaniu ogromnego autoportretu dwa metry na trzy przestałem malować. Nie miałem nic więcej do powiedzenia!



Myślę jednak, że udało mi się w tym okresie wyrazić siebie w malarstwie w ramach większościizmów. Zacząłem od ekspresjonizmu, kontynuowałem *via* impresjonizm w stronę prymitywizmu. Ale nigdy nie zdążyłem spróbować modernizmu i malarstwa abstrakcyjnego. Podobał mi się Chagall, który był również ulubionym malarzem mojej matki. Jego sztuka może czasem sprawiać wrażenie nieco zbyt miłej i ślicznej, ale ja bardzo lubię to proste malarstwo z postaciami, które unoszą się pod nieboskłonem.

W młodości zachwyciałem się również Fellinim – jego łatwością i talentem do unoszenia postaci – patrząc również z czysto wizualnego punktu widzenia. Uważałem wtedy, że *Amarcord* jest fantastycznym filmem, bardzo zabawnym, pełnym fantazji, opowiedzianym sensualnym językiem obrazów. Potem z trudnością go wytrzymywałem. Sądzę, że Fellini jest filmowcem, którego się porzuca w starszym wieku, chociaż *Słodkie życie* i *Osiem i pół* są filmami, do których nadal przywiązuję wielką wagę.

*Oczywiście, u Felliniego jest coś takiego, zwłaszcza w Słodkim życiu, co nie zawsze dostatecznie podkreśla się w związku z jego twórczością, a mianowicie dziennikarski sposób opowiadania. On tworzy małe reportaże czy eseje i łączy je w ogromny, bogaty i wielobarwny fresk.*

To prawda. I to wyjaśnia również, dlaczego jego filmy mogą być tak nierówne. Na przykład *Rzym*, w którym są sceny dla mnie zachwycające, ale również i takie, które są dość obojętne. Jak te z freskami na budowie metra, które na ogół są mdłe. Kiedy jego symbolika staje się zbyt wyraźna, trudno ją wytrzymać. Lepiej, kiedy górę bierze mistyka.

Lubię również dźwięk we włoskich filmach. Kiedy studiowałem w szkole filmowej, chciałem, aby moje filmy miały postsynchrony *all'italiana*, to znaczy, aby dźwięk był odrobinę asynchroniczny. I cała atmosfera dźwiękowa miała być bardzo wystylizowana. Więc jeśli dwoje ludzi siedzi w samocho-

dzie, to odgłos samochodu nie ma dźwięczeń naturalnie, ale tak jak nałożony i wyrównany warkot. Jak w *Podróży po Włoszech* Rosselliniego, innym filmie, którym byłem ogromnie zafascynowany. Byłem nim całkowicie opętany. Podobnie jak *Nocą* Antonioniego. Wspaniały film z niepowtarzalną atmosferą. Na przykład ta mgła nad polem golfowym! Niewiarygodny, osobliwy, bardzo osobisty film. Ale tych filmów, o których właśnie rozmawiamy, już nie ma. Nie widzę dzisiaj filmów o tak niewiarygodnym bogactwie ekspresji. Może jest tak, że oglądam zbyt mało i że tego rodzaju filmy nadal istnieją, ale mnie omijają. To, czego mi brakuje w dzisiejszym filmie, to radość opowiadania i radość inwencji. I mistyka. Przede wszystkim.

*Radość inwencji. Czyż nie tym starasz się zajmować, na nowo odkrywając medium filmu?*

Ależ tak, zależy mi na tym. Czy się udaje, to inna sprawa. Teraz, kiedy jestem starszy, bardziej interesują mnie dawniejsze filmy. Kiedy widzę stary film, który ma styl, to jestem bardzo zadowolony. Widziałem niedawno *Życie rodzinne* Kena Loacha. To było wielkie przeżycie. Albo *Emigranci* Jana Troella. Weźmy choćby scenę, kiedy Karl Oskar (Max von Sydow) jeździ po Ameryce. Oglądamy go w kilku panoramach, które nagle unoszą się i zostają do połowy ucięte. To jest kilka niezwykle dziwnych ustawień, bardzo dziwnych obrazów.

*Być może chodzi o to, że mogłyby się ukazać jakieś współczesne realia na ekranie...*

Jesteś złośliwy! Ale to chyba dlatego, że też jesteś Szwedem. Nie wiem, na czym to polega, że oglądam ten film i wpadam w dobry nastrój. Może dlatego, że ma on takie wycucie stylu.

Oczywiście, przecież często czegoś brakuje w dzisiejszym kinie. Wiele filmów wlewa się w dość konwencjonalną formę albo też ulega się stylowi MTV, z szybkim montażem i silnym

pulsowaniem obrazu. Albo są filmy bardzo wystylizowane, które posiadają nieomal wyłącznie formę i bardzo mało treści. Często brakuje mi tej świadomości i tego poczucia formy, które demonstrowali liczni filmowcy w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, zarówno w USA, jak i w Europie.

Być może to powróci. Ale był to przecież niebywale owocny okres w dziedzinie filmu. Widziałem zresztą kilka dni temu na wideo stary film, chociaż nie pochodził on z lat czterdziestych czy pięćdziesiątych, *Pięć łatwych utworów* Boba Rafelsona. Fantastyczny film! Wspaniały! Nigdy wcześniej go nie widziałem. Potem obejrzałem jego *The King of Marvin Gardens*, ale tego nie mogłem zdzierżyć. Był tak banalny i manieryczny.

*Ten film jest być może nierówny, ale jest tam niesamowita sekwencja wstępna, w której Jack Nicholson w wielkim zbliżeniu opowiada absurdalną historię o swoim dziadku i o jego obyczajach jedzenia ryby.*

Tak, to jest fajne, ale czuje się, że ten film jest wykalkulowany, podczas gdy *Pięć łatwych utworów* miało spontaniczność i lekkość. Odnosi się wrażenie, że ci, którzy go robili, powiedzieli sobie: „OK, teraz razem zrobimy film”, i potem zrobili *Pięć łatwych utworów* – szybko, prosto i z zapałem. Ciekawa sprawa z tym poczuciem smaku. To jest coś bardzo precyzyjnego. Można sądzić, że to jest słuszne i zgodne z regułami. Ale każdy może mówić jedynie sam za siebie.

Sądzę, że większość ludzi, którzy oglądają filmy, nie potrafi dostrzec różnicy między jednym filmem a drugim. Mam na myśli styl. Sądzę, że większość widzów nie przejmuje się tym. Mogą uważać jedynie, że jakiś film jest nudny albo nie.

*A kiedy ty sam zacząłeś dostrzegać tę różnicę? Kiedy styl i smak stały się dla ciebie ważne?*

Nie jestem tego do końca pewien... Ale sądzę, że to było wtedy, kiedy robiłem swoje pierwsze filmy na ósemce. Wtedy

chyba oglądałem film z pewną świadomością. Próbowałem przecież zbudować własny podnośnik do kamery. Miałem wielkie plany w związku z jego wyglądem i konstrukcją. W jednym z moich pierwszych filmów robiłem jazdy kamery na rowerze. Sądzę, że jeśli mamy dwanaście lat, robimy film i interesujemy się tym, jak najlepiej wykonać jazdy kamery, to chyba patrzymy na film dość świadomie.

Do moich pierwszych filmów na szesnastce skonstruowałem rozmaite pomoce techniczne. W moim drugim filmie miałem bardzo wyrafinowaną czołówkę. Napisy były na ciele kobiecym i tak ustawiłem szyny do kamery, aby mogła przesuwać się niezwykle wolno nad ciałem. Tę całą mechanikę wykonałem sam. To było ogromnie zabawne.

*Musiałeś już jako dwunastolatek oglądać sporo filmów z jazdami kamery i innymi skomplikowanymi ruchami kamery, zwracając uwagę na te wszystkie techniczne finezje.*

Z pewnością tak, ale nie pamiętam żadnego konkretnego filmu, który by na mnie wpłynął.

*Czy teraz oglądasz dużo filmów?*

Nie. I to jest problem. Prawie nie oglądam żadnych nowych filmów. Nie cenię zbytnio takich filmów, które są „na czasie”. Jak na przykład *Brazil* Terry Gilliana. Nie cierpiałem go. Albo ci Francuzi, którzy zrobili *Delicatessen*. To film nie dla mnie. Jest manieryczny, powierzchowny i nic mi nie mówi. Film *Delicatessen* jest groteskowy, ale brak mu bogactwa, wielobarwności i żartobliwego tonu groteski. Natomiast te cechy można znaleźć u Felliniego.

*Brazil* nie mogłem obejrzeć do końca. Ten sam problem mam z filmami Petera Greenawaya. Bo to są filmy, w których brak mistyki. Estetyka jest tak ciężka i przerysowana, że te filmy stają się toporne. A jednak są to reżyserzy, z którymi od czasu do czasu bywam porównywany.

*Dostałeś się do szkoły filmowej w Kopenhadze na początku lat osiemdziesiątych.*

Tak, po raz pierwszy próbowałem – jak już wspomniałem – kiedy miałem bodaj siedemnaście lat. Potem próbowałem ponownie i tym razem się udało. Z pewnością nie bez znaczenia było to, że zrobiłem już kilka filmów. Sądzę, że dzięki *Ogrodnikowi orchidei* udało mi się przekonać komisję egzaminacyjną do moich możliwości.

Zastosowałem mały trik, kiedy podchodziliśmy do ostatniego i rozstrzygającego testu. Kandydaci dostali kamery i trzy minuty filmu i w trzy godziny mieliśmy nakręcić krótki film, który powinniśmy byli zmontować bezpośrednio w kamerze. To znaczy mieliśmy zrobić zdjęcia dokładnie w takiej kolejności, jak chcielibyśmy je zobaczyć w gotowym filmie.

Wpadłem na chytry pomysł. Nie bardzo zastanawiałem się nad kształtem artystycznym i nad tym, co mam zrobić. Natomiast myślałem, co też zrobią wszyscy inni? Oczywiście wezmą swoje kamery i sfilmują to, na co natrafiają w Kristianhavn w pobliżu szkoły. Z pewnością pójdą na rynek w Kristianhavn i nakręcą kilku biednych Grenlandczyków, którzy tam siedzą i chleją wódkę, albo na Kristianhavn vold i sfilmują ludzi spacerujących ze swoimi psami.

Na szczęście miałem w tym czasie samochód, więc pomyślałem sobie, że pojedę w zupełnie inne miejsce i tam będę kręcił. Mogę przeznaczyć godzinę na jazdę tam i godzinę na powrót, a więc mam godzinę dla siebie na kręcenie. Więc wybrałem się do Skovshed, które jest willową dzielnicą z prawdziwymi pałacami bogaczy. Pamiętam, że tego dnia świeciło słońce, ulice i drogi były tam całkowicie puste. Więc zrobiłem zdjęcia tych willi, na których było widać jakiegoś pojedynczego ogrodnika kręcącego się po ogrodzie czy kogoś, kto kąpał się w swoim basenie. Zrobiłem stamtąd reportaż w stylu *Peeping Toma* i uważałem, że był dość udany. Powstał film zabawny, a przede wszystkim całkowicie odmienny od tego, co przedstawili wszyscy inni kandydaci. To był taktyczny pomysł.

Potem dostałem się do szkoły! Razem ze mną dostało się tam bardzo ekscentryczne towarzystwo. Więc miałem szczęście. Ale nie pamiętam okresu, który byłby szczególnie szczęśliwy. Cierpiałem ze strachu i miałem różne cieleśne problemy, problemy z żołądkiem.

*W jakimś wywiadzie przed wieloma laty powiedziałeś, że to nie z powodu szkoły, ale wbrew niej nauczyłeś się czegoś wartościowego?*

Tak, ale szkoła w taki sposób może również funkcjonować. Z pewnością nie zgadzałem się z wieloma rzeczami, o których mówiło się i których nauczało się w szkole. Ale przecież aby móc łamać reguły, najpierw musiałem się ich nauczyć. To było zupełnie idiotyczne. To była strata czasu. Bo przecież już wiedziałem, jak powinny wyglądać różne rzeczy. Mimo wszystko zrobiłem już dwa godzinne filmy, zanim dostałem się do szkoły. Wiadomo, że najbardziej interesujące filmy zostały stworzone wcale nie przez tych filmowców, którzy chodzili do szkoły filmowej i nauczyli się, jak należy montować plan z kontrplanem i jak unikać przekraczania osi<sup>3</sup>, kiedy trzeba sfilmować sytuację z dwiema osobami przed kamerą.

*Więc co ci dały lata studiów spędzone w szkole filmowej?*

Po pierwsze, uniknąłem płacenia za filmy, które chciałem zrobić! Miałem nieomal fetyszystyczny pociąg do techniki filmowej i w szkole filmowej nagle zyskałem dostęp do bardziej zaawansowanej i profesjonalnej techniki. To było fantastyczne, choćby sama możliwość dotknięcia tej całej aparatury! Przede wszystkim zobaczyłem nieograniczone możliwości, które te techniczne pomoce nagle mi zaoferowały. Szkołę filmową postrzegałem głównie jako *workshop*. Mogłem tutaj

---

<sup>3</sup> Osią nazywa się linię, którą można wyznaczyć pomiędzy dwoma aktorami, grającymi w danej scenie. Kiedy montuje się tę scenę na zasadzie planu i kontrplanu, kamera w obu ujęciach musi znajdować się po tej samej stronie osi.

dokonywać prób i eksperymentów z techniką. Studia teoretyczne dały mi mniej niż same ćwiczenia filmowe.

Byłem bardzo zbuntowany i sprzeczałem się z większością profesorów. Uważałem ich za imbecyli. Najwyżej ceniłem Mogensa Rukowa, scenarzystę. Chronił mnie trochę pod swoimi skrzydłami, ponieważ uważał, że to, co robiłem, było dość osobliwe. Ale ciągle się kłóciłem z profesorami reżyserii, Gertem Fredholmem i Hansem Christensenem. Bardzo sprzeciwiali się temu, co robiłem. Chcieli oglądać zupełnie inny rodzaj filmu. Chodziło im nie o wprost konwencjonalny film, ale o coś „pośrodku”. Miało to być zarówno ładne, jak i wymuskane, przyjemne i... Naprawdę nie wiem, co to miał być za film, którego sobie życzyli i który sami robili. Ale dla mnie obaj reprezentowali przeciętność, jeśli chodzi o poglądy na film.

Mieliśmy też profesorów historii sztuki i muzykologii, ale nigdy nie rozumiałem, po co właściwie tam byli. Poglądy na sztukę to chyba coś takiego, co człowiek powinien posiadać przed rozpoczęciem studiów w szkole filmowej. Ludzie, którzy ubiegali się o przyjęcie i dostawali się do szkoły filmowej, już osiągnęli dojrzałość. Jeśli poszukuje się i wybiera ludzi z pewnym doświadczeniem, o których można powiedzieć, że mają olej w głowie, to już trochę za późno wbijać im do głowy tego rodzaju wykształcenie. Nie uważam, aby należało uczyć się tego, co filmy w sobie zawierają. Winno uczyć się techniki. Bardziej opowiadam się za myśleniem w kategoriach *workshopu*. Warsztatu, gdzie studenci otrzymają możliwość robienia tytu filmów, ile się da. Nie jestem wielkim zwolennikiem szkół...

*Powiedziałeś, że kiedy nudziłeś się w szkole filmowej, to zawsze pamiętałeś, aby mieć w kieszeni książkę de Sade'a albo Historię O Pauliny Réagy.*

To prawda. Kiedyś napisałem scenariusz na podstawie *Filozofii w buduarze* markiza de Sade'a. Zabawną sztukę w trzech

aktach. I strasznie wulgarną. Napisałem to z myślą o etiudzie filmowej. Ale profesor reżyserii zażądał, abym zniszczył scenariusz. Nie dość, że nie mogłem zrobić filmu, to wszelkie dowody, że taki scenariusz został w szkole napisany, miały ulec zniszczeniu. Zamiast tego zrobiłem mały film według opowiadania Boccaccia. Wiele z tego, co robiłem w pierwszym okresie w szkole filmowej, powstawało z przekory. Tak bardzo idiotyczne były obowiązki, które na nas nakładano. Czuliśmy się tak, jakbyśmy na nowo chodzili do szkoły podstawowej.

*Byłeś wówczas pochłonięty erotyką i erotycznymi opowiadaniem. Czy uważasz, że erotykę ukazano w filmie w zmysłowy i przekonujący sposób? Czy istnieje jakiś film albo jakieś filmy, które według Ciebie oddziaływały podniecająco?*

Pod względem erotycznym?

Tak.

*(Długie, bardzo długie milczenie)* Nie, żaden film tak od razu nie przychodzi mi do głowy. Byłem dość podniecony *Nocnym portierem* Lilianny Cavani, ale to było bardziej w planie teoretycznym. Nie był on szczególnie podniecający erotycznie. Był na to zbyt uperfumowany. *Historia O* też nie była wyjątkowo udana jako film. Natomiast jako powieść z pewnym trudem chyba może mieścić się w tej kategorii. Ale trudno mi wskazać jakiś film, który by na mnie oddziaływał w ten sposób.

*Od czego według Ciebie to zależy, że filmy, które chcą uchodzić za erotyczne – a nie mam teraz na myśli filmów porno – są tak mało erotyczne?*

No tak, teraz erotyka to chyba coś takiego, w czym zabawniej jest brać udział aniżeli na to patrzeć. Ale genialną właściwością filmu jest jego zdolność do tworzenia erotycznych ludzi.



Przecież jest mnóstwo erotycznych kobiet w filmie. I to nie w erotycznych filmach. Ale film jest dobry w tworzeniu erotycznych obrazów, ze zmysłowymi i charyzmatycznymi aktorami w centrum.

*Czy możesz wymienić kilka aktorek z taką właśnie ekspresją?*

Uważam, że Charlotta Rampling promieniowała zmysłowością. Szalałem za nią. I Dominique Sanda, pamiętasz ją? Była niezwykle piękna. Wiele jest takich. Catherine Deneuve, ona jest niesamowita. Wiele francuskich aktorek posiada tę erotyczną ekspresję.

*Wymieniasz trzy europejskie aktorki. A czy są takie w filmie amerykańskim, które pociągałyby cię w podobny sposób?*

Kilka gwiazd posiada tę zmysłową charyzmę. Uważam, że Katharine Hepburn miała ją i oczywiście Marilyn Monroe. Właściwie moglibyśmy po prostu otworzyć leksykon i wymienić całą masę aktorek. Ponieważ film często oferuje im grę na ich erotycznych walorach. Istnieje pewien rzadko spotykany, nader seksualny podtekst w kobiecym aktorstwie. To jest dość dziwne.

*W związku z tym przychodzi mi do głowy zdanie kosmopolitycznego reżysera Maxa Ophülsa. Przy jakiejś okazji powiedział on, że „zrobić film jest bardzo prosto, jedyne, czego potrzeba, to piękna kobieta i ruchliwa kamera, a potem należy obserwować tę kobietę z tak bliska, jak to tylko możliwe”.*

Oczywiście, coś w tym jest. Widziałem ostatnio *Loulou* Maurice'a Pialata z Isabelle Hupert i Depardieu. To nadzwyczajny film. Przypominam sobie filmowy debiut Isabelle Hupert, *Koronczarkę* Claude'a Goretty. Pamiętam, że kiedy widziałem go po raz pierwszy, pomyślałem sobie: „taka przeciętna dziewczyna, to chyba nie może być główna rola”. Ale po obejrzeniu

filmu do końca, byłem całkowicie oczarowany, nieomal opętany nią. Jeanne Moreau była też wspaniałą aktorką.

Wiele jest obiektów onanizmu w filmie!

*O tak, to jest temat, który można by zgłębiać dość długo.*

Absolutnie tak!

*Po tej miłej dygresji powróćmy do okresu twoich studiów w szkole filmowej. Co jeszcze można o nich powiedzieć?*

Przede wszystkim to, że w szkole filmowej nawiązałem kontakt z operatorem Tomem Ellingiem i z montażystą Tómasem Gislasonem. Byliśmy trójlistną koniczyną, która razem świetnie się czuła. Nawiązaliśmy współpracę, która dla mnie była bardzo ważna i która później rozwijała się w moich pierwszych filmach długometrażowych. Zaczęło się to od małego filmu krótkometrażowego pod tytułem *Nocturne*, który stanowił moją najbardziej wizualną przygodę jak do tej pory. Dzisiaj być może przypomina on teledysk MTV, ale wtedy odznaczał się pewną swobodą. Na tym filmie w znacznym stopniu odcisnął swoje piętno Tom Elling ze swoimi doświadczeniami. Tom był malarzem, zanim wstąpił do szkoły filmowej. Po *Nocturne* zrobiliśmy film, który chyba nie był szczególnie udany, *Den sidste detalje* (Ostatni szczegół). Był to rodzaj pastiszu filmu gangsterskiego, trochę inspirowany przez Melville'a, filmowca Jean-Pierre Melville'a. Ale nasza współpraca rozwijała się nadal w *Obrazach wyzwolenia* i potem, aż do *Żywiołu zbrodni*.

*Co przede wszystkim dała ci współpraca z Tomem Ellingiem i Tómasem Gislasonem?*

Bardzo wiele. Mogę powiedzieć, że wiele z ich teorii mogłem zastosować w praktyce. Tom poświęcił się czemuś, co można określić mianem malarstwa symbolicznego. Wiele pracy wło-

żyliśmy w symbole i mowę symboliczną i mieliśmy głębokie teorie na temat symbolicznych treści, które powinny zawierać się w pojedynczych obrazach. Eksponowaliśmy struktury i kontury w obrazach. Zatapialiśmy sceny w wodzie albo rozlewaliśmy farbę olejną po ścianach, aby wydobyć i podkreślić ekspresję. Takie rzeczy robiło się w malarstwie i rzeźbie. Nadmierną wagę przywiązywaliśmy do stworzenia patyny na przedmiotach, którymi wypełnialiśmy obrazy. To nas fascynowało. Zderzenie pomiędzy naturą a kulturą. Perspektywa była tutaj czysto malarska, to był wielki wpływ Toma.

Tom miał wiele teorii odnośnie montażu. Przede wszystkim uczepił się *eye-scanningu*, to znaczy tego, że punkt widzenia oka winien znajdować się w tym samym miejscu w dwóch obrazach, które zostały ze sobą zmontowane. To były teorie, które wynieśliśmy ze szkoły filmowej, ale staraliśmy się praktykować je w twórczy sposób. Inspirowały nas. Inspirowały nas czysto techniczne punkty widzenia. A to w szkole filmowej nie budziło specjalnego zachwyty. Uważano tam, że nie należy wychodzić od techniki, ale od treści, czy też raczej od przesłania. Powinno się zacząć od przesłania i na tej podstawie stworzyć historię, a potem można było – ewentualnie – myśleć o stylu.

*Jednym z twoich najbliższych współpracowników i współautorem wielu scenariuszy do twoich filmów był Niels Vørsel. Czy z nim również nawiązałeś kontakt w szkole filmowej?*

Nie, ale był on statystą w moim filmie dyplomowym *Obrazy wyzwolenia*. Mieliśmy wspólnego przyjaciela i dzięki niemu trafił on do mojego filmu. Niels był pisarzem. Pewnego dnia natknęliśmy się na siebie w kawiarni i on zaczął ze mną dyskutować o jakimś projekcie. Chciał sfilmować *Pierścień Wagnera* w Zagłębiu Ruhry. Z tego, co zrozumiałem, to film ten miał być nakręcony na autostradach, a później miał być wyświetlany na wielkich ekranach, które można by oglądać z autostrad. To był gigantyczny i bardzo dziwny projekt; powie-

działem mu, że wygląda to niezwykle pasjonująco. Ale właśnie wtedy dostałem pieniądze na napisanie scenariusza do filmu kryminalnego i zaproponowałem, abyśmy nad tym popracowali razem. A potem, o ile pamiętam, napisaliśmy w kilka miesięcy *Żywiot zbrodni*.

*Czy Niels Vørsel już coś w tym czasie opublikował?*

Wydano mu małą książeczkę, *J.B.*, nieomal konceptualne małe wydanie. A potem napisał niewielkie słuchowisko radiowe. Gra także w *Epidemic*, ale o tym przecież wiesz.

*Oczywiście; on i jego żona oraz ty i twoja pierwsza żona, Cæcilia Holbek...*

Tak, ona gra tam pielęgniarkę. I jest kimś, kim nigdy w życiu nie była. Tak to bywa. Wydaje mi się, że w czasie trwania naszego małżeństwa najwyżej raz podała mi filiżankę herbaty, kiedy byłem chory. Jeden jedyny raz!

*Ale ty i Niels współpracowaliście przy wielu filmach. Jak pracujecie? Czy siedzicie każdy gdzie indziej i piszecie, czy też współpraca jest bardziej bezpośrednia?*

Piszemy razem. Siedzimy razem i pracujemy. Na początku on siedział ze swoją wielką elektryczną maszyną do pisania marki IBM, którą teraz musiał porzucić dla komputera. Kiedy pisaliśmy *Królestwo*, Niels najczęściej zajmował się dokumentacją. Stanowiła ona dużą część pracy, więc musieliśmy się tym wszystkim podzielić. Ale ogólnie biorąc, pracujemy w ten sposób, że piszemy *treatment* i nowelę filmową razem, a potem może być tak, że dzielimy się pracą i piszemy poszczególne sceny na własną rękę.

Napisaliśmy razem tak zwaną trylogię, *Żywiot zbrodni*, *Epidemic* i *Europę*. Oprócz tego pracujemy nad projektem, który ja nazywam *Dimension*, filmem, którego realizacja zajmie

około trzydziestu lat. Zaczęliśmy go kręcić, jak mi się wydaje, w 1992 roku. I gra tam moja mała „filmowa rodzina”. Na początku był z nami Eddie Constantine, ale dłużej nie mógł. W grudniu 1996 roku nakręciłem kilka scen z Katrin Cartlidge, Stellanem Skarsgårdem i Ernstem-Hugonem Järegårdem. Cały pomysł polega na tym, że pracuję z aktorem, którego właśnie pozyskałem do grania na danym etapie realizacji.

*Czy możesz nieco więcej opowiedzieć o tym projekcie?*

Tak, chodzi o to, aby zrobić film fabularny, do którego kręci się dwie minuty rocznie, aż do roku 2024. Nie mamy żadnego gotowego scenariusza tego filmu, ale w każdym kolejnym roku improwizujemy dalszą akcję. To jest bardzo dziwny projekt.

Zawsze irytowało mnie to, że w filmie zazwyczaj szminkuje się ludzi, aby wyglądali młodziej albo starzej. Chciałbym, aby głównym znaczeniem *Dimension* było pokazanie, jak ważną rolę odgrywa czas. Ten projekt wydaje się prawie niemożliwy do wykonania. Sceny w filmie są takie krótkie. Ale ten film będzie również tak czy inaczej traktował o tym, jak trudno jest zrobić właśnie taki film.

*Czy każdy odcinek montujesz co roku i dokładasz do tego, co już zrobiłeś? Czy też zamierzasz montaż odłożyć na później?*

Początkowo zamierzałem nie montować ze sobą kolejnych części, ale teraz mimo wszystko zrobiliśmy to. Przede wszystkim po to, aby zapewnić finansowanie tego projektu. Instytut Filmowy okazał tu pełne zrozumienie, a ponadto otrzymaliśmy pieniądze z Państwowej Centrali Filmowej. W pewnym momencie zaproponowałem, że powinniśmy otrzymać wsparcie produkcyjne dla tego filmu, odpowiadające normalnemu duńskiemu filmowi fabularnemu. Jakąś sumę, którą moglibyśmy włożyć na konto bankowe i potem robić każdego roku kolejny odcinek za uzyskany procent. Czyli odkładać pieniądze na rodzaj funduszu, a potem – kiedy film będzie

gotów - zwrócić tę sumę Instytutowi Filmowemu. Ale okazało się to niemożliwe ze względu na statut Instytutu Filmowego i umowę zawartą pomiędzy Instytutem a państwem. Więc teraz każdego roku musimy szukać pieniędzy. Dość trudno zatrzymać taki projekt, kiedy jest on już uruchomiony. Ponieważ w rezultacie musielibyśmy wyrzucić to, co już nakręciliśmy.

To jest bardzo dziwny projekt.

*I zamierzasz odślonić go dopiero w 2024 roku?*

Tak jest! Chodzi też o to, aby zachować zdrowie w dobrym stanie. Ty też powinieneś zdążyć to zobaczyć. Ile będziesz miał wtedy lat? Siedemdziesiąt pięć czy coś koło tego?

*Nie, osiemdziesiąt pięć. Jeśli premiera będzie wiosną, bo jak nie, to osiemdziesiąt sześć.*

Tak, to wtedy zorganizujemy jakiś pokaz specjalny, na który możemy wtoczyć cię do kina w fotelu na kółkach i dopilnować, abyś mógł widzieć ekran jak należy.

*Ale wtedy ty też powinieneś wziąć w tym udział. Co prawda będziesz wtedy emerytem, ale nie będziesz miał więcej niż sześćdziesiąt osiem lat.*

Ale przecież ja cały czas jestem przekonany, że w każdej chwili mogę umrzeć na raka. Obecnie mam mnóstwo rakowych fobii. Ty nie masz?

*Nie. Ja mam w gruncie rzeczy raczej niewiele fobii.*

A ja mam tyle fobii, że wystarczy, i to z okładem. Fobie rakowe mają tę świetną zaletę, że mogą one przesłonić pozostałe fobie. Kiedy teraz boję się, że umrę na raka, to dla innych fobii nie ma już tak dużo miejsca. Jest w tym pewna logika. Wła-

śnie teraz przeżywam unicestwiający lęk przed rakiem. Problem z jakąś fobią albo z jakimś lękiem tego rodzaju polega na tym, że nie jest on twórczy. Nie ma z niego żadnego pożytku. Lęk powinien przekształcać się w coś innego, bo przecież jest w nim siła nie do pogardzenia. Tymczasem tworzy on tylko obojętność.

*Mówiłeś o swojej pracy jako wyzwaniu rzuconym twoim fobiom i twojemu lękowi. Czy możesz to bliżej wyjaśnić?*

Fobie, na które cierpię, mogę oczywiście wykorzystać przy jakiejś okazji. Ten, kto boi się ciemności, może chyba zrobić lepszy horror. Ale te fobie najczęściej sprawiają przykrość. Obecnie jestem tak skoncentrowany na sobie, że chodzę i wyobrażam sobie swoją własną śmierć pięć-sześć razy dziennie. To jest nieomal patetyczne... Chodzi taki idiota i wyobraża sobie swoją własną śmierć pół tuzina razy dziennie!

Czasami rozmawiałem o tym z Ernstem-Hugonem Järegårdem. Obaj tak samo boimy się śmierci. Ja chyba najbardziej obawiam się samego procesu. Strach Ernsta-Hugona był inny. On z trudnością wyobrażał sobie egzystencję bez Ernsta-Hugona Järegårda! Przy jakiejś okazji powiedziałem mu, że jeśli teraz noc w noc przeżywamy naszą własną śmierć i strach przed nią, to będziemy świetnie przygotowani na ten dzień, kiedy naprawdę spotkamy się ze śmiercią, ponieważ przcierpieliśmy tak długie przygotowanie do tej chwili.

Przykre jest tylko to, że nic nie wynika z tego całego lęku. Lęk posiada siłę, którą można porównać do fizycznego wyczynu polegającego na wspięciu się na wysoką górę, wyruszeniu na jakąś wyprawę czy czymś podobnym. Ale lęk nie daje nic w zamian, chociaż wymaga ode mnie tyle potu i łez, kiedy staram się przetrwać uciążliwą noc. Kiedy nadchodzi poranek, wszystko znika. Nie ma żadnego widzialnego dowodu na to, co przeszedłem. Nie udało mi się umieścić żadnej flagi na szczycie góry. To wszystko jest żalospną zabawą.

*Ale możesz stać się nieśmiertelny dzięki twoim filmom...*

Mogę stać się nieśmiertelny dzięki moim filmom... *(śmiech)*  
Ale właśnie teraz niezbyt mi to pomaga. Nieśmiertelny to za dużo powiedziane, ale możliwe, że ktoś kiedyś w przyszłości wygrzebie jakiś film i uwierzy, że coś odkrył. Sądzę jednak, że nieśmiertelność rodzi się z tego, co jest zdrowe, a nie z przeciwieństwa zdrowia. To, co jest wartościowe i godne kontynuacji, winno zawierać w sobie takie siły, które nie mają negatywnego charakteru. W każdym razie ja tak uważam.

*Dimension jest jednak takim projektem, który winien trzymać cię przy życiu przez dłuższy czas. Ten film mógłby funkcjonować tak jak ubezpieczenie na życie.*

Ubezpieczenie na życie? To zależy od tego, co rozumiesz przez ubezpieczenie na życie. To mogłoby być zapewnienie, że się nie umiera. Ale przypuszczam, że ty raczej mówisz o zwykłych warunkach ubezpieczenia, to znaczy, że pozostali przy życiu mogą dostać jakieś pieniądze.

*Sądzę, że ten film mógłby funkcjonować jako ubezpieczenie dla ciebie w tym sensie, że będziesz żył tak długo, aż ten projekt zostanie zrealizowany.*

Tak, to można by sobie wyobrazić. Robię przecież nieomal wszystko, aby skłonić się do uwierzenia, że mam całe życie przed sobą.



## OBRAZY WYZWOLENIA

Pierwszy dzień po wyzwoleniu, Kopenhaga, maj 1945 roku. Widzimy grupę niemieckich żołnierzy w nieokreślonej scenerii, w której dominują woda i ogień. Mężczyźni, pokonani na wojnie, odbierają sobie życie lub uwalniają swoich towarzyszy od upokorzenia alianckiej niewoli. Leo, główny bohater filmu, również chce popełnić samobójstwo, ale w decydującym momencie jego rewolwer zacina się. Pisze list do swojej duńskiej ukochanej, Esther.

W willi na peryferiach miasta, gdzie świętuje się wyzwolenie, spotykamy Esther. Obejmuje ona czarnoskórego żołnierza amerykańskiego i wtedy dostrzega Leo, który wkrada się do willi. Kiedy zostają sami, Esther zarzuca Leo udział w torturowaniu. Chłopcu z ruchu oporu wykluto oczy. Leo wypiera się współudziału, to sprawa SS-manów. Esther wytyka mu jego odpowiedzialność, obiecuje jednak zaprowadzić go do kryjówki w lesie.

W lesie Leo wspomina swoje dzieciństwo. Jacyś ludzie poruszają się między drzewami, Leo zostaje zwabiony w zasadzkę. Chwytają go bojownicy ruchu oporu i Esther wykluwa mu oczy, zanim wznie się on do nieba. Za oknem samochodu widać zapłakaną twarz Esther.

To jest długi film. Film z długimi scenami. Zwłaszcza tą w zakończeniu. Mija sporo czasu, zanim ten obraz zniknie. Pamiętam, że w samochodzie był mały pies-maskotka, pies, który stał i kiwał głową, ponieważ w oddali słychać było eksplozje. I trwało bardzo długo, zanim on się uspokoił, a potem ściemniłem obraz.

*Nie, obraz się nie ściemnia. Pozwalasz Kirsten Olesen patrzeć w kamerę, a potem czuje się instynktownie, że mówisz „Dziękuję”, ponieważ scena się skończyła. Ale kamera pracuje dalej i powstaje wrażenie, że teraz Kirsten wychodzi ze swojej roli, a ty przerywasz fikcję. Zamierzałem zapytać cię o ten końcowy obraz później, ale możemy od niego zacząć. Czy ten pomysł powstał na stole montażowym, czy też wymyśliłeś sobie takie zakończenie już na początku realizacji?*

Nie, wymyśliłem to na początku... Tak, ten pomysł powstał chyba w pewnym określonym momencie. Mieliśmy tę długą jazdę i obraz z żabiej perspektywy, który według mnie zrealizowaliśmy całkiem przyzwoicie. To był udany efekt, jak sądzę. Miałem specjalny zamysł związany z techniką czy też z jakimś technicznym efektem specjalnym, a jednocześnie skomponowałem to tak, że technika zostaje ujawniona. Tak było już w moich pierwszych szkolnych filmach. Jeśli na planie było lustro, to często wykonywałem jazdę kamery w ten sposób, aby całą ekipę filmową można było zobaczyć w lustrze. Lubiłem w pewnym momencie pokazywać kamerę.

*Był to chwyt bardzo typowy dla Godarda w jego najwcześniejszych filmach. Czy wywarł on na ciebie jakiś wpływ albo też cenisz go z takiego czy innego powodu?*

Nie, nie miał on dla mnie jakiegoś istotnego znaczenia.

*Obrazy wyzwolenia wyglądają na dość drogą produkcję jak na film szkolny. Czy miałeś jakieś trudności z jego realizacją?*

Nie, zrobiliśmy ten film bardzo szybko. Z pewnością wygląda na drogi. Jego wartość produkcyjna jest dość znaczna w stosunku do budżetu, jakim dysponowaliśmy. Na szczęście znaleźliśmy starą zamkniętą fabrykę, gdzie nakręciliśmy całą pierwszą część filmu. Było to bardzo sugestywne miejsce dzięki starym, dobrze zachowanym piecom. A potem uzupełniliśmy je własną scenografią.

*Czy w szkole filmowej wyrażano jakieś opinie na temat tego filmu przed jego powstaniem?*

Nie, nic takiego nie pamiętam. Mieliśmy długą dyskusję na temat tej długiej jazdy na podnośniku w zakończeniu filmu. Edward Fleming, odtwórca głównej roli, który jest przecież także reżyserem filmowym, nie chciał wejść na ten podnośnik. A chodziło o to, aby w tle był wschód słońca. I gajowy, który asystował nam w Nordsjälland, gdzie kręciliśmy, zaproponował, aby w tle znalazł się też ten gęsty las. Jednak kiedy wreszcie wyciągnęliśmy podnośnik, słońce wstało z nieodpowiedniej strony. Źle sprawdziliśmy na mapie. To dlatego w tle mieliśmy zamiast słońca jezioro Esrup. Było bardzo piękne, chociaż to nie tak było pomyślane na początku. Ale powiedzieliśmy sobie, że mamy to gdzieś i kręcimy tak, jak jest. Więc przypięliśmy Edwarda Fleminga do podnośnika i potem ja sam tam wlałem, na wysokość dwudziestu ośmiu metrów, ponieważ operator się bał. To wszystko musiało pójść błyskawicznie. Musieliśmy uporać się z tą sceną w jednym ujęciu, aby nakręcić zarówno wschód słońca, jak i tę lekką mgłę, która unosiła się nad krajobrazem. A była to prawdziwa mgła, żaden tam efekt z maszyny.

I wykonaliśmy tę długą, powolną jazdę. Obiecałem Edwardowi Flemingowi, że podniosę go tylko dziesięć metrów nad ziemię. Ale unieśliśmy ramię podnośnika tak wysoko, jak tylko się dało. Potem pod koniec sceny Edward otwiera oczy i spogląda w dół. I wtedy mówi tylko, cicho i zdecydowanie: „Zjeżdżamy”.

*Więc była to jakaś fobia, którą mogłeś wykorzystać?*

Tak, lęk wysokości jest chyba jedną z niewielu fobii, na które nie cierpię. Prawie nie mogę spojrzeć na podnośnik, bo zaraz mam ochotę wdrapać się na niego. Sytuacje, nad którymi mogę sprawować kontrolę i panować, nie budzą we mnie jakiegoś szczególnego lęku.

*Ja natomiast cierpię na dotkliwy lęk wysokości. A jednak nie mogę powstrzymać się od wybierania wysokich miejsc do filmowania. Ale na przykład kiedy operator podchodzi do krawędzi dachu domu, wtedy stoję i trzymam się kurczowo wyłazu dachowego i czuję taki zawrót głowy, że najchętniej ruszyłbym do przodu i rzucił się w dół. To jest straszne uczucie.*

Mogę to zrozumieć, ale lęk wysokości i zawrót głowy chyba nie są żadną fobią. Kiedy kręciliśmy *Żywiół zbrodni*, ciągle przebywałem na dużych wysokościach. Albo na dole, w ściekach. Brodziliśmy w ściekach i pływaliliśmy po nich w koło. Albo też przebywaliśmy w górze na wysokich dźwigach budowlanych.

*Tak, w filmie Epidemic masz długą scenę, w której wisisz na sznurze pod helikopterem i unosisz się nad krajobrazem.*

To prawda, ale nie było to takie niebezpieczne.

*Obrazy wyzwolenia rozgrywają się w dniach po wyzwoleniu z niemieckiej okupacji w Danii i główny bohater w twoim opowiadaniu jest niemieckim żołnierzem. Dlaczego wybrałeś go na główną postać?*

To było przecież dość prowokacyjne – zważywszy duński umiar – potraktować kapitulację z niemieckiego punktu widzenia. Bardziej przyzwyczajono się patrzeć na to wszystko z duńskiej perspektywy. Ale potem mogliśmy obejrzeć trochę dokumentów o wziętych do niewoli *stikkere*, czyli o duńskich kolaborantach, i o niektórych Niemcach. Obrazy te zostały zarejestrowane z wielką świadomością kamery i sporo można było dowiedzieć się o tym, kto to wszystko zdokumentował.

*Napisałeś tę historię razem z twoimi dwoma najbliższymi filmowymi współpracownikami, operatorem Tomem Ellingiem i montażystą Tómasem Gislasonem.*

Nie, tego nie jestem pewien...

*W każdym razie informują o tym napisy końcowe.*

Tak, zrobiliśmy razem *story-board* i część tej historii na pewno powstała wtedy, kiedy zajmowaliśmy się tą pracą. Ale nie wydaje mi się, abyśmy razem napisali scenariusz. Chociaż oczywiście jest to możliwe. Zrobiliśmy w każdym razie bardzo szczegółowy *story-board* przed rozpoczęciem zdjęć.

*I film trzyma się tego story-boardu?*

Tak, w znacznych partiach.

*Czy od tej pory praktykowałś tego rodzaju pracę przygotowawczą?*

Tak, aż do *Królestwa*. Po tym filmie zaniechałem tego. *Przetłumając fale* powstało oczywiście bez *story-boardu*. Nie można niczego przewidzieć, kiedy pracuje się z kamerą z ręki.

Już w szkole filmowej byłem bardzo wybredny, jeśli chodzi o ruchy kamery. Sformułowałem dla siebie samego mnóstwo reguł. Panoramy poziome i pionowe, czyli ruchy kamery horyzontalne i wertykalne, nie powinny się pojawiać.

*A dlaczego?*

Uważałem, że przy ruchach kamery, które nie są równoległe do płaszczyzny obrazu, powstaje brzydki efekt. Nie lubiłem zniekształconych perspektyw. Nie chciałem też łączyć jazd na kranie z panoramami. Spojrzenia kamery powinny być proste, czyste linie horyzontalne lub wertykalne. Sądzę, że przed zrobieniem *Królestwa* nigdy nie próbowałem panoram. Pamiętam, że miałem bardzo dobrego szwenkiera i operatora w *Europie*, który miał ochotę robić małe panoramy w celu skorygowania obrazu. Ale zabroniłem mu tego. Chętnie zamontowałbym stałą głowicę na statywie, aby kamera nie mogła kręcić się na boki.

Byłem pod tym względem bardzo konserwatywny, dopóki nie przeszedłem do kręcenia kamerą z ręki, co jest przecież znacznie bardziej anarchistyczne.

*Czy już wcześniej czułeś się zmuszony do sformułowania sobie takich reguł?*

Nie czułem się do tego zmuszony. Wydawało mi się to jedynie całkiem naturalne. Ale dzięki sformułowaniu sobie pewnych reguł wybiera się również jakiś styl. To był bardzo zdyscyplinowany sposób na zrobienie filmu. Posługiwałem się bardzo często tymi równoległymi jazdami kamery z wieloma różnymi momentami akcji. Trochę przypominało to film ryśunkowy. Bardzo dużo pracowaliśmy z obiektem na pierwszym planie, ale także w głębokiej perspektywie. Zdarzały się bardzo ważne rzeczy w tle i tym samym akcja mogła przeskakiwać pomiędzy tymi dwiema płaszczyznami. Była to bardzo świadoma kompozycja.

*Stworzyłeś także równie skomplikowaną ścieżkę dźwiękową, na której różne głosy mogły się na siebie nakładać. Dialog w scenach mógł być od czasu do czasu przerywany przez głos narratora, który prowadził dalej akcję filmu.*

To był efekt, który rozwinąłem w szkole filmowej, poczynając od *Nocturne*, a potem kontynuowałem go w *Obrazach wyzwolenia*. Wszystko opierało się na postsynchronach. Chodziło mi o to, aby mowa ciała stanowiła jedną linię filmowego dyskursu i aby później głos do tej mowy ciała nie pasował. Przyczyniało się to do powstania efektu nierzeczywistości w tych filmach, na czym bardzo mi zależało. Kiedy nagrywaliśmy tekst spikera z Maxem von Sydowem w *Europie*, pozwoliłem mu położyć się w czasie nagrania. Dzięki temu ten głos nabiera zupełnie innego brzmienia. W ten sam sposób pracowaliśmy z Michaeliem Elphickiem w *Żywiote zbrodni*, kiedy nagrywaliśmy jego monolog wewnętrzny. Bardzo wie-

le rzeczy, którymi się wtedy zajmowałem, opierało się na teoriach.

*W wielu twoich najwcześniejszych filmach posługujesz się monologiem wewnętrznym, aby opowiedzieć swoją historię. Czy masz jakąś teorię akurat na ten temat?*

Monolog wewnętrzny posiadał dla mnie zawsze jakąś wartość oniryczną. Ponadto ma on zwykle coś wspólnego z obserwacją. Osoba, która mówi – albo głośno myśli – coś zaobserwowała. Ten chwyt stylistyczny bliski jest filmowym adaptacjom Raymonda Chandlera z lat czterdziestych.

*I filmowi noir.*

Tak, oczywiście.

*Posługujesz się tą techniką narracyjną także w Obrazach wyzwolenia.*

Tak, jest tam wiele scen w czasie deszczu, które są przecież typowe również dla filmu *noir*. Deszcz może być bardzo nastrojowy i może wiele rzeczy wyeksponować, zintensyfikować jakąś scenę.

W szkole filmowej nienawidzono scen w deszczu. Ale ja im udowaśniałem i podkreślałem praktyczne znaczenie rozgrywania tak wielu scen w czasie deszczu. Jeśli pada w dniu zdjęciowym, to przecież nie musimy odkładać pracy. Taki argument przemawiał im do przekonania.

*Ale pracowaliście chyba również z maszynami do wytwarzania deszczu?*

Oczywiście, no i ze strażą pożarną. Strażaków wykorzystałem chyba do maksimum w moich pierwszych filmach. Woda lała się tam strumieniami!

*Chętnie też moczyłeś wodą aktorów...*

Tak, twarz i ciało zarysowuje się wtedy wyraźniej. Zwłaszcza w czarno-białym filmie. To jest przecież niezwykle piękne.

*Efekty kolorystyczne rozdzielites w Obrazach wyzwolenia na trzy akty. Pierwszy rozgrywa się w kolorze pomarańczowoczerwonym, a potem jest złoty i zielonkawy. Dlaczego wybrałeś takie zabarwienie filmu?*

Dokładnie nie pamiętam. Ale chyba sądziłem, że ta czerwona tonacja stworzy swoisty nastrój inferna. Pojawia się tam także wiele ognia. W tych scenach tu i ówdzie coś płonie. Jest w tym pewna przesada, ale jest to również na swój sposób piękne. Roi się tam od pochodni i potem przez wiele lat nie mogłem znieść widoku pochodni. I nadal nieszczęśliwie mnie zachwycają.

Już nie pamiętam, dlaczego zdecydowaliśmy się na utrzymanie drugiej części w złotym odcieniu. Ale tam jakieś znaczenie miał wiatr. W pierwszej części są żywioły wody i ognia, a w drugiej powietrza. Nie sądzę jednak, aby to mogło komuś przynieść jakiś pożytek, gdybym teraz mógł wyjaśnić, dlaczego film jest złocisty w środkowej części. To wirażowanie czarno-białego filmu było po prostu naśladowaniem Tarkowskiego, trochę tak jak w *Zwierciadle*.

Kiedy testowaliśmy różne odcienie, zauważyliśmy, że ten pomarańczowoczerwony kolor był fantastyczną tonacją, która daje dziwnie intensywny efekt barwny, ponieważ zawiera on zarówno złoto, jak i czerwień.

*Ten film nabiera dość wyrafinowanego charakteru, również dzięki muzyce chóralnej, która akompaniuje obrazom.*

To również wpływ Tarkowskiego. Posługiwał się Bachem. Poszedłem jedynie o krok dalej i wybrałem muzykę chóralną. To sprawiło, że film stał się jeszcze bardziej bombastyczny, ale sądzę, że jest to jednak bardzo piękna muzyka.



Czy dużo słuchasz muzyki?

Nie, właśnie teraz słucham przeważnie muzyki pop najłatwiejszego sortu. Ale trochę zajmowałem się muzyką. Przez jakiś czas bardzo lubiłem muzykę impresjonistyczną, podobnie jak muzykę fortepianową. Głównie dzięki filmowi o Deliusie, który zrobił Ken Russel. To był bardzo dobry film. Z pewnością najbardziej zdyscyplinowany film Russela. Zainteresował mnie muzyką Deliusa. Russel zrobił przecież kilka filmów o kompozytorach, o Czajkowskim, *Lisztomania*, o innych muzykach, i były one naprawdę niedobre. Ale *Delius* był zdumiewająco dobrym filmem, a poza tym czarno-białym.

*Główny bohater w Obrazach wyzwolenia, Leo, próbuje nawiązać kontakt z różnymi niemieckimi miastami. Przyzywa je. To jest coś, co się powtarza w twojej trylogii o Europie, w Żywiote zbrodni, w Epidemic i w Europie.*

To Leif Magnusson, reżyser, siedzi w tej scenie i próbuje nawiązać kontakt przez telefon z Niemcami. „*Fräulein, geben Sie mir bitte Berlin*” – tak zaczyna. Ale nie może uzyskać żadnego połączenia i potem kontynuuje, wyliczając te wszystkie miasta, z którymi chce się skontaktować. „*Lüneburg an der Heide, Essen im Ruhrgebiet...*” Kiedy słyszymy albo widzimy te nazwy miast, pojawiają się obrazy. Mówienie o miastach naprawdę jest dość obrazowe, ponieważ wielu miastom przypisujemy duszę niezależnie od tego, czy byliśmy tam, czy nie. Miasta przypominają osoby. Weźmy taki film jak *Milczenie Bergmana*. Tam przeżywamy ten nastrój. To wykoncypowane miasto, które zdaje się leżeć w jakimś wschodnioeuropejskim kraju, naprawdę ma duszę, chociaż jest ona bardzo posępna.

*Co takiego fascynuje cię w tych wszystkich niemieckich nazwach miast? Przecież one tam się pojawiają jak zaklęcie, również w Epidemic i w innych filmach.*

Te miasta i nazwy miast mają dla mnie swoistą wartość mitologiczną. Mowa przecież o Niemczech, zarówno w *Żywiote zbrodni*, jak i w *Europie*. To ma swoicie teutońską wartość kulturalną. Trudno mi to wszystko wytłumaczyć. Ale jest w tym pewna fascynacja, o którą być może powinieneś raczej zapytać Nielsa Vørsela, ponieważ jest to w większym stopniu jego fascynacja. W tym wszystkim przejawia się niezwykle depresyjny koncept filmu *noir*. Z podobną ukrytą mistyką mamy do czynienia we wszystkich miastach amerykańskich, w których rozgrywają się filmy tego gatunku. W wypadku tych wszystkich niemieckich nazw efekt staje się jedynie jeszcze bardziej unicestwiający. Jeśli ponadto powiększy się go o noc czy ciemność i deszcz lub mgłę... „*It's always three o'clock in the morning*” („Zawsze jest trzecia nad ranem”) – słyszymy w którymś z filmów *noir*.

Była to również ulubiona scena Nielsa Vørsela. On nie brał udziału w pisaniu scenariusza do *Obrazów wyzwolenia*, ale właśnie tę scenę bardzo lubił. To, co się dzieje, polega na tym, że kamera dokonuje symbolicznej jazdy nad podłogą w fabrycznym budynku, gdzie rozgrywa się ta scena, jazdy, która sugeruje geograficzne położenie tych miast. To był dość wyrafinowany pomysł, jak sądzę. Kiedy przybywamy na przykład do Lüneburga an der Heide, to garstka piasku na podłodze symbolizuje wrzosowisko. To była jedna z najbardziej udanych scen w filmie. Jestem po prostu zachwycony tymi obrazami – zarejestrowanymi ruchomą kamerą, gdzie jej ustawienie jest całkowicie pionowe, wertykalne – ponieważ normalne widzenie ulega tutaj zawieszeniu i nie wiadomo, co jest u góry, a co na dole.

Zanim nakręciliśmy tę scenę, planowaliśmy ją bardzo długo, całymi tygodniami. Scenografię wykonaliśmy na dużym stole, mieści ona w sobie bardzo wiele: wodę, roślinność i wiatr. W jednym miejscu pod rozsypanym piaskiem ukryliśmy kilka małych, świecących lamp. To był bardzo oniryczny obraz. Jestem zauroczony makietowym krajobrazem. Próbowałem stworzyć coś podobnego w *Żywiote zbrodni*, lecz nigdy nie

uporaliśmy się z tym na czas. Ale w szkole filmowej mieliśmy przecież tyle czasu, ile dusza zapragnie. Mogliśmy zajmować się tym tak długo, jak długo mieliśmy na to ochotę.

*Więc ile czasu zajęło samo kręcenie filmu?*

Nie trwało to zbyt długo, mniej więcej około tygodnia, tak mi się przynajmniej wydaje. To nie jest długi okres zdjęciowy, nawet jak na film trwający tylko godzinę. Natomiast sporo czasu poświęciliśmy na przygotowania.

*Miejsca akcji są często bardzo rozległe, przestrzeń i związki przestrzenne są również trudne do zidentyfikowania czy też do orientacji. Jak znalazłeś i jak wybierałeś miejsca do filmu, i jakich cech przede wszystkim w nich poszukiwałeś?*

Miejsca akcji – czy też raczej powinno się je nazywać przestrzenią filmu – mają wielkie znaczenie dla opowiadania w tym sensie, że ważne jest, aby nie pokazywać czy też nie ujawniać dokładnie, jak są zbudowane i jak są ze sobą powiązane. Ten film zgłębia filmową przestrzeń w podobny sposób, jak w innych filmach próbuje się zgłębić psychologię opowieści lub głównego bohatera. A kiedy zgłębiamy psychologię, nie rozpoczynamy od pokazywania i wyjaśniania okoliczności. Dostarczamy natomiast pewną ilość puzzli, które powoli składają się na coraz pełniejszy i coraz bardziej przejrzysty obraz. Szybki ogląd psychiki nie jest zbyt zabawny. Posłużyłem się tutaj przestrzenią w podobny sposób. Ale muszę również podkreślić, że przestrzeniom w *Obrazach wyzwolenia* brakuje powiązań. One w rzeczywistości nie istnieją. Stwarzają raczej jakieś wyobrażenie, aniżeli są realistycznym miejscem akcji.

To pierwsze miejsce, w którym widzimy Leona i jego niemieckich towarzyszy broni, składa się z kilku różnych przestrzeni. Stworzyliśmy miejsce akcji, które istnieje jedynie dla obiektywu naszej kamery. Rodzi to klaustrofobiczne wraże-

nie. Aczkolwiek uważam, że klaustrofobia jest ponurym słowem lub ponurym określeniem w tym kontekście. Ale jest tutaj pewna świadoma luka w oglądzie przestrzeni. Wybieramy to, co widz zobaczy i czego nie zobaczy. Kondensujemy ekspresję.

To tak jakbym chciał sfilmować Napoleona i jego stutysięczną armię. Mogę to zrobić, pokazując tylko jednego żołnierza, który zboczył z drogi i potem nałożył odgłos marszu na ścieżkę dźwiękową. Dzięki temu detalowi odczuwamy całość poprzez całkowicie inny wymiar. Uważam to za najbardziej udaną rzecz we wstępnej sekwencji *Obrazów wyzwolenia*. Kierujemy światło na pewną ilość detali, które dają poczucie, że znajdujemy w niesłychanie rozległej przestrzeni, gdzie toczy się wiele różnych zdarzeń. Taki mały trik!

*Czy pamiętasz, jak wybudowaliście to miejsce akcji?*

Zawsze chciałem pracować systematycznie i z matematyczną precyzją. Narysowaliśmy zatem *story-board* i sporządziliśmy różne schematy, jak należy poprowadzić ruchy kamery i tak dalej. A potem wybudowaliśmy w odniesieniu do tego różne elementy dekoracji. Nie pamiętam zbyt dokładnie – i również nie chcę tego pamiętać – ale wydaje mi się, że podeszliśmy do tego niezwykle systematycznie.

*W przypadku klasycznego dramatu mowa jest o jedności miejsca, czasu i akcji, ale ty się tym specjalnie nie przejmowałeś. Jest tam jedność akcji, ale z jedności czasu i przede wszystkim z jedności przestrzeni zdajesz się świadomie rezygnować w twoich pierwszych filmach.*

Nie wiem, do jakiego stopnia jest to świadome. Ale – wyrażając to w inny sposób – nigdy nie miałem wątpliwości, w jaki sposób różne sprawy należy wyrażać i kształtować w moich filmach. Nigdy w życiu. To nie oznacza, że to wszystko jest świadomą akcją z mojej strony, przeciwnie. Różne sprawy jedynie p o w i n n y być takimi, jakimi są.

*To pojęcie przestrzeni, które istnieje w Obrazach wyzwolenia, jest obecne również w Żywiocie zbrodni i w Europie. Przestrzeni w tych filmach brak wyraźnych granic i dzięki temu widza ogarnia poczucie nierzeczywistości i niepewności...*

Tworzę to z pełną świadomością, ponieważ właśnie takie uczucie pragnę wywołać u widza. Jeśli w *Królestwie* dokonuję przeskoku w czasie, to z powodu tych samych założeń. I tam, gdzie chcę zostawić drzwi otwarte dla tego, co nieznanne, niepokojące i niesamowite, istota sprawy polega na tym, aby nie pokazywać do końca związków przestrzennych i połączeń pomiędzy różnymi miejscami akcji. A więc wolałem pokazać tam jedynie części przestrzeni.

We wczesnych filmach, w *Obrazach wyzwolenia* i w *Żywiocie zbrodni*, nie dążyłem do stworzenia nastroju zagrożenia czy trwogi, lecz bardziej zależało mi na poczuciu rozkładu. Moja dawna niechęć do panoramowania poziomego i pionowego oznaczała przecież także i to, że opis przestrzeni stawał się bardziej ograniczony i mniej realistyczny. Jeśli wykonujemy panoramę w ujęciu z osobą, która przechodzi przez mieszkanie, to nieuchronnie obejrzymy całe mieszkanie. Ale jeśli mamy statyczne obrazy lub równoległe jazdy, to ograniczamy pole widzenia i tym samym również wizualny odbiór miejsca akcji.

*To jest także metoda narracji, która może być skuteczna w tworzeniu napięcia w opowiadaniu.*

Oczywiście, obrazy te mogą zrekompensować ewentualny niedostatek filmu pod względem intrygi, jeśli chodzi o suspens thrilleru.

*Ta metoda narracji pozwala ci również bawić się iluzją, a także poczuciem czasu, i zaskakiwać widza. Na przykład w Żywiocie zbrodni jest scena, gdzie główny bohater udaje się do burdelu. To jest bardzo długa scena, którą nakręciłeś długą jazdą kamery, gdzie najpierw obserwujemy bohatera, jak wychodzi na zewnątrz. Potem przez chwi-*

*łę tracimy go z oczu, gdy tymczasem kamera mija kilka sznurów do wieszania bielizny, na których białe prześcieradła powiewają na wietrze. I kiedy kamera kończy swoją jazdę, nagle mężczyzna znowu tam stoi, ale obrócony w złą stronę, tak że mamy wrażenie, że znajduje się on w dwóch miejscach równocześnie.*

Nie pytaj mnie, dlaczego zrobiłem tę scenę. Widziałem ten film dość dawno. Wiele, wiele lat temu. Ale być może byłoby zabawne zobaczyć go znowu.

Problem polegał na tym, że z góry dokładnie wiedzieliśmy, jak te sceny powinny być nakręcone. A potem przyjeżdżaliśmy na plan i okazywało się, że trzeba włożyć mnóstwo ciężkiej pracy, aby zrealizować tę scenę tak, jak ją sobie wyobrażaliśmy. Ale efekt może być właśnie wtedy interesujący, kiedy człowiek upiera się, aby przeforsować swój pomysł za wszelką cenę. Ponieważ zmuszamy się – i aktorzy również – do wykonania jakichś ćwiczeń gimnastycznych, które nie są zbyt naturalne w danym kontekście. Ale mogą one właśnie dzięki temu stać się bardziej atrakcyjne, aniżeli gdyby pokazać je w najprostszy i najbardziej realistyczny sposób.

Wyobraźmy sobie, że na zakończenie jakiejś długiej sceny powinniśmy mieć, na przykład, zbliżenie pary nóg, a tu okazuje się, że ta scena jest możliwa do wykonania tylko pod jednym warunkiem, a mianowicie że postawimy właściciela nóg na stole. Powstaje absurdalna sytuacja, która jednak w moim przekonaniu ma swoją zaletę. Taką oto, że ktoś stoi na stole bez jakiegokolwiek motywacji. Tak więc w sytuacji wyboru pomiędzy tym, co naturalne, i tym, co skonstruowane, często wybierałem to drugie.

Taka postawa mogła czasami doprowadzać ekipę filmową do szału. Kiedyś wózkarz zszedł mi z planu. Potrzebne były jakieś rolety w biurze Osborne'a w *Żywiote zbrodni* i nie sposób było przymocować ich od wewnątrz. Więc powiedziałem, że to nie ma żadnego znaczenia. Po prostu powiesimy je na zewnątrz. A on na to, że „tam przecież pada”. „Tak? To świetnie” – powiedziałem. Wtedy sobie poszedł. Nie mógł się po-

godzić z takim rozumowaniem. Rolety powinny wisieć po wewnętrznej stronie okna. A ja uważam, że taka niedorzeczność jak ta jedynie wzbogaca film.

*Zdjęcia do Obrazów wyzwolenia trwały bardzo krótko. Umożliwiły to chyba właśnie te długie ujęcia.*

Jasne, przecież sam tego doświadczyłeś. Kiedy wszystko jest zaplanowane i na miejscu, to pozostaje dość czasu na sam film. Tak samo było teraz, kiedy kręciłem *Królestwo 2*. Po bardzo wielu krótszych scenach kręconych kamerą z ręki, mogłem skupić się na takiej, w której obserwowaliśmy aktorów w jednym długim ujęciu. I już wrywamy osiem stron scenariusza. I mamy pracę z głowy! A producent mówi: „Poszło jak diabli!”

*Oczywiście, dziwne jest tylko to, że większość producentów boi się długich ujęć. Uważają, że pochłaniają one więcej czasu i że są droższe, podczas gdy w gruncie rzeczy najczęściej jest wręcz odwrotnie. Producent liczy strony scenariusza i oblicza, że reżyser powinien uporać się z czterema stronami dziennie. Obliczonymi według konwencjonalnych rozwiązań scen z montażem planów i kontrplanów i z podziałem scen na plany pełne, amerykańskie i zbliżenia. Ale dzięki długim ujęciom osiem stron dziennie nie jest żadną nadzwyczajną normą.*

Ależ tak, przecież kiedy mamy zmianę scen w scenariuszu, to zaraz zmieniamy plan zdjęciowy. A producent także dokonuje swoich obliczeń według ilości planów zdjęciowych. Ale czasami mogą one przecież łączyć się lub kombinować ze sobą. Tak było teraz w *Królestwie 2*. Miałem tam szereg scen, które rozgrywały się w gabinecie lekarskim, na korytarzach, w salach szpitalnych. Dzięki *steadycamowi*<sup>4</sup> poruszaliśmy się swobodnie w tych wszystkich sceneriach i mogliśmy załatwić dziesięć, dwanaście scen w jednym ujęciu. Więc to, co produ-

---

<sup>4</sup> *Steadycam* – przenośny, sprężysty statyw, do którego jest przymocowana kamera, sprawiający, że obraz nie drży, mimo że operator posługuje się kamerą z ręki.

cent obliczył na trzy dni zdjęciowe, my załatwiliśmy w jedno przedpołudnie.

*Jak aktorzy odnoszą się do tej pracy z bardzo długimi ujęciami?*

Sądzę, że z założenia wolą ją, ponieważ mogą grać w pewnej szerszej przestrzeni, której zazwyczaj są pozbawieni. Przecież w *Królestwie* nic nie jest zbyt dokładnie zdefiniowane. W moich pierwszych filmach wszystko było ściślej skalkulowane i z góry ustalone.

Pamiętam niektóre bardzo skomplikowane sceny w *Europie*, wyjątkowo pracochłonne i wyczerpujące dla aktorów. Zwłaszcza jedną scenę z udziałem Ernsta-Hugona Järegårda, rozpoczynającą się od modelu pociągu, potem kontynuowaliśmy jazdę kamery przez makietę kolei, przez dach na zewnątrz i do pociągu, który jechał równolegle do modelu pociągu, i wreszcie do przedziału, gdzie miał się dostać Ernst-Hugo i wygłosić długi monolog. To wszystko było kręcone w jednym ujęciu, bez cięć. Kamera była na kranie, trzęsło i kołysało w tym wagonie, w którym znajdował się Ernst-Hugo, omiatany świetlnymi refleksami, aby wyglądało to tak, jakby pociąg jechał w plenerze. Oznaczało to, że Ernst-Hugo miał stać na małej platformie pół metra na pół metra i kołysać się tak, jakby był w pociągu, a jednocześnie miał wygłaszać tę swoją długą replikę. I za każdym razem, kiedy już miał zacząć tekst, ja mówiłem „dziękuję!”, bo ciągle coś się zacinano na początku sceny. Pamiętam, że w końcu dostał szału. Mieliśmy wiele dubli tej sceny, ponieważ zdarzało się również i tak, że kiedy wreszcie Ernst-Hugo mógł wygłosić swój tekst, to się na nim potykał. Pamiętam, że gdy w końcu po całym dniu pracy scena była gotowa, zażartowałem sobie z niego: „Chyba trzeba było wybrać do tej roli Maxa von Sydowa”!

*To przypomina scenę z *Valentią Cortese* w *Nocy amerykańskiej Truffaut*, gdzie ma ona do powiedzenia długi tekst, a poza tym jest tam dość skomplikowana inscenizacja w mieszkaniu. Cortese ma kło-*



*poty z zapamiętaniem swojego tekstu i zwraca się do Truffaut, aby jej kwestie były postsynchronizowane jak u Felliniego, u którego aktor mógł mówić byle co w czasie ujęcia, na przykład tylko głośno liczyć. Kiedy wreszcie wyglądało na to, że poradziła sobie z tą sceną i ma opuścić mieszkanie, otwiera niewłaściwe drzwi i wchodzi do garderoby!*

Tak, Ernstowi-Hugonowi niezbyt imponowały te nasze techniczne aranżacje i jazdy na kranie. Interesował go jedynie jego występ, którego o mało co nie zmarnował. Ale ja miałem bardzo dobry układ z Ernstem-Hugonem. Mieliśmy wyjątkowo mało konfliktów.

Nadal jestem ogromnie dumny z tej sceny. Był to bardzo skomplikowany układ, ale wykonanie go było szalenie zabawne. Początkowo zamierzaliśmy zrobić to za pomocą tylnej projekcji, ale potem technik, który pomagał nam przy tych scenach, zaproponował, abyśmy nakręcili tę scenę naprawdę. Nie zrozumiałem go i myślałem, że miał na myśli brak tylnej projekcji. Ale nie o to chodziło. Podsunęło mi to pomysł, aby nakręcić tę scenę bez trików, dzięki wybudowaniu wagonu kolejowego, który pozostaje w bezpośrednim kontakcie z modelem. Tak też zrobiliśmy. Skonstruowaliśmy dach z okienkami, przez które mógł przedostać się kran z kamerą. Kamera przesuwała się od modelu górą przez dach w stronę wagonu kolejowego w atelier. Był on spowity dymem i oświetlony refleksami światła, które miały sugerować, że pociąg jest w ruchu. Kamera wykonywała długi ruch wzdłuż wagonu w stronę okna przedziału, gdzie Ernst-Hugo wygłaszał swój monolog. I kiedy zaciągał on roletę w oknie, refleksy świetlne nadal padały na roletę, gdy tymczasem wagon stał w miejscu i kołysał się. Kręcenie tej sceny było bardzo zabawne.

*Czy pamiętasz, ile razy musiałeś powtarzać tę scenę?*

O ile pamiętam, nakręcenie jej zabrało nam jeden dzień. Ale liczyliśmy się z tym.

*Wiele scen w Europie to po prostu czarodziejskie sztuczki.*

No, tego nie wiem... Były one próbami rozwiązań inscenizacyjnych *à la* Hollywood. Henning Bahs, stary współpracownik Dreyera, był przecież scenografem przy tym filmie i miał masę pomysłów i rozwiązań wielu problemów, które te sceny nastroczały. Ale zawsze marzyłem o zrealizowaniu filmu z jednego ustawienia, dokładnie tak samo jak ty to zrobiłeś w *Kvindesind* (Kobięcy grzech)<sup>5</sup>. Taka próba może być zabawna. Przecież staje się to również coraz prostsze do wykonania.

*Oczywiście widziałeś Sznur Hitchcocka...*

Tak, ale rozczarował mnie, ponieważ ten pomysł został tam zmarnowany. Prawdziwą frajdą byłaby możliwość swobodnego poruszania się w rozległym krajobrazie i być może przejście również do wnętrza. A Hitchcock porusza się jedynie w małym mieszkaniu. Nie sądzę, aby właśnie ten film i to opowiadanie idealnie nadawały się do takiego eksperymentu. Wprawdzie film nosi tytuł *Sznur*, a to wyraża również ideę ciągłości... Ale nie, ten film nie był zbyt interesujący.

*A widziałeś Walkower Jerzego Skolimowskiego?*

Nie, nie widziałem.

*Jest on skomponowany z bardzo długich scen bez cięć montażowych. Wiele materiału nakręcono kamerą z ręki. Film opowiada o bokserze, który przenosi się z jednej miejscowości do drugiej, aby walczyć na ringu. Jest tam między innymi, o ile pamiętam, scena, w której wyskakuje on z pociągu – i operator skacze za nim. Film składa się z dwudziestu scen, każda trwa około czterech minut, tyle ile kamera mogła zarejestrować za jednym razem w tych czasach, kiedy film realizowano, czyli w połowie lat sześćdziesiątych. To jest pasjonują-*

---

<sup>5</sup> Mowa o filmie fabularnym Stiga Björkmana z 1980 roku. (przyp. tłum.)

*cy eksperyment, bardzo pomysłowy w swoich rozwiązaniach inscenizacyjnych. Film pełen niebywalej inwencji.*

W *Dotyku zła* Orsona Wellesa jest genialna, a zarazem bardzo prosta scena, w której on wchodzi do windy, podczas gdy jego przeciwnik zbiega po schodach i czeka przed windą, aż jej drzwi się otworzą. To jest fantastyczny pomysł.

*Powróćmy na chwilę do Obrazów wyzwolenia.*

Chętnie.

*Jaki jest twój stosunek do symboli? Jeśli popatrzymy na wstęp do filmu, to jest tam trochę obrazów z leśnymi ptaszkami...*

Nie mam nic przeciwko symbolom, tylko wreszcie przestańmy je analizować. Jeśli posługujemy się symboliką, to kiedy chcemy wszystko wyjaśnić, wtedy zmniejsza się jej siła. Jeśli „ptak” odsyła do czegoś innego, to dzięki temu całość wcale nie staje się bardziej interesująca. Obraz ptaka wyraża o wiele więcej. Jestem przeciwnikiem wyjaśnień, które osłabiają przeżycie. Dlatego oponuję przeciwko analizie, która w sposób nazbyt ograniczony stara się wyodrębnić kontekst. Można również w ogóle podawać w wątpliwość sens posługiwania się symbolami. Równie użyteczne może być słowo.

Przecież różne rzeczy mogą być dokładnie takie, jakimi się wydają, a jednocześnie funkcjonować jako symbole. Często to sobie upraszczamy, poszukując jakiejś ewentualnej ukrytej symboliki. Wszystko jest symboliczne, tak też można uważać. Symbole w filmie jakoś szczególnie mnie nie interesują.

*Czytasz to, co krytycy i inni piszą o twoich filmach?*

Recenzje czytam z zamkniętymi oczyma. Najchętniej w tej sposób. Widzę tytuł, potem zamykam oczy i nic więcej nie wi-

dzę. Czytałem sporo analiz, które się pisało na filmoznawstwie. Przecież ja sam studiowałem filmoznawstwo na uniwersytecie. Te wszystkie referaty i analizy, które tam się pisze, to są takie dzieła, które największą satysfakcję sprawiają ich autorowi. Nie mogę sobie przypomnieć, abym kiedykolwiek czytał jakąś analizę filmu, przy której bym pomyślał: „oczywiście, to jest to!”. Ale uważam, że to znakomicie, że próbuje się badać znaczenie filmu, złożoność i różnorodność wyrazu. Nie mam jednak z tego żadnego pożytku.

Jeśli wrócimy do tych ptaków na początku *Obrazów wyzwolenia*, to mają one również bezpośredni związek z opowiadaniem. Leo mówi później w filmie, że potrafi rozmawiać z ptakami. Więc pomyślałem sobie, że te zbliżenia ptaszków będą miały taki dyskretny, melancholijny nastrój.

Tym samym załatwiliśmy - jak mi się wydaje - sprawę symboli.

*Główny konflikt w Obrazach wyzwolenia dotyczy wiarołomstwa, a wiarołomstwo to przewodni temat w twoich filmach...*

Tego się obawiam, tak...

Historia, którą opowiadają *Obrazy wyzwolenia*, jest straszna. Ale to prawda, o tym jest ten film. O wiarołomstwie.

*Jak powstała fabuła Obrazów wyzwolenia?*

Już nie pamiętam. Całkowicie to w sobie stłumiłem. Nie wiem, jak to się stało, że ten film miał traktować o nazizmie. Myślę sobie - pamiętając o współpracy, jaką nawiązaliśmy w szkole filmowej - że to ja wpadłem na główny pomysł tej historii i poszedłem z nią do Toma (Ellinga). A potem sama fabuła podsunęła pomysł pewnej ilości miejsc akcji, które później staraliśmy się połączyć jakąś więzią. Tom był bardzo dobry w rozwijaniu pomysłu w bardziej złożoną całość. Zamiast zwykłego miejsca akcji mógł zaproponować wnętrza fabryki, które

na przykład mamy w tym filmie, i wskazać na zalety i możliwości, które ono stwarza. Wyciągnąłem z tego naukę i stosowałem ją w późniejszych filmach.

*Pewnie ma to coś wspólnego z jego malarskim wykształceniem.*

Z pewnością. To widzenie różnych spraw z innej perspektywy...

*W Obrazach wyzwolenia wiarołomstwo kobiety określa główny konflikt dramatyczny. W Europie wiarołomstwo też jest tematem przewodnim i tutaj również masz kobietę, która zdradza...*

Tak, zdradza przez cały czas! Ja chyba sam zostałem zdradzony przez kobiety. Okazało się przecież, że moja matka była odpowiedzialna za największe wiarołomstwo w moim życiu. Istnieje również literacka tradycja wiarołomnych kobiet. To, że mężczyźni zdradzają, jest chyba największym życiowym banałem. Ale kiedy zdradzają kobiety, to dramatyczny efekt jest bardziej wyraźny. Kobiety są również matkami, a matki nie powinny zawodzić. A kiedy nie można na nich polegać, to konsekwencje są o wiele gorsze. Kiedy kobiety zdradzają, to tragedia nabiera wyrazistości.

*Na portretach wiarołomnych kobiet opiera się również cały gatunek filmu noir.*

Tak, tam kobiety są ciągle i bezwzględnie wiarołomne. Mężczyźni są scharakteryzowani bardziej jednoznacznie. Albo są bohaterami, albo łajdakami. Natomiast kobiety przez cały czas zmieniają strony.

*Obrazy wyzwolenia odzwierciedlają również walkę płci. W pewnym momencie Esther (Kirstin Olesen) mówi: „Ty jesteś taki użyteczny. Można cię wykorzystać”.*

Tak, do jasnej cholery! Jakże przykro jest słyszeć ten dialog! Naprawdę przykro!

*Dlaczego?*

Jest on taki pretensjonalny. I niedobry. To jest to, czego nie znoszę w tym filmie. Jakie to niedobre! *Żywiot zbrodni* też trochę ucierpiał z tego samego powodu, ale zwłaszcza *Obrazy wyzwolenia*. „Można cię wykorzystać”! Nie, to jest głupie, głupie, głupie! Czysty nonsens. Zawracanie głowy! Nie cierpię tego wszystkiego, co się mówi w tym filmie. To jest okropne. Być może z wyjątkiem opowiadania o ptakach, bo jest ono nieco poetyckie. Repliki nie są tam tak przeładowane i Edward Fleming podaje je dość subtelnie.

Mój krótki film *Nocturne* cierpi na ten sam pretensjonalny dialog. Ale Bogu dzięki przewyciężyłem to w filmie *Przetłumując fale*. W *Przetłumując fale* piękne jest to, że tam mówi się o tym, o czym mowa również w opowiadaniu. O sprawach potocznych, o tym, jak się robi to czy owo. Teraz Jan jest chory i co robię, aby wyzdrowiał? To fajnie, kiedy postacie mówią o tym, o czym mówi całość, a nie siedzą i rozmyślają nad masą idiotyzmów. Tego na dłuższą metę nie wytrzymuję.

Dźwięk w *Obrazach wyzwolenia*, muzyka i efekty dźwiękowe są raczej OK, z tego co pamiętam. Ale dialogi są przez to jeszcze gorsze.

*Czy możesz coś powiedzieć o wyborze aktorów do tego filmu? Skoro Obrazy wyzwolenia po części opisują walkę płci, to twój wybór jest interesujący. W roli żeńskiej obsadziłeś Kirsten Olesen, która jest profesjonalną i doświadczoną aktorką, zarówno filmową, jak i teatralną. Do roli męskiej wybrałeś Edwarda Fleminga, który właściwie jest reżyserem filmowym, wcześniej był chyba także tancerzem baletowym. A zatem jeśli chodzi o ich aktorskie doświadczenia, jest już równowaga sił, która ostatecznie wychodzi na korzyść partnerki.*

Można tak powiedzieć, jeśli spojrzeć na to z punktu widzenia samej gry. Tak naprawdę to nie miałem jakiegoś szczególnie dobrego układu z Kirsten Olesen. Potem przecież zrobiliśmy razem również *Medeę*. Ona nigdy naprawdę nie rozumiała, czym się zajmujemy, i nawet nie starała się tego zrozumieć. Dotyczyło to przede wszystkim *Medei*, ale również *Obrazów wyzwolenia*.

*Obrazy wyzwolenia* były przecież dość szczególnym filmem, ponieważ był to film szkolny. Kirsten miała także wykonywać trochę dziwnych rzeczy w tym filmie. Śpiewała pieśń Brahmsa na ruchu zwolnionym i musiała wykonać do niej post-synchrony szybkim głosem Myszki Miki. Poza tym Edward Fleming jest homoseksualistą, co w tej walce płci daje dodatkowy atut kobiecie. Uważam, że Edward był bardzo dobry w tej roli. Ma on mocną i ekspresyjną twarz i bardzo dobrze ukazuje niemieckiego żołnierza w sytuacji konfliktowej.

*Więc możemy teraz otworzyć nawias wokół tego rozdziału i powrócić do mojego pierwszego pytania, które zamierzałem postawić na koniec, pytania o końcowy obraz Kirsten Olesen w samochodzie. Czy ten Verfremdungseffekt (efekt zdystansowania się), który tworzysz, pozwalając jej patrzeć w kamerę, był z góry zaplanowany, czy też był to szczęśliwy wypadek przy pracy?*

Nie potrafię na to pytanie odpowiedzieć, ale uważam, że ten obraz jest zabawny. Czy Pasolini nie ma podobnego zakończenia w jednym ze swoich filmów? Zachwycałem się Pasolinim i poświęcałem mu wiele uwagi w pewnym okresie. Bardzo lubiłem tę trylogię, którą zrobił pod koniec życia, z *Tysiącem i jedną nocą* i *Opowieściami kanterberyjskimi*. *Teoremat* też był bardzo dobrym filmem. *Salo* również był interesujący. Trudno mu tam zarzucić brak brawury. Prawdziwie ekstremalny film. To dobrze, że były kiedyś takie barwne indywidualności filmowe jak Pasolini. Kino byłoby bez nich uboższe. Podobnie Fassbinder. Dobrze, że były te wszystkie cioty.

Ci wszyscy homoseksualni reżyserzy zostawili po sobie bardzo wyraźny ślad. I tworzyli filmy naprawdę pełne wigoru. Zarówno Fassbinder, jak i Pasolini byli przecież niesłychanie silnymi osobowościami, mieli odwagę posunąć się znacznie dalej – także w swojej sztuce – aniżeli wielu innych.

Być może znam lepiej Fassbindera dzięki Udo Kierowi, który brał udział w wielu moich filmach i czasami mnie tutaj odwiedza. Przecież on żył z Fassbinderem przez wiele lat. Ja nie przepadałem za filmami Fassbindera, choć podziwiam wiele jego filmów i uważam, że *Berlin–Alexanderplatz* to arcydzieło. Żywię jednak szacunek zarówno do sposobu, w jaki chciał on przeżyć swoje życie, jak i do tego, jak wykorzystywał swój artyzm. Wtedy Pasolini znaczył dla mnie więcej.

*A propos* homoseksualistów, to mówiłem przy jakiejś okazji w radiu o pedziach i powiedziałem wtedy, że żywię wielki szacunek dla homoseksualistów w sztuce filmowej, dla homoseksualistów jako reżyserów filmowych. Ale powiedziałem też, że jako krytycy są dość marni. Około osiemdziesięciu procent duńskich krytyków filmowych to homoseksualiści. Potem nastąpiło wielkie zamieszanie i debata w radiu. Czegoś takiego nie można mówić!

*Przecież ty sam przy jakiejś okazji określiłeś jeden ze swoich filmów jako „film heteroseksualny”. Dlaczego to zrobiłeś?*

W związku z moją pierwszą trylogią filmową napisałem kilka krótkich manifestów do każdego filmu. W jednym z nich piszę o tym heteroseksualnym filmie, nie pamiętam, czy to nie było w związku z *Europą*.

Uważam, że dzięki temu, co heteroseksualne, mamy polaryzację. Nie można przecież zaprzeczyć, że w kontakcie pomiędzy kobietami i mężczyznami istnieją dwa oddzielne bieguny. Więc chodziło mi o coś więcej niż tylko o porównanie.



# MANIFEST 1

## DEKLARACJA PROGRAMOWA

Wszystko na pozór wygląda dobrze: filmowcy żyją w nieposzlakowanych parach ze swoimi produktami, być może w związku miłosnym z lekkim posmakiem rutyny, ale jednak: to są dobre i solidne pary, którym codzienne drobne problemy wypełniają czas do tego stopnia, że *tylko one* stanowią jedyną treść. Krótko mówiąc, idealne małżeństwo, którym nawet sąsiad nie może się zgorszyć: żadnych głośnych kłótni w środku nocy... żadnych półnagich kompromitujących scen na klatce schodowej, lecz unia pomiędzy tymi dwiema stronami: filmowiec i jego „film-żona”, ku zadowoleniu wszystkich... w zgodzie z samymi sobą... ale jednak. Wszyscy możemy dostrzec, że załęgło się tu TO wielkie zmęczenie!

Jak to możliwe, że wcześniejsze tak burzliwe związki miłosne w historii filmu skurczyły się do małżeństwa z rozsądku? Co się stało z tymi wszystkimi dawnymi mężczyznami? Co skorumpowało seksualność dawnych mistrzów? Odpowiedź jest prosta. Niestosowna kokieteria, wielka obawa przed demaskacją (co z tego, że potencja nie dopisuje, skoro żona od dawna odwraca się tyłem?)... skłoniły ich do zdrady tego, co kiedyś dało temu związkowi życie: *Fascynacji!*

Winą za tę ponurą rutynę należy obarczyć tylko filmowców. W despotyczny sposób nigdy nie dali ukochanej szansy wzrostu i rozwoju miłości... Pycha sprawiła, że odmówili ujżenia cudu w jej oczach... i tym samym zniszczyli ją... i samych siebie.

Ci zatwardziali starzy mężczyźni muszą umrzeć! Nie zamierzamy już dłużej zadowalać się „filmami pełnymi dobrych intencji z humanistycznym przesłaniem”, chcemy mieć więcej – prawdziwej twórczości, fascynacji, przeżycia – filmów dziecięcych i czystych jak wszelka prawdziwa sztuka. Chcemy cofnąć się do czasów, kiedy miłość pomiędzy filmowcem a filmem była młoda, kiedy radość tworzenia można było ujrzeć w każdym kadrze!

Surogat już dłużej nie może nas zadowalać. Chcemy zobaczyć religię na ekranie. Chcemy ujrzeć „filmy-kochanki”, które kipią życiem: niedorzeczne, głupie, uparte, ekstatyczne, odpychające, potworne, a *nie* takie, które stały się bezpłciowe czy oswojone przez moralnego zgreba, a nie filmowca, smętnego purytanina, który hołduje ogłupiającym cnotom przyzwoitości.

Chcemy oglądać heteroseksualne filmy dla, na temat i zrobione przez mężczyzn. *Poszukujemy zmysłowości!*

*Opublikowane 3 maja 1984 roku w Kopenhadze  
z okazji premiery Żywiołu zbrodni w Danii.*

## ŻYWIÓŁ ZBRODNI

Policjant Fisher od trzynastu lat mieszka w Kairze. Odwiedza psychiatrę, aby pod hipnozą opowiedzieć mu o swojej ostatniej misji, do której zaangażowano go kilka miesięcy temu.

Seryjny morderca przebywa na wolności w Niemczech. Mordował i gwałcił małe dziewczynki. Przestępstwo to jest zaklasyfikowane jako „mord loteryjny”. Wszystkie dziewczęta, które zamordowano, sprzedawały losy na loterię. Fisher podlega autokratycznemu komisarzowi Kramerowi, ale w pierwszej kolejności odwiedza swojego dawnego, obecnie emerytowanego nauczyciela, Osborne’a, autora książki *The Element of Crime*. Osborne sprawia wrażenie, jakby był niezupełnie przy zdrowych zmysłach, ale naprowadza Fishera na ślad podejrzanego, który nazywa się Harry Grey. Osborne utrzymuje, że Grey zginął w trakcie pościgu samochodowego, ale Fisher jest przekonany, że tajemniczy uciekinier nadal żyje.

Fisher nawiązuje namiętny romans z prostytutką Kim, która ma dziecko z Greym. Wspólnie podejmują pościg za mordercą. Nagle Fisher odkrywa prawdopodobny schemat zbrodni. Zamordowano sześć dziewcząt, a po spodziewanym siódmym zabójstwie miejsca zbrodni powinny utworzyć na mapie literę H. Fisher stara się na tym szóstym, wielce prawdopodobnym miejscu zbrodni zastawić pułapkę na Greya przy pomocy małej dziewczynki, z którą Grey – jak się zdaje – nawiązał kontakt. Kiedy Fisher w towarzystwie dziewczyny oczekuje na Greya, gubi amulet w postaci końskiego łba. Podobne amulety znajdowano przy wszystkich wcześniejszych ofiarach mordercy. Dziewczyna zaczyna się bać, myśli, że to Fisher jest mordercą. Kiedy próbuje uciec, Fisher dusi ją i tym samym wypełnia – jako zastępca Greya – schemat zbrodni. Fisher mimo to unika kary, Kramer

bowiem twierdzi, że to obłąkany Osborne popełnił zbrodnię. Odkryto ciało powieszzonego Osborne'a.

*Mniej więcej w rok po Obrazach wyzwolenia otrzymałeś możliwość realizacji pierwszego filmu długometrażowego Żywiot zbrodni...*

To było absolutne szczęście. W Instytucie Filmowym rozpoczęłam pracę nowy konsultant filmowy, który nie był szczególnie popularny w branży. Wcześniej był asystentem produkcji. Wielu reżyserów postanowiło odmówić współpracy z nim. Więc pomyślałam sobie, że to jest gratka dla takiego oportunisty jak ja. Udałam się na spacer, przez ten mały mostek pomiędzy szkołą filmową a Instytutem, z moim projektem. A Christian Clausen nie miał żadnych innych projektów. On również uważał, że *Żywiot zbrodni* sprawiał wrażenie niesłychanie sztucznego filmu. Po zwróceniu mi uwagi, że skrót od *point of view* winno się pisać POV, a nie POW, jak napisałam, puścił projekt dalej.

Nigdy nie uważałam, że on rzeczywiście zna się na filmie. Pamiętam tylko, że wyrzucono go z premierowego seansu w Cannes, ponieważ nie miał na sobie smokingu, lecz przyszedł w dżinsach i domagał się, aby go wpuszczono. Ale udzielił temu filmowi swego poparcia, co mnie uradowało.

*Żywiot zbrodni wyprodukował Per Holst, który wcześniej sam był reżyserem filmowym, a potem bardzo sprawnym producentem, między innymi Pellego Zdobywcy Bille Augusta. Jak wyglądała wasza współpraca?*

Początkowo film miał produkować Gunnar Obel, bardzo barwny producent, z którym później miałem sporo do czynienia. Ale chciał on mieć w rolach głównych parę popularnych duńskich aktorów, Ole Ernsta i Anne-Marie Max Hansen. Bardzo barwnie opisał, jak sobie ich wyobraża w scenie,

w której leżą na chłodnicy samochodu i się pieprzą. I film nie miał nazywać się *Żywiot zbrodni*, tylko *Komisarz i zdzira*.

*To jest tytuł nigdy nie nakręconego filmu z Epidemic...*

Właśnie. Ale po kilku spotkaniach z Gunnarem Obelem powiedziałem, że nie wierzę w jakąkolwiek współpracę między nami. Był on również dystrybutorem filmów porno.

*Wiem. To Gunnar Obel dystrybuował w Danii mój film Kobięcy grzech, chociaż chyba nie można zaliczyć go do tej kategorii.*

Kiedy miał kupować filmy porno, zazwyczaj zabierał ze sobą syna. Syn miał wtedy chyba z dziesięć lat. I musiał siedzieć sam w salce projekcyjnej i oglądać te filmy, jeśli Gunnar zbyt się zmęczył albo musiał wyjść z powodu jakiegoś biznesu przy lunchu. A potem syn musiał wybierać filmy do kupienia.

Gunnar Obel to wyjątkowo osobliwa postać, bardzo go lubiłem. Jest on dziwną mieszaniną różnych rzeczy. To Jutlandczyk, rasista i człowiek o rzadko spotykanym uroku. Ponadto niebывały paranoik, między innymi wstawił pancerne szyby w okna swojej letniej rezydencji w obawie przed muzułmanami. Kiedyś wynająłem jego dom i wtedy znalazłem pod poduszką pistolet naładowany ostrymi nabojami. Nie chciał zamieszkać w Kopenhadze, od kiedy mówiło się o wybudowaniu w mieście meczetu, co zresztą nigdy nie nastąpiło.

Był on naprawdę nietypową osobowością w duńskiej branży filmowej. Ale kiedy chciałem zerwać naszą współpracę, to powiedział, że dopilnuje, abym nigdy więcej nie dostał jakiegokolwiek pracy w kinematografii duńskiej. Przejawiał też prawdziwie mafijne skłonności. Ale później wspaniale nam się współpracowało. Był koproducentem *Europy*. Fantastyczna osobowość.

Peter Aalbæk Jensen, mój kolega i producent w firmie Zentropa, wychodzi ze skóry, aby być równie barwnym producentem jak on, ale sięga Gunnarowi Obelowi za ledwie do pięć.

Nie, to Peter Holst przejął produkcję tego filmu. On był też dziwnym człowiekiem. Współpracowałeś z nim?

*Nie, tutaj w Danii tylko z Niną Crone.*

Jej nie znam, ale oni wszyscy są przecież zwariowani, każdy na swój sposób. Widocznie z powodu tej pracy. Na Perze Holście było dość trudno się poznać. Należy do takich ludzi, o których nie wiadomo, czy można na nich polegać, bo trudno zrozumieć, co oni właściwie mówią. Ale jego wielką zaletą był ogromny entuzjazm, jaki okazywał, nie wiadomo dlaczego, wobec mojego projektu. Przez cały czas zachęcał, popierał i nie szczędził funduszy. Kiedy prosiłem o pięć samochodów do jakiejś sceny, to powiedział, że powinniśmy mieć dziesięć, a poza tym helikoptery i czegokolwiek sobie życzymy. Film w końcu przekroczył budżet, ale on to w pełni akceptował.

*Zdecydowałeś się nakręcić film po angielsku, podobnie jak później Europę czy Przełamując fale. Skąd ten pomysł?*

Po pierwsze uważam, że angielski jest dobrym językiem do filmu. Wszystkie filmy, które lubiłem, były po angielsku. A większość filmów, których nie lubiłem, była po duńsku! Na *Żywiot zbrodni* można przecież popatrzeć jak na swego rodzaju współczesny film *noir* i dlatego angielski również lepiej tu pasował niż duński. A poza tym świeża mi oczywiście myśl, że dzięki temu film będzie miał jakąś szansę na wyjście poza Danię, co też nastąpiło.

Przecież nic nie przemawia za tym, abym musiał nakręcić film po duńsku tylko dlatego, że robię go w Danii.

*Czy nakręcenie filmu po angielsku było skomplikowane? Mam na myśli opór ze strony producenckiej?*

Zważywszy na poparcie udzielone filmowi przez Duński Instytut Filmowy, nie było to zbyt skomplikowane. Powiedzia-

no tylko: „No, no. Chcesz nakręcić film po angielsku. To zrób to”. Jediną przeszkodą była umowa filmowa, jaką Instytut zawarł z państwem. Statut stanowił między innymi, że film powinien być nakręcony po duńsku, aby można było go określić mianem filmu duńskiego. Więc zamierzaliśmy zrobić wersję zarówno duńską, jak i angielską. Ale oddaliśmy tylko angielską. Poszliśmy na duże ryzyko.

Pamiętam, że kiedy film był gotów, powstał wielki problem. Instytut Filmowy wycofał się z obietnicy wsparcia i nagle okazało się, że producent, Per Holst, ma wobec Instytutu dług w wysokości dziesięciu milionów. Ale w tym samym czasie wybrano do zarządu Pera Kirkeby, malarza i filmowca. Zarówno Tom Elling, jak i Niels Vørsel byli jego znajomymi. Poprosiłem go o dłuższe spotkanie i strasznie się pokłóciliśmy. Uważałem, że on jako stary buntownik powinien nas zrozumieć i stanąć po naszej stronie. On napisał później list, w którym oświadczył, że nigdy przedtem nie uczestniczył w tak nieprzyjemnym spotkaniu. Uzbroidł się we wszystkie argumenty władz i bronił tego całego systemu. To było bardzo dziwne. Później pojedналиśmy się i współpracowaliśmy przy *Przetamując fale*, gdzie był on odpowiedzialny za ilustracje do rozdziałów i miałem z niego wielki pożytek.

W związku z *Żywiołem zbrodni* ze wszystkich stron spoglądano na mnie z pewną podejrzliwością. Wiele postaci z duńskiego świata kultury dopytywało się mnie po premierze, czy ja w ogóle byłem serio zainteresowany zrobieniem filmu. Uważano, że film był destrukcyjny i kwestionowano zarówno moją chęć, jak i zdolność do realizacji filmu. Było to mniej więcej w tym samym czasie, kiedy przebijał się styl punk i punkową muzykę uważano za ogromnie destrukcyjną. Nie traktowano tej muzyki jako przejawu maksymalnie fundamentalnej i spontanicznej chęci ekspresji.

Realizacja *Żywiołu zbrodni* była bardzo fajna. Z tą całą techniką i wszystkimi rekwizytami, helikopterami i masą koni. Później dostaliśmy również burę od przyjaciół zwierząt, że były tam te biedne półżywe czy też martwe konie. Ale to były

konie, które i tak przeznaczono do uśmiercenia i rzucenia na pożarcie lwom w ogrodzie zoologicznym, więc dlaczego równie dobrze nie mieliśmy wykorzystać ich w filmie? Rozmawialiśmy wcześniej o symbolach – otóż utarło się, że ludzie, którzy jakoś krzywdzą konia, są złymi ludźmi. Ponieważ koń jest miłym i pożytecznym zwierzęciem. Zwierzęciem roboczym, które jest dobre z definicji. Ale nie wydaje się, aby równie złym postępkim było zabijanie bydła, ponieważ ono w końcu i tak trafi do rzeźni. Natomiast koń powinien zdechnąć ze starości.

Znałem Friedricha Gorensteina, współscenarzystę filmu Tarkowskiego *Solaris*. Miał on teorię, że Tarkowski umarł, ponieważ w *Andrieju Rublowie* zrzucił konia z drabiny. Był całkowicie przekonany, że to była kara boska.

*W związku z Żywiołem zbrodni opublikowałeś pierwszy manifest filmowy, programową deklarację, gdzie ujmujesz znaczenie filmu i życie filmu jednym słowem, a mianowicie słowem „fascynacja”.*

Tak, uważam, że to jest dość zabawna sprawa z tym manifestem, że coś się umieszcza w jakimś kontekście. Jak manifest surrealistów. Uwielbiam to. I manifest komunistyczny też nie jest taki zły...

Ale... to jest niebezpieczne słowo, fascynacja. Ja mam przecież niebezpieczną przywarę przywiązywania się do pewnych słów przy różnych okazjach. Ale pamiętam cały proces powstawania *Żywiołu zbrodni* jako jedną wielką fascynację. To było niesłychanie pasjonujące. Pracowaliśmy po raz pierwszy z całkowicie profesjonalną ekipą, w której wiele osób ostro dystansowało się ode mnie i od operatora, Toma Ellinga. My dwaj byliśmy nowicjuszami, gdy tymczasem oni wiedzieli, jak się robi filmy i jak powinno się je robić. Początkowo nastęczało to trochę problemów, ale my obaj byliśmy wyjątkowo uparci. Dlatego też udało nam się mimo wszystko stworzyć film, który wyglądał inaczej niż inne filmy.



Niekiedy musieliśmy uciekać się do podstępu, aby nakłonić ekipę do spełniania naszych życzeń. Przedstawialiśmy im założenia jakiejś sceny, a potem oni oświetlali ją zgodnie ze swoimi przyzwyczajeniami. Więc mówiliśmy tylko, że to nie może tak wyglądać, że to jest całkowicie źle, musimy wszystko zrobić jeszcze raz na nowo. To się powtarzało kilka razy i wielu z nich dostawało szału. Pracowaliśmy również z jednym elektrykiem, który brał udział w realizacji *Obrazów wyzwolenia* i który w międzyczasie pracował przy jakimś filmie fabularnym. On ciągle chciał wstawiać błękitną ramkę świetlną w obraz. Uważał, że to tutaj szczególnie dobrze pasowało ze względu na zasadnicze i dominujące żółte zabarwienie filmu. A ja uważałem, że to była najbrzydsza rzecz, jaką można było sobie wyobrazić. Więc tę świetlną ramkę ciągle wyrzucałem. Pamiętam, że w końcu szlag go trafił i w akcie protestu porozbijał lampy.

Od czasu do czasu producent wzywał nas na pojedyncze spotkania. Uważał, że powinniśmy wygarnąć całą prawdę o danym problemie. Ale wielu członków ekipy uważało, że uzasadnialiśmy swoje racje zbyt ostrym tonem.

Chciałbym powrócić do światła i oświetlenia w tym filmie. W mojej wcześniejszej krótkometrażówce posłużyliśmy się światłem monochromatycznym, w znacznym stopniu przepuszczonym przez barwny filtr, światłem, które sprawia, że wszystkie pośrednie tony w barwach znikają. Poszliśmy do producenta lamp, który opowiedział nam o świetle sodowym, które miało dwie wersje: wysoko- i niskociśnieniową. Jedna była całkowicie monochromatyczna, a druga dawała nieco większe odbicie barwne. Więc posłużyliśmy się tym typem lamp zamiast zwykłych reflektorów. Jedyne problemy z nimi polegały na tym, że nie znosiły wody. Pękały. Zdarzało się to ciągle, ponieważ film od początku do końca był przesiąknięty wodą. Plany ogólne są nakręcone na taśmie czarno-białej, która później była wirażowana, ponieważ nie mogliśmy pokryć tak wielkich miejsc akcji wyłącznie lampami sodowymi, ale wszystkie bliższe plany były nakręcone przy świetle so-

dowym. Miało to również tę zaletę, że można było umieścić jedną lampę z białym czy błękitnym lub innym światłem i osiągnąć pewne barwne efekty, to znaczy modulować żółte światło innymi barwnymi odcieniami. Nie sądzę, aby dokończono podobnych eksperymentów w duńskim filmie przed *Żywiołem zbrodni*. To było bardzo fajne, ale szalenie pracochłonne!

Zabawne było również to, że natychmiast można było zobaczyć efekty tego eksperymentu. Światło sodowe tłumilo lub wygaszało wszystkie inne barwy. Więc kręciliśmy się po planach zdjęciowych w tym monochromatycznym świetle. To był prawdziwy happening. Najbardziej fantastycznie było na dole, w ściekach, gdzie zainstalowaliśmy te sodowe lampy. Oprócz tego puszczaaliśmy w czasie zdjęć muzykę Wagnera – cały film był oparty na postsynchronach. To było kompletne wariactwo.

Wiosłowaliśmy w gumowej łodzi w samej gnojówce. Było tam rozległe zagłębienie, które chcieliśmy napełnić wodą. Ale napłynęła tam woda ze ścieków, więc musieliśmy usunąć nieczystości. Pamiętam, że do tych zdjęć stawili się nieomal wyłącznie starzy kumple ze szkoły filmowej. Ci profesjonaliści siedzieli w tym czasie na górze i opalali się. Asystentem reżysera był Åke Sandgren, który w tym samym czasie co ja studiował w szkole filmowej, był też Tom Elling i jeszcze jeden członek ekipy, który leżał na dole w gównie i kręcił. To było fantastyczne. Teraz wielu miejsc, które wykorzystaliśmy w tym filmie, już nie ma.

*W Żywiole zbrodni puszczasz w ruch swoistą maszynierię sugestii. Przeżywamy to już od samego początku, na przykład w scenie ze zdychającym koniem, podobnie jak w zdjęciach z Kairu w prologu filmu.*

Tak, te obrazy były bardzo dziwne i sugestywne, widać między innymi spadochron, który zwisa za oknem. Były nakręcane na ósemce, o ile pamiętam, i zarejestrował je pewien architekt homoseksualista, który wkrótce potem zmarł na AIDS.

Te zdjęcia natychmiast urzekły Toma. Uważał, że były pasjonujące. Tak, *Żywiół zbrodni* to był dziwny projekt, od początku do końca.

*Film nosi tytuł The Element of Crime z zaimkiem określonym w tytule. Czy kryje się za tym jakiś szczególny zamysł?*

Ten tytuł można połączyć z książką, którą napisał Osborne, jedna z głównych postaci filmu. Książka nazywa się *The Element of Crime* i jest tam postawiona teza, że zbrodnia powstaje w jakimś żywiole, w jakimś miejscu, które stanowi swoisty „rozsadnik zarazy” dla zbrodni, gdzie może ona niczym bakteria plenić się i szerzyć w pewnej temperaturze i w jakimś żywiole, na przykład w wodzie. W podobny sposób zbrodnie mogą powstawać w pewnym żywiole, który jest reprezentowany przez środowisko filmu. *The Element of Crime*, żywiół zbrodni to natura, która narzuca się i w ten czy inny sposób wdziera w ludzką duchowość.

*Na początku Żywiółu zbrodni słyszymy głos narratora: „Europa has become an obsession to you” (Europa stała się twoją obsesją). Żywiół zbrodni jest również pierwszą częścią trylogii o Europie, w skład której wchodzi późniejsze filmy Epidemic i Europa. Ale wydaje się, że dla ciebie Europa jest w dużym stopniu równoznaczna z Niemcami.*

Tak to chyba wygląda z duńskiej perspektywy. Bo jeśli popatrzyć w dół, w stronę Europy, to w pierwszym rzędzie widać Niemcy. Z punktu widzenia Danii Niemcy równają się Europie, co jest oczywiście opinią niesprawiedliwą. Ponieważ istnieje przecież także inny wielki kraj, który nazywa się Francja, i kraj podobny do buta o nazwie Włochy, ale są one trudniejsze do dostrzeżenia na duńskim horyzoncie.

*We wstępnej sekwencji filmu, którą można traktować jako rodzaj prologu, egipski psychiatra mówi do głównego bohatera, Fishera: „It’s*

hard for you to remember, to get into that belt of memory" (*Masz kłopoty z pamięcią, trudno ci wejść w tę strefę pamięci*) i – kontynuuje – „dlatego zdecydowaliśmy się wypróbować hipnozę”. Wydaje się, że tego rodzaju nadnaturalne siły bardzo cię interesują. W głównej scenie *Epidemic* nieoczekiwanej i zaskakującej hipnozie jest poddana młoda kobieta, a w Europie przez cały film prowadzi nas hipnotyzujący głos Maxa von Sydowa.

Tak, uważam, że hipnoza jest ogromnie pasjonująca, a film to przecież medium o hipnotyzującym oddziaływaniu.

*Czy sam również próbowałeś poddać się hipnozie?*

Nie, próbowałem sugestii. Ja oczywiście boję się poddać hipnozie, ponieważ powoduje ona utratę kontroli. Natomiast sam próbowałem kiedyś hipnotyzować.

*Kogo? Twoich aktorów?*

Tak, doszło do tego z niektórymi aktorami. W *Epidemic* miałem trudnego aktora, Michaela Geltinga, który grał księdza. (Ma on również małą rolę w *Królestwie*.) W jednej ze scen filmu miał stać w wodzie nieomal po szyję. Ponadto miał wygłaszać długi monolog i bardzo się niepokoił, że nie zapamięta tekstu. Więc zahipnotyzowałem go, aby uwierzył, że nie tylko będzie bardzo przyjemnie stać tam w wodzie, nie dotykając jej, ale że to mu również pomoże w zapamiętaniu tekstu. I poskutkowało. Hipnoza mu ulżyła i mógł zagrać tę scenę bez przeszkód.

*Przy innej okazji podkreślałeś, że Dreyer miał zwyczaj hipnotyzować swoich aktorów.*

Tak, wiem o tym od Baarda Owe, który grał jedną z głównych ról w *Gertrudzie*, a ja z nim pracowałem w *Królestwie*. Dreyer miał zwyczaj monotonicznie mamrotać coś w jakimś obcym ję-

zyku, który według Baarda Owe mógł być hebrajskim. To bardzo możliwe, ponieważ Dreyer nauczył się hebrajskiego w czasie pracy nad scenariuszem do swojego filmu o Jezusie. Właśnie nad *Gertrudą* ciąży jakiś bardzo hipnotyczny nastrój. To jest znakomity film, którego wprost nie cierpiano tutaj w Danii. To jeden z moich absolutnych faworytów.

*„What’s the story?” (Co to za historia?) – zapytuje ten głos na początku Żywiołu zbrodni. No właśnie, co to za opowiadanie? O czym według ciebie jest ten film?*

*Żywioł zbrodni* jest próbą realizacji współczesnego filmu *noir*, ale filmu *noir* w kolorze. Uważałem, że było to bardzo trudne, ponieważ istniało ryzyko, że wszystko będzie zbyt kolorowe. Próbowałem temu przeciwdziałać, stosując moją metodę wiążowania taśmy oraz poprzez wybór miejsc akcji. Film rozgrywa się przecież w Europie, gdzie zagraża przewaga natury.

Nie widziałem tego filmu od dawna, więc... O czym jest ten film? Cóż mam powiedzieć? Jest tam kryminalna intryga i parę nieco mrocznych konceptów związanych z wymianą tożsamości...

*Ten film przypomina mi chwilami, pod względem stylu i zawartości, Pufny raport Orsona Wellesa. Widziałeś go?*

Nie.

*To jeden z mniej znanych filmów Wellesa, kręcony był przez dłuższy czas w połowie lat pięćdziesiątych w różnych miejscach Europy. Welles był jego producentem i brakowało mu pieniędzy, aby go ukończyć, więc w międzyczasie brał role w chyba niezbyt interesujących filmach innych reżyserów tylko po to, aby móc sfinansować swój projekt. Film ten jest rodzajem taniej wersji Obywatela Kane’a z samym Wellesem w roli głównej, jako pozbawionym skrupułów, bezwzględnym człowiekiem władzy, Mr Arkadinem, który wynajmuje detektywa, aby zdemaskować wielkiego oszusta, którym na końcu*

okazuje się być sam zleceniodawca! Film opisuje śledztwo, które prowadzi do nieoczekiwanego rozwiązania, zbliżonego do tego w Żywiolenie zbrodni. Tam również następuje podobna zmiana tożsamości i przeniesienie winy jak w twoim filmie.

Być może go widziałem albo w każdym razie jakiś fragment, ale nie utrwalił mi się w pamięci jako film szczególnie znaczący. Mam swoje ulubione filmy Wellesa. *Damę z Szanghaju* i oczywiście *Dotyk złota*, który jeśli chodzi o Wellesa jest jednym z moich absolutnych faworytów. Fantastyczny film! *Obywatel Kane* nigdy naprawdę nie zniewolił mnie aż do takiego stopnia. Mogę go jedynie podziwiać. Uważam, że jego eksperyment z głębią ostrości jest interesujący. Ale w tym filmie, podobnie jak w *Procesie*, okazuje się on zbyt sztuczny. Dekoracja ma posmak plastyku i konstrukcji. Kiedy Welles zabiera się do Kafki, to otrzymujemy dwa grzyby w barszczu, ponieważ sam Welles ma w sobie wiele z Kafki. Wtedy wołę kawałek czystej *Americana* jak *Wspaniałość Ambersonów*. Kiedy Amerykanin próbuje udawać Europejczyka, przestaje mnie to interesować. Ale kiedy tak opowiadasz o *Poufnym raporcie*, to przypominam sobie, że widziałem ten film. Tylko nie mogę sobie przypomnieć samej historii.

Poza tym *Poufny raport* jest naszpikowany całym szeregiem niesamowicie dziwnych podrzędnych figur, odtwarzanych przez wielu utalentowanych aktorów zaprzyjaźnionych z Wellesem, takich jak Akim Tamiroff, Michael Redgrave, Suzanne Flon, Katina Paxinou, Misha Auer i inni. Tylko te osoby poznają tajemnicę ukrytą za autokratycznymi manipulacjami Mr Arkadina i w miarę jak detektywowi udaje się wyśledzić je i nawiązać z nimi kontakt, są jedna po drugiej likwidowane – przez Mr Arkadina! Te postacie trochę przypominają owe dziwne figury, które zaludniają twój film. Myślę o Janoszu Hersko (rektorze Instytutu Dramatycznego w Sztokholmie) czy Stigu Larssonie (pisarzu i filmowcu), czy też o Astrid Henning-Jensen (twojej starszej koleżance po fachu), którzy występują w podobnych „gościennych rolach” w Żywiolenie zbrodni.

Nie myślałem o tym w związku z filmem Wellesa, chociaż wiem, że on często obsadza te „duchy” w małych rolach w swoich filmach. Zdaję sobie natomiast sprawę z istnienia paraleli pomiędzy moim filmem a *Dotykem zła*. I jeśli tak jest, to z pełną świadomością taki stan rzeczy akceptuję. Dobrze mi z tym.

*Istnieją również, jak sądzę, pewne paralele w zakresie wyboru scenerii. Dotyk zła też rozgrywa się w nocy na ziemi niczyjej, na granicy pomiędzy rzeczywistością a snem – czy raczej koszmarem. Nie trudno znaleźć punkty styczne, przede wszystkim w scenie końcowej, w której najlepszy przyjaciel Quinlana (Welles) z ukrytym magnetofonem zmusza go do przyznania się do podwójnej gry.*

To prawda. Może ona przypominać scenę przy tamie w zakończeniu mojego filmu. Położona jest niedaleko stąd i ostatnio zacząłem tam pływać kajakiem. Często przepływam obok tej zapory, która jest fantastycznie dziwna. Uważam również, że w *Żywiole zbrodni* jest ona niebywale piękna i efektowna. Ma w sobie coś nieomal mitycznego. I masz całkowitą rację, to czysta paralela z *Dotykem zła* i z niesamowitym zakończeniem filmu Wellesa. *Dotyk zła* to również filmowa perła.

*Dla mnie to chyba najlepszy film Wellesa.*

Ja mam pewną słabość również do *Damy z Szanghaju*, chyba głównie z powodu tych wszystkich tylnych projekcji i lustrzanych trików w tym filmie. Scena w zwierciadlanej galerii jest genialna, inspirował się nią również Woody Allen w *Tajemnicy morderstwa na Manhattanie*. I Rita Hayworth jest tam przecież wspaiała.

Ale do *Dotyku zła* często powracam. Wielokrotnie go oglądałem razem z Tomem Ellingiem.

*Czy pamiętasz, dlaczego wybrałeś Janosa Hersko i Astrid Henning-Jensen do Żywiołu zbrodni?*

Kiedyś w ramach umowy byliśmy z wizytą w Instytucie Dramatycznym w Sztokholmie, gdzie pokazywaliśmy nasz film absolutoryjny *Obrazy wyzwolenia*. Pamiętam, że tamtejsi studenci mieli tylko jedno pytanie po pokazie – dlaczego? Ja mówiłem o „sztuce dla sztuki”, co w tamtym czasie było bardzo niepopularne. I wtedy spotkałem Janosa. Zawsze miałem predylekcję do egzotycznych osobowości, a przecież on naprawdę taki był. To dlatego zagrał w *Żywiote zbrodni*, a później także w *Europie*. Astrid bliżej nie znałem, ale była ona profesorem w szkole filmowej i w moim przekonaniu miała fantastycznie wyrazistą twarz. W jej napiętnowanej doświadczeniem twarzy nadal można było dostrzec rysy małej dziewczynki.

*W scenie, w której Janos Hersko gra obduktora, odtwarzana przez niego postać mówi: „It’s very beautiful corpse. The corpse is impersonal, but it interests the scientist” (To bardzo piękne zwłoki. Te zwłoki są bezosobowe, ale stanowią obiekt zainteresowania naukowca). Można powiedzieć, że w tym filmie zachowujesz się jak naukowiec, który bada stany i emocje.*

Tak, ja również czuję się jak naukowiec, to niewątpliwa prawda. Mam pełne poczucie, że zachowuję się jak naukowiec, dla którego film jest obiektem badania.

*Ale jeśli obecnie uważasz siebie za naukowca, to czy można powiedzieć, że od innych badaczy odróżnia cię to, że jesteś bardziej świadom wyniku twoich badań? Badacz w zakresie innej dziedziny jest być może mniej pewien obranego celu, tego, do czego doprowadzą go podjęte badania?*

Naukowiec chyba też nie zabiera się do pracy, jeśli nie domyśla się, do czego może ona go doprowadzić. Jeżeli decyduje się na obserwację gwiazdzistego nieba, to wychodzi z założenia, że będzie mógł odkryć jakieś gwiazdy czy planety. Naukowe badanie chyba często zmierza do próby potwierdze-



nia jakiejś teorii lub jej unieważnienia. Podobny sens miało to dla mnie. Pozwoliłem się prowadzić mojej wyobraźni i mojej fascynacji w jakimś kierunku, ale miałem pewną teorię na temat tego, jak powinien wyglądać końcowy efekt.

*Nie, to jasne, istnieją tam współrzędne, chociaż dopuszcza się po drodze jakieś odchylenia. Ale czy kiedyś mimo to byłeś zaskoczony osiągniętym rezultatem? Na przykład, kiedy robiłeś Królestwo, przy którym przecież zakładałeś zupełnie nowy styl i całkowicie nowy dla ciebie sposób pracy?*

Tak, przede wszystkim byłem zaskoczony tym, że zmiana techniki była tak ożywcza.

*Inna główna postać w Żywiole zbrodni, Kramer, mówi w pewnym momencie: „It sometimes helps to study the geography of a crime” (Czasami pomaga zbadanie geografii zbrodni). Czy możesz coś powiedzieć o tym, jak tworzyliście geografię w tym filmie? Architekt, Peter Høimark, znalazł i stworzył w moim przekonaniu bardzo sugestywne i wymowne scenerie.*

Prawdę mówiąc nie było między nami jakiejś szczególnie bliskiej współpracy. To człowiek bardzo popędliwy. Często był bardzo podekscytowany. Praca przy tym filmie była również dość uciążliwa. On najbardziej bodaj przeżywał to, że musiał tylko słuchać różnych poleceń, a to nie było najłatwiejsze. Była tam na przykład scena, gdzie mieliśmy stworzyć grób dla przyszczy, w którym mieliśmy umieścić trupa pod masą zdechłych zwierząt. Do tej sceny zamówiłem trzydzieści sztuk zwierząt. A kiedy tam przyjechaliśmy, były tylko dwa konie, trzy prosiaki i jedna krowa, która wywalała na mnie język. Ale Peter tłumaczył, że zabrakło środków, ponieważ film już pochłonął zbyt wiele pieniędzy. Była to jedna z najbardziej wymagających i skomplikowanych scen, długa jazda z helikopterem i masą pletwonurków. Więc chciałem przerwać zdjęcia, ponieważ podstawowe założenie sceny przestało istnieć.

Musieliśmy podzielić zwierzęta, aby wyglądało na to, że jest ich znacznie więcej. Świetnie pamiętam tę nocną scenę, ponieważ mieliśmy do dyspozycji tylko tę jedną noc. Helikopter mógł latać jedynie do zachodu słońca, pilot cały czas wskazywał na zegarek, podczas gdy my gorączkowo pracowaliśmy, aby wszystko doprowadzić do porządku. Granatów świetlnych, które miały oświetlać scenę, nie było na miejscu i pamiętam, że ten, który za nie odpowiadał, przybiegł z nimi w ostatniej chwili, tuż przed zachodem słońca. Więc mieliśmy czas tylko na jedno ujęcie, ale z tego co pamiętam, to udało nam się namówić pilota na jeszcze jedno. I efekt był całkiem przyzwoity.

Dokumentacja w zakresie poszukiwania obiektów zdjęciowych była bardzo rozległa, znaleźliśmy wiele miejsc, które nam się bardzo podobały, i ze względu na nie przerabialiśmy scenariusz tam, gdzie były ku temu powody. Napisaliśmy na przykład, że szpital jest obecnie winiarnią. W ten sposób wybieraliśmy różne obiekty zdjęciowe. I większość z nich funkcjonowała dobrze, część nieco gorzej. Potem mieliśmy nasze rekwizyty, którymi wyposażyliśmy te obiekty: hamaki, stare lampy naftowe i inne plugastwo, co tworzyło pewien nastrój. To był taki rodzaj rekwizytów, który miał stwarzać poczucie życia koczowniczego, akcesoria, które były lekkie do przenoszenia i łatwe do ustawiania.

Peter Høimark nie odpowiadał za całą scenografię. Mieliśmy również rysownika, Jeffrey'a Nedergaarda, który zaprojektował wiele miejsc. Był on odpowiedzialny na przykład za projekt całego biura Osborne'a, które było bardzo dziwnym obiektem. Zostało urządzone w lokalu z wysokim sufitem i dzieliło się na różne kondygnacje z wysuniętymi podestami i tym podobne.

*Architektura tej przestrzeni również przyczynia się w znacznym stopniu do poczucia niepewności, które można przeżywać w niektórych miejscach. Ściany stoją pod innym kątem i nie można zorientować się w tej przestrzeni do końca.*

Powlekaliśmy je również tłuszczem i innymi błyszczącymi tworzywami, aby stworzyć wrażenie, że natura niebawem znacznie dominować. Wszystko było wilgotne i wilgoć ściekała po ścianach. Kiedy zobaczyłem *Obcego 3*, uderzyło mnie to, że środowisko w tym filmie było łudzaco podobne do tego, jakie stworzyliśmy w *Zywiolę zbrodni*. Ciekawe, że film, który przed dziesięciu czy dwunastu laty traktowano jako awangardowy, teraz można zestawić z produktem czysto komercyjnym.

*Scenografia w tym filmie nie składa się jedynie z różnych środowisk, wnętrz, mebli i rekwizytów. Składa się ona także z ludzi i innej żywej materii.*

To prawda. Można powiedzieć, że ludzie właściwie nie są tam wykorzystywani w innej funkcji aniżeli tylko jako części składowe rozległej scenografii. W tym filmie nie ma zbyt wiele konwencjonalnej „gry”.

*Teraz prawie nie przychodzą mi na myśl główne postacie, takie jak Fisher, Kramer i Osborne, lecz te wszystkie drugorzędne figury i statyści w tym filmie, ci wszyscy, którzy brodzą w zbiornikach wodnych albo leżą na ziemi i tak dalej.*

Rzeczywiście, „meblowaliśmy” przestrzeń w tym filmie również ludzkimi ciałami.

Dziwnie nam się układało z aktorem, który grał Osborne’a, Esmondem Knightem. Okazało się, że był niewidomy, o czym nikt z nas nie miał pojęcia. Byliśmy wprawdzie na castingu w Londynie i dowiedzieliśmy się, że widział nie najlepiej, ale kiedy przyszło co do czego, to wyszło na jaw, że on jest całkowicie niewidomy. Utracił wzrok podczas drugiej wojny światowej i chodził z białą laską. Więc w scenach z jego udziałem ktoś musiał leżeć na podłodze i prowadzić jego nogi, kiedy miał się przemieszczać!

Esmond był bliskim przyjacielem Laurence’a Oliviera, który zawsze dawał mu jakąś małą rolę drugoplanową w swoich

filmach. Podobnie jak Fassbinder i zaprzyjaźnieni z nim aktorzy, którzy zawsze mogli liczyć na jakąś małą rolę w jego filmach. Poza tym występował w niektórych filmach Michaela Powella. I w jakimś filmie Hitchcocka. A wcześniej był pilotem i jeśli trzeba było na przykład powiedzieć mu, gdzie na talerzu leżało coś do zjedzenia, to mówiliśmy „*Five o'clock position*” i on bezbłędnie trafiał widelcem w to miejsce.

Kiedy robiliśmy ten film, Esmond miał chyba siedemdziesiąt kilka lat i zabawne było to, że lubił wykorzystywać swoje kalectwo. Chętnie chwycił kobiety za piersi z okrzykiem: „*Oh, so it's you, dear!*” (Ach, to ty, kochanie!). Pamiętam, że kiedyś przechodziłem obok jego łoża, gdzie stał razem z naszą garderobianą, Manon Rasmussen. I usłyszałem jak mówi: „*Oh, Manon, do you know what the word extrovert means?*” (Och, Manon, czy wiesz, co znaczy słowo „ekstrawertywny”?) „*No, Esmond, I don't*” (Nie, nie wiem, Esmondzie), ona na to. I wtedy położył swoje dłonie na dobrze wybranych miejscach na jej ciele i powiedział: „*This is extrovert!*”. A ona w krzyk. Był naprawdę zabawny! Ponadto miał jedno oko sztuczne i lubił od czasu do czasu je wyjmować i kłaść na ramieniu którejś z kobiet w ekipie, mówiąc: „*I've got my eye on you*” (Mam na ciebie oko).

*Jak znalazłeś pozostałych aktorów? Większość z nich musiała być całkowicie nowymi znajomymi dla ciebie, ponieważ byli to cudzoziemcy.*

Casting przeprowadziliśmy w Londynie. Nawiązaliśmy kontakt z pewnym *casting director*, który proponował nam różnych aktorów. To było fantastyczne, ponieważ poznawaliśmy dziennie dwudziestu aktorów, którzy przychodzili do naszego biura w Londynie na przesłuchania. Tak się przecież robi w Anglii i w wielu innych krajach na świecie. Nie sposób wyobrazić sobie tego w Danii.

Tutaj nawiązuje się bezpośredni kontakt z aktorem upatrzonym do roli i albo akceptuje on tę rolę, albo nie. Inna moż-

liwość jest nie do pomyślenia. Ale w Londynie spotkaliśmy wielu aktorów, którzy byli już dobrze znani z TV i skądinąd.

Okazało się, że nasz odtwórca głównej roli, Michael Elphick, chodził do tej samej szkoły co nasz dyrektor ds. castingu. I był dość znany, bo miał główną rolę w telewizyjnym serialu pod tytułem *Private Schultz* (Szeregowiec Schultz), który był dość zabawny. Długo nie byliśmy pewni, czy zechce tę rolę przyjąć, ale w końcu przyjął. Ale nie sądzę, aby był on szczególnie dumny ze swojego występu w *Żywiole zbrodni*, ponieważ kiedy później zobaczyłem jego CV, to ten film nie był tam wymieniony. Michael był bardzo sympatyczny, chociaż w okresie zdjęciowym miał pewne problemy alkoholowe. Nie miało to ujemnego wpływu na jego kreację, raczej wprost przeciwnie. Dość dobrze pasowało do fabuły i do *milieu* filmu.

*A odtwórczyni roli kobiecej, MeMe Lai?*

Ją również znaleźliśmy w Londynie. Szukaliśmy aktorki o azjatyckim pochodzeniu. Jeśli chodzi o nią, to najlepiej zapamiętałem to, że miała wszczepiony implant w celu powiększenia biustu i dowiedziałem się o tym po pierwszym dniu zdjęciowym z nią i Michałem Elphickiem. Po zdjęciach siedzieli oboje każde w swoim kącie i płakali. MeMe płakała, ponieważ uważała, że teraz ma biust zbyt duży, a Michael płakał, ponieważ myślał, że był zbyt szorstki wobec niej w tej scenie. Było to szokujące wprowadzenie do mojego dojrzałego życia jako reżysera filmowego. A więc to tak wygląda, pomyślałem sobie.

*Ważną sprawą przy pisaniu scenariusza jest wybór nazwisk dla filmowych postaci. Bohaterowie Żywiołu zbrodni mają bardzo wymowne nazwiska. Fisher, Harry Grey i inni.*

Sądzę, że nazwisko Harry Grey jest zainspirowane przez jakąś postać z Joyce'a. Niels Vørsel był zakochany w *Uliссesie* i w *Finnegan's Wake*. Jest przecież cytaty z *Finnegan's Wake* w fil-

mie: „*Harry me, marry me, bury me, bite me*”. Ale już nie pamiętam, dlaczego wybraliśmy nazwisko Fisher dla detektywa. Wydaje mi się, że w pierwszej wersji scenariusza nazywał się Mesmer.

*Nazwisko Harry Grey budzi również inne skojarzenia. Harry Lime z Trzeciego człowieka, na przykład, albo Harry Morgan z Mieć i nie mieć Hemingwaya.*

Oczywiście. Osborne to też niegłupie nazwisko. Później usłyszałem, że gdyby przeprowadzić religijną interpretację filmu, to Osborne byłby Ojcem, a Fisher Synem. Wtedy Harry Grey – H.G. – musi zastępować *Holy Ghost*, Ducha Świętego. Ale to jest sztuczne wyjaśnienie. Ja w ogóle nie nosiłem się z takimi pomysłami.

*Można przecież także postrześć Fishera jako Rybaka, detektywa, który próbuje zagarnąć swój łup.*

Tak, możliwe, że mieliśmy i takie skojarzenia. Ale przede wszystkim podobało nam się to, że mogliśmy dać mu przezwisko Fish.

*Wspominałeś o cytacie z Finnegan’s Wake, film zawiera wiele podobnych cytatów. Jest tam również cytat z Coleridge’a The Ancient Mariner: „Water, water everywhere and not a drop to drink”(Woda, wszędzie woda i ani kropli do picia).*

Tak, ale jest on tam głównie dla żartu, ponieważ Michael Elphick chętnie by się napił, ale raczej nie wody. W wierszu Coleridge’a mowa o marynarzu, żeglującym po wodzie, której nie można pić. Michael jest także przez cały czas otoczony wodą, ale nie takiej wody pragnie się napić.

Ale ja uwielbiam takie cytaty. Mieliśmy scenę z Osborne’em, w której miał on zacytować starą duńską piosenkę dla dzieci. „Ojciec go kupił, ja go ochrzciłem, matka uszyła z ma-

teriału". Nie sposób było zacytować jej po duńsku i nie dało się przetłumaczyć jej na angielski. Więc w filmie było tak: „*Mom does it, dad does it and horses have a try*” (Mama to robi, tata to robi, a konie próbują). Była w tym aluzja do seksu i że konie widocznie mają z tym trudności. Część z tych cytatów znajdowała się już w scenariuszu, ale od czasu do czasu dodawaliśmy inne, jeśli wpadliśmy na coś, co nas bawiło. Kiedy Fisher wyrzuca pistolet przez okno, to mówi na przykład: „*Tora, tora, tora*”, co jest przecież aluzją do starego filmu wojennego o Pearl Harbour.

*Żywioł zbrodni z czasem doczekał się wielu interpretacji. Film analizowano i interpretowano w tę i z powrotem i krytycy przywoływali nie tylko innych filmowców, jak wspomnianego Orsona Wellesa na przykład, ale również filozofów, takich jak Nietzsche, czy inne utwory, jak Ziemia jałowa T.S.Eliota. Jak odnosisz się do tych wszystkich prób interpretacji twojego filmu?*

Skoro tylko natrafiamy na mistykę, to zaraz chcemy znaleźć jakiś klucz do całości. Ale ja nie mogę zaoferować żadnego klucza, ponieważ sam nim nie dysponuję. Najzabawniejsze w *Żywiole zbrodni* było skomponowanie wstępnej intrygi do tego filmu, a potem stworzenie jego zakończenia. To był dość zawrotny pomysł z tym *bungy jump* pod koniec filmu. *Bungy jump* był przecież zupełnie nieznanym pojęciem, kiedy robiliśmy ten film. Wiadomo było chyba tylko, że praktykowano to w Ameryce Łacińskiej, skąd to pochodzi.

*Jak wpadłeś na ten pomysł?*

Widziałem takie skoki w jakimś filmie dokumentalnym w czasach mojej młodości i pomyślałem sobie, że byłoby zabawne spróbować zrobić coś podobnego. Zwłaszcza z takiego wielkiego dźwigu budowlanego, który przypomina ogromne prehistoryczne zwierzę. Zabawny jest pewien fakt, a mianowicie, że dwa lata po zrobieniu tego filmu otrzymałem list od

kogoś, kto proponował, że skoczy z wieży Eiffela, gdybym miał ochotę zdokumentować ten skok.

Zabawne było kręcenie wstępu i zakończenia filmu, podczas gdy praca nad środkową częścią była już mniej interesująca. Ta intryga miała przecież dość teoretyczny charakter. Mowa tam o mężczyźnie nazwiskiem Fisher, który z bliskiego dystansu śledzi innego mężczyznę, Harry'ego Greya, zbrodniarza, i w czasie tej podróży do takiego stopnia wpływa na niego los śledzonego, że powoli przejmuje jego tożsamość. Przyswaja sobie te „żywioły zbrodni”, które władają Harrym Greym. To jest interesujący pomysł, ale zbyt zwiariowany, aby próbować oprzeć na nim film! *Żywioł zbrodni* ma w sobie więcej konstrukcji literackiej aniżeli filmowego pomysłu. I w znacznych partiach sceneria i atmosfera stają się bardziej interesujące od fabuły. Środkowa część jest według mnie najmniej udana, w odróżnieniu od wprowadzenia i zakończenia.

*Ale gdzieś w tej środkowej części główna postać kobieca pyta Fishera: „Do you believe in good and bad?” (Czy wierzysz w dobro i zło?). Czy to nie o to chodzi w wielu twoich filmach, o walkę pomiędzy dobrem i złem?*

*„Do you believe in good and bad?”... Powinienem kazać jej zamknąć gębę! Ale oczywiście, o to chodzi w wielu moich filmach, ale również w znacznym stopniu o to chodzi w moim życiu. Zostałem tak wychowany, aby nie wierzyć w Dobro i Zło. Zostałem tak wychowany, aby wierzyć, że wszystko ma swoje wytłumaczenie. Absolutne skrajności, takie jak dobro i zło nie istnieją, istnieje natomiast coś takiego jak pomyłka czy nieporozumienie. Religia nie należała do mojego wychowania, a przecież to religia troszczy się o takie pojęcia jak dobro i zło.*

Fisher jest przedstawicielem humanistów, którzy często byli głównymi postaciami w moich filmach. I głównie im wychodzi! On zakłada, że dobro i zło nie istnieją. Ale te pojęcia tam



istnieją – i to w jak najwyższym stopniu. Czy to ludzie odpowiadają za nie, czy natura, nie potrafię na to pytanie odpowiedzieć.

Kwestia dobra i zła ma z pewnością fundamentalny charakter i właśnie dlatego ta kobieta powinna siedzieć cicho.

*Odpowiedź Fishera brzmi: „I believe in joy” (Wierzę w radość).*

Tak, tak. „Joy”. Żartowaliśmy sobie w czasie kręcenia tej sceny: „*Who the hell is Joy?*” (Kim do diabła jest Joy?). Ale oczywiście on mówi „*I believe in joy*” z miną cholernie serio. Nie ma przecież ani śladu radości w tym filmie.

*Jakie przygotowania poczyniłeś, zanim wystartowałeś z Żywiółem zbrodni. Forma, styl, czy miałeś to na papierze przed rozpoczęciem zdjęć?*

Ba! Mieliśmy *story-board*, którego trzymaliśmy się co do joty i film jest, ogólnie rzecz biorąc, zmontowany zgodnie z rysunkami, które wykonaliśmy przedtem. Nie było tam prawie żadnych zmian. Sporo pracowaliśmy z tzw. *eye-scanningiem*, który polega na tym, że określa się punkt koncentracji oka w jakiejś scenie i należy potem uważać, aby w montażowym przejściu do następnej sceny zachować ten punkt koncentracji w tym samym miejscu, tak aby oko nie było narażone na zbyt duże rozdrażnienie czy też wątpliwości dotyczące tego, na co trzeba zwrócić uwagę w obrazie.

*W zakończeniu filmu Fisher mówi: „You can wake me up now” (Możesz mnie teraz obudzić). Czy dla ciebie cały film jest snem?*

Nie, cała akcja jest przecież wywołana poprzez hipnozę. Film zaczyna się w Kairze, gdzie ten zażywny terapeuta poddaje Fishera hipnozie. Ma on jeszcze małąkę na ramieniu. To był chyba pomysł Toma Ellinga. Był wielbicielem seriali i uważał, że skoro jesteśmy w Egipcie, to psychiatra powinien mieć

małpę na ramieniu. Było to zresztą dość uciążliwe zwierzątko. Wszędzie skakało i próbowało nas gryźć, kiedy tylko się dało.

*Film jako sen – jak się do tego odnosisz?*

Są przecież popularne teorie, według których film ma bliski związek ze snami. Ale dla mnie film i sen to dwa wyraźnie odmienne media, jeśli można je tak określić. Film jest równie odległy od snu jak sen od rzeczywistości. Czy film znajduje się gdzieś pomiędzy tymi dwiema sferami, to chyba kwestia gustu. Istnieją senne percepcje, które chętnie mogę kojarzyć z filmem. *Noc myśliwego* Charlesa Laughtona jest filmem o takich właściwościach, jak sądzę. Ale twierdzenie, że film to sen, jest według mnie uproszczeniem i przesadą.

*W końcu film Żywioł zbrodni dotarł na festiwal w Cannes, gdzie nagrodzono go za „najlepszą technikę”. Nie byłeś oczywiście z tego do końca zadowolony.*

Nieeee, nie wiem. Jury, które nagrodziło film, składało się przecież z bardzo miłych i życzliwych ludzi. Zresztą taką samą nagrodę dostałem za *Europę*. Ale mnie się wydaje, że *Żywioł zbrodni* to coś więcej niż tylko technika. Więc nie wiem, czy byłem z tego specjalnie zadowolony, czy nie. Jednym z członków jury był zresztą Dirk Bogarde i on pewnie sądził, że ten film to zwykły knot. Uważał, że sposób realizacji filmu był obrzydliwy. Było to ciekawe, jeśli zważyć, że wcześniej pracował on z Fassbinderem przy jego adaptacji Nabokova pod tytułem *Despair*. Później chciałem, aby wystąpił w *Europie*, ale z całą pewnością nie był tym zainteresowany.

*Pokaz filmu w Cannes i jego promocja właśnie tam – a także nagroda – oznaczały dla ciebie pewien rozgłos, co nie było takie blahe, zważywszy twoją dalszą działalność.*

Oczywiście, ponieważ film sprzedano do wielu krajów, a przecież to było dla mnie bardzo ważne. To Gilles Jacob dopilnował, aby *Żywiół zbrodni* znalazł się w konkursie i później miałem z nim bardzo dobry kontakt.

*Ale czy rozgłos, który nastąpił po canneńskim sukcesie, pomógł ci, czy też ta sytuacja miała jakieś ujemne strony? Mam na myśli to, że mogłeś poczuć, że wymogi i oczekiwania wobec ciebie jako reżysera stały się bardziej wygórowane.*

Tutaj w Danii nie. Nikt nie zwrócił uwagi na tę nagrodę, tyle tylko, że musiano mnie bardziej szanować, bo film miał tak wielkie powodzenie za granicą. Więc w tym sensie to mi pomogło, jak sądzę.

A *propos Cannes i Żywiółu zbrodni* mam ciekawą anegdotę, która jest również dość nieprzyjemna. Jako reżyser filmu otrzymałem zaproszenie na festiwal, ale nie chciałem tam pojechać bez Toma Ellinga i Tómasa Gislasona. Więc aby móc zabrać Toma i Tómasa do Cannes, zamieniłem mój bilet lotniczy na trzy bilety kolejowe drugiej klasy. Zrobiło się wokół tego wiele zamieszania, ponieważ Instytut Filmowy nie był w ogóle zainteresowany, aby w Cannes było więcej osób niż reżyser i kilku aktorów.

Potem odbyła się konferencja prasowa, na której byliśmy dość prowokacyjni. Mogę się do tego chętnie przyznać. Wiele osób irytowało nasze zachowanie, a niektóre sama nasza obecność na festiwalu. Było tam również kilku aktorów, między innymi Michael Gelting, czarny aktor, i Desmond Knight. Michael trochę zajmował się Desmondem. Trzymali się razem również w czasie zdjęć i Desmond nie miał pojęcia, że Michael jest czarny, ponieważ nie mógł go widzieć. Więc przy jakiejś okazji, kiedy Desmondowi zdarzyło się palnąć jakiś kompletnie rasistowski komentarz, jakąś konserwatywną, arcyangielską uwagę, Michael był zmuszony wyłożyć karty. Ale nadal pozostali dobrymi przyjaciółmi.

Na konferencji prasowej był również ówczesny dyrektor Instytutu Filmowego, Finn Aabaye, i rzeczniczka prasowa, Lizzie

Belleche. I Abaye zwraca się do Lizzie i mówi: „Mogę szanować jedynie Murzyna, ponieważ on zapłacił za swój bilet sam!“. To była ciekawa wypowiedź, jeśli wziąć pod uwagę te wszystkie podróże po całym świecie, które dyrektor odbywał na koszt Instytutu, nie załatwiając zbyt wiele dla duńskiego filmu.

Ale *Żywiot zbrodni* wzbudził pewne zainteresowanie. Między innymi niemiecki producent, Bernd Eichinger z Neue Constantin Film nawiązał z nami kontakt i chciał, abyśmy odwiedzili go w Monachium w drodze powrotnej. Oznaczało to, że powinniśmy wymienić nasze bilety kolejowe i kosztowałyby to nas około pięciuset koron, których nie mieliśmy. Więc poszliśmy do Finna Abaye i poprosiliśmy go, aby pożyczył nam pieniądze na podróż, ale on stanowczo odmówił. „Instytut filmowy nie jest kasą kredytową“. Zagadnęliśmy Lizzie Belleche i otrzymaliśmy tę samą odpowiedź. Było to ciekawe, ponieważ byliśmy w drodze na spotkanie z producentem, który później miał odgrywać pewną rolę w duńskiej kinematografii. Ale taki był stosunek do nas. Całkowicie groteskowy, bez względu na to, czy mogli lubić nas i nasz film, czy nie. Nigdy tego nie zapomnę.

Ale jakoś udało nam się zgromadzić te pieniądze. Już nie pamiętam, w jaki sposób. W Monachium zabrano nas ze stacji i usadowiono w ogromnym mercedesie, 600 CC czy jak one się tam nazywają. I Eichinger z miejsca zaproponował mi kontrakt. Miało to oznaczać miesięczną pensję, prawdopodobnie bardzo wysoką. Ale nie mogłbym zrobić filmu, gdyby Eichinger nie do końca zgadzał się z tym projektem i nie mógłby go poprzeć. I nie mogłbym też zrobić filmu dla żadnego innego producenta. To był ten sam rodzaj kontraktu, który umożliwił Orsonowi Wellesowi zrobienie filmu w ciągu bardzo wielu lat. Ponieważ jego producenci nigdy nie mogli dojść do porozumienia w sprawie któregoś z jego projektów. Odmówiłem, ale pamiętam, jak powiedziałem, że chętnie zarobię tak dużo pieniędzy, abym mógł kupić sobie takiego mercedesa, jakiego miał on sam. Na to Eichinger rzucił kluczyki na stół. Taki gest!

Potem zaproszono nas do obejrzenia na wideo zwiastuna ich filmu *Das Boot* (Łódź podwodna) Wenera Petersona, w pokoju zarządu na najwyższym piętrze ogromnego wieżowca, gdzie mieściła się firma. Był to dość przyzwoity film akcji i miał zostać wypuszczony na wideo. To był bombowy zwiastun z nową muzyką pop, gdzie między innymi można było zobaczyć tę łódź podwodną, jak wynurza się z morza we wspaniałej sekwencji. Wyglądała bardzo potężnie. Potem w pokoju zapalono światło i wszyscy zwrócili się do mnie z szerokim uśmiechem: „No, i co pan sądzi?”. Najpierw się wahałem, nie wiedziałem, co powinienem powiedzieć. Więc powiedziałem: „Mam tylko jedno pytanie. Dlaczego Niemcy przegrały wojnę?”. W zapale nakręcenia filmu akcji w amerykańskim stylu, z ozdobioną swastykami łodzią podwodną jako głównym bohaterem, najwidoczniej zapomnieli o tyr. kłopotliwym fakcie. To było gorsze od propagandowych obrazów Leni Riefenstahl. Całkowicie niewiarygodne.

Więc nic nie wyszło z zaplanowanej współpracy. Powracaliśmy do tego tematu co jakiś czas. Eichinger chętnie chciał kręcić różne seriale animowane. A to nie jest moja specjalność. Ale przecież wspaniale współpracował on z Bille Augustem.

*Po Żywiolu zbrodni miałeś pewien projekt, nad którym pracowałeś przez dłuższy czas, ale nigdy nie doszło do realizacji.*

Tak, to był duży projekt, *The grand mal*, na który nie udało nam się zdobyć dotacji, mimo że pracowaliśmy nad nim dość długo. Film wymagał subwencji w wysokości dziesięciu milionów koron, co wtedy było sporą kwotą. Ówczesny konsultant filmowy w Duńskim Instytucie Filmowym, Claus Kastholm Jensen, mógł nam zaoferować jedynie pięć milionów, co w tamtym czasie było górną granicą dotacji. Wtedy powiedziałem: „Świetnie, jeżeli dasz nam subwencję na dwa filmy po pięć milionów koron, to najpierw zrobię mały film za milion, a potem *The grand mal* za dziewięć milionów”. Taka była umowa. Jakimż ja byłem idiotą! Ponieważ najpierw zrobiłem

ten film za milion, *Epidemic*, a potem już nie było pieniędzy na *The grand mal*. Powiniennem zrobić na odwrót, najpierw film bardziej kosztowny, a potem ten tańszy. Przeszła mi również ochota na zrobienie *The grand mal*. Łatwo o to, kiedy pracuje się nad projektem przez wiele lat, aż w końcu zna się go tak dobrze, że traci się dla niego zainteresowanie. Takie samo ryzyko przeżyłem również w związku z *Przełamując fale*, nad którym zacząłem pracować cztery lata przed rozpoczęciem zdjęć. Na całe szczęście przez dłuższy czas nigdzie nie wysyłałem scenariusza w tym okresie. I przerobiłem go, zanim zaczęliśmy zdjęcia, więc miałem nieomal takie poczucie, że to jest jakiś nowy projekt.

Teraz po czasie mogę chyba stwierdzić, że dobrze się stało, że *The grand mal* nie został nigdy zrealizowany, chociaż sądzę, że ten projekt zawierał sporo świetnych pomysłów.

*Czy możesz coś opowiedzieć na temat fabuły tego filmu?*

Tytuł filmu – *The grand mal* – był wyrażeniem rymującym się z *le petit mal, la petite mort*, co oznacza możliwość chwilowego omdlenia w czasie orgazmu. A więc jest to pojęcie medyczne.

Film miał się rozgrywać w Berlinie. I na pewno w znacznym stopniu miał być inspirowany przez Wellesa, pod względem charakteru i atmosfery. Duża część akcji toczyła się w ogromnym kasynie, a kasyno to prowadził stary i autokratyczny mężczyzna, który był również zamieszany w działalność przestępczą. W pewnym momencie właściciel kasyna ginął w pożarze. A mówiąc ściślej, to my uważamy, że zginął.

Była tam bardzo zabawna scena, w której nasz młody bohater wchodzi do biura kasyna. Jest on zięciem właściciela i, jak mi się wydaje, nadałem mu nazwisko Mesmer czy coś w tym rodzaju. Jest noc i ta scena przesycona jest intensywnym nastrojem filmu *noir*. Biuro leży tuż obok muru berlińskiego, który przecież w tym czasie ciągle istniał. Nagle dzwoni telefon i bohater podnosi słuchawkę. Na drugim końcu przewodu słychać właściciela kasyna. „*Oh, I thought you were dead*”

(Och, myślałem, że pan nie żyje), mówi nasz mężczyzna. „*I'm calling you from the other side*” (Dzwonię do pana z drugiej strony), brzmi odpowiedź. I wtedy możemy zobaczyć tego starego mężczyznę stojącego w oknie po drugiej stronie muru.

To była bardzo skomplikowana intryga z konkurującymi bandami i mafijną wojną. Ponadto bohatera zrobiłem, jak mi się wydaje, chirurgiem mózgu. I ma on przeprowadzić operację mózgu, która polega na usunięciu więzi pomiędzy dwiema półkulami mózgowymi. Film był pełen symboli. Akcja rozgrywa się przecież w Berlinie, który właśnie przechodził taką samą operację dzięki zburzeniu muru. Ten film był chyba zbyt wykoncypowany. Niektóre z tych wizualnych koncepcji mogłem potem zrealizować w *Europie*. Jedną scenę z *The grand mal* mam w *Europie*, tę mianowicie, w której obnoszą się z trumną.

*Czy jeszcze coś wykorzystałeś z tego projektu w którymś z twoich późniejszych filmów?*

O ile wiem, to jedynie ta ślepa jazda, do której dochodzi w *Królestwie*, pozostała z *The grand mal*. Było tam sporo takich jazd grożących śmiercią.

*Czy smutno ci z tego powodu, że film ten nigdy nie mógł być zrealizowany?*

Niee, życie nie jest przecież aż takie długie, aby można tracić cztery lata na projekt, którego nigdy nie będzie można zrealizować.

## MANIFEST 2

Wszystko na pozór wygląda dobrze. Młodzi mężczyźni mają stałe stosunki z filmem nowej generacji. Ten środek antykoncepcyjny, co do którego zakłada się, że przenosi zarazę (*the epidemic*), jedynie usprawnia kontrolę: żadnych nieoczekiwanych dzieł, żadnych nieślubnych dzieci – geny są nieuszkodzone. Istnieją młodzi mężczyźni, których stosunki przypominają bezkresny strumień Grand Balls z wcześniejszej epoki. Istnieją również i tacy, którzy mieszkają razem w pokoju bez mebli. Ale ich miłość rozwija się bez duszy, powielanie bez wigoru. Ich „dzikości” brakuje dyscypliny, a ich „dyscyplinie” brakuje dzikości.

### NIECH ŻYJE BŁAHOSTKA!

Błahostka jest skromna i wszechogarniająca. Ujawnia ona tworzenie bez robienia tajemnicy z wieczności. Jej oprawa jest ograniczona, ale wielkoduszna, i dlatego może pozostawić przestrzeń dla życia. EPIDEMIC wyraża się w dobrze uzasadnionym/poważnym stosunku z młodymi mężczyznami jako błahostka – albowiem wśród błahostek łatwo o arcydzieło.

*Opublikowano 17 maja 1987 roku  
w związku z premierą Epidemic  
na festiwalu filmowym w Cannes.*



## EPIDEMIC

Lars von Trier i pisarz Niels Vørsel pracują nad scenariuszem do filmu fabularnego o roboczym tytule *Komisarz i dzzira*. Praca jest już prawie gotowa do przedstawienia konsultantowi filmowemu w Duńskim Instytucie Filmowym, Clausowi Kastholmowi Hansenowi, kiedy odkrywają oni z przerażeniem, że cały tekst scenariusza zniknął z komputera. Konsultant filmowy jest zaproszony w sobotę na kolację i mają oni teraz pięć dni na dostarczenie nowego scenariusza.

Von Trier i Vørsel zaczynają pracować nad nową historią o młodym lekarzu, który działa w przyszłości, na ziemi niczyjej, dotkniętej śmiertelną zarazą, dżumą. Młody lekarz idealista wyrusza na prywatną krucjatę, aby próbować wyleczyć zarazy, nieświadom, że on sam podczas swojej podróży roznosi zarazę...

Na obiad przychodzi również hipnotyzer i młoda kobieta, która w trakcie hipnozy przeżywa i przekazuje niesamowite sceny z tego fikcyjnego opowiadania, które obaj scenarzyści wymyślili.

*Właściwie jesteś człowiekiem zamkniętym w sobie i nie zawsze przystępnym. Ale od czasu do czasu chętnie występujesz we własnych filmach, jak w Epidemic i w Europie, gdzie przecież grasz ważną rolę młodego Żyda. Pojawiałeś się również – w starym fraku Dreyera – po każdym odcinku Królestwa, z radami i uwagami. Czy możesz to skomentować?*

*Epidemic* opiera się w pełni na takim oto pomysśle, że ja i Niels Vørsel gramy samych siebie w jakiejś historii o znojach reży-

sera i pisarza przy powstawaniu filmu. Można powiedzieć, że tym samym był to film bardziej osobisty.

Ale ja skądinąd uważam, że jest rzeczą bardzo ważną, aby twórca ukryty za dziełem ujawnił, kim jest. Zawsze bardzo interesowałem się artystami filmowymi, którzy stali za moimi ulubionymi filmami. Dlatego czytałem takie książki jak *Bergman o Bergmanie* i inne, bo chciałem lepiej poznać człowieka ukrytego za twórczością. Potem oczywiście pojawia się pytanie, czy rzeczywiście można poznać ich lepiej, czy nie. Być może niczego się nie dowiadujemy, ale człowiek i dzieło sztuki są mimo wszystko jakoś spleceni ze sobą. Na przykład David Bowie jest interesującą postacią, ponieważ jest tym, kim jest, wraz z muzyką, którą komponuje. Podobnie Dreyer budził ogromne zainteresowanie, mimo że był on człowiekiem tak nieśmiałym i wycofanym. Ale jego persona również wiąże się z jego twórczością. Tak samo taki reżyser jak Rainer Werner Fassbinder.

Występowałem w okolicznościach, o których wspominasz, ale muszę wyznać, że miałem siebie dość w takich sytuacjach, kiedy to można oczekiwać, że będę dostępny jako swego rodzaju postać medialna. Właśnie dzisiaj napisałem mały komunikat dla „prasy światowej” o tym, że ani nie chcę, ani nie jestem w stanie być do dyspozycji, jeśli chodzi o wywiady i tym podobne w związku z *Przetamując fale*. Zostałem porażony niespodziewaną nieśmiałością i swoistą introspekcyjnością, która mi podpowiada, że ważniejszą sprawą jest kontynuacja pracy nad moimi projektami aniżeli funkcjonowanie w charakterze żywego słupa reklamowego dla moich filmów.

*Po Żywiolenie zbrodni i nagrodzie w Cannes realizujesz Epidemic, skromny, niskobudżetowy film za milion, półtora miliona koron.*

Tak, pomysł polegał przecież na tym, że mieliśmy go zrobić we dwójkę z Nielsem. Mieliśmy obaj filmować samych siebie i rejestrować dźwięk, a poza tym dźwigać na swoich barkach główne role w tym filmie. Tak, mieliśmy wszystko robić sami!

To było szalenie zabawne! Należało jedynie uruchomić kamerę, a potem wejść w obraz i patrzeć, co moglibyśmy zrobić. Kręciliśmy na czarno-białej taśmie 16 mm. Było to, jak powiedziałem, bardzo zabawne.

*Film również stał się bardzo zabawny.*

No pewnie, my też tak uważaliśmy. Ale kiedy odbyła się jego premiera, to niezbyt wielu widzów dostrzegąło humor w tym filmie. Niewielu też przyszło na premierę i niezbyt wielu widziało go później. Ale niedawno znowu pokazaliśmy ten film kilku osobom, po tym jak *Królestwo* poszło w telewizji, i t e r a z wszyscy śmiali się od początku do końca. To ciekawe i skłoniło mnie do refleksji nad tym, na co może sobie pozwolić publiczność. Na ten film można również spojrzeć jak na przygotowanie do *Królestwa*.

*Być może wielu nie odważało się śmiać, bo wcześniej obejrzeliby Żywiół zbrodni...*

Ale przecież *Żywiół zbrodni* też zawierał nieco humoru. Kiedy pisaliśmy ten film, często z trudem powstrzymywaliśmy się od śmiechu. Ale po drodze od scenariusza do gotowego filmu ten humor zmieniał swój charakter od bardziej powierzchownego do bardziej absurdałnego.

*Żywiół zbrodni można przecież postrzegać jako antyutopię, jako film o intensywnie dekadentckim nastroju, a taka atmosfera tłumi komediowe pomysły.*

Podobny nastrój istnieje w *Epidemic*, choć film ma lżejszy ton niż *Żywiół zbrodni*. Ale to był najtrudniejszy film, jaki zrobiłem. Odpowiedzialność za wszystko wymagała ogromnej pracy. Niels i ja naprawdę napociliśmy się nad techniką. Męciliśmy się z wózkami od kamery i lampami, zakładaliśmy taśmę, a jednocześnie rejestrowaliśmy dźwięk.

*Czy nauczyłeś się techniki filmowej w szkole: robić zdjęcia, rejestrować dźwięk itp.?*

Tego nauczyłem się przy produkcji moich filmów amatorskich. Ale wszystkie sceny do filmu w filmie były przecież nakręcone przez starego operatora Dreyera, Henninga Bendtsena.

*Jak go poznałeś?*

Był on profesorem w szkole filmowej, opowiadał o Dreyerze i pokazywał filmy. Jego czarno-białe zdjęcia były niesamowicie piękne.

*Ten fragment z samego początku filmu w filmie, gdzie główny bohater, ten młody idealista, lekarz Mesmer, którego grasz, chodzi po piwnicy i rozmawia z innymi lekarzami, to jest pod względem technicznym brawurowy numer. Jest to długa, ciągła scena, która trwa siedem, osiem minut i ma ona skomplikowane rozwiązanie inscenizacyjne.*

Tak, próbowałem trochę naśladować Gertrudę Dreyera. Nakręciliśmy tę scenę starą dźwiękoszczelną kamerą 35 mm. Jest rzeczywiście dość interesująca, także pod względem treści. Mowa tam o biurokracji i polityce w społeczeństwie przyszłości. Moja matka uważała to za bardzo ciekawe, że w ogóle podjąłem polityczną dyskusję.

W tej scenie dyskutuje się przede wszystkim o ewentualnym składzie rządu po dalszym rozszerzaniu się choroby. Ten rząd powinien składać się z lekarzy i wszyscy zastanawiają się, którzy lekarze przejmą odpowiedzialność za różne resorty. Oczywiście ministerstwo kultury będzie zlikwidowane! Mesmer dostaje propozycję stanowiska ministra bez teki, byle tylko zrezygnował z próby powstrzymania zarazy.

*Rola Mesmera w tej historii jest bardzo ironiczna, ponieważ jest on idealistycznym bohaterem, który próbuje zapobiec chorobie, gdy tym-*

*czasem w istocie rzeczy jest on tym, który poprzez swoją działalność rozprowadza zarazę po kraju.*

Ależ tak, to jest klasyczna intryga, która nieco przypomina historię z *Balu wampirów* Polańskiego, gdzie bohater również roznosi zarazę.

*Jeśli popatrzymy na ramę opowiadania z tobą, Nielsem Vørselem i waszymi żonami, to co z tego było napisane, a co zostało zaimprovizowane na planie?*

Te sytuacje nie były improwizowane, ale sporo replik powstało spontanicznie.

Weźmy na przykład fragment z Udo Kierem, w którym opowiada on o swoich narodzinach w czasie bombardowania, o swojej matce i o śmierci matki. Część z tego, co on opowiada, jest oparta na jego własnej historii, ale wiele pochodzi z doświadczeń innych, a jeszcze inne rzeczy są całkowicie wymyślone przez Nielsa i przeze mnie. A więc był napisany dialog do tego fragmentu.

Interesujące były komentarze krytyki do tej sceny. Mortena Piila, recenzenta z „Information”, który strasznie negatywnie oceniał ten film, oburzyło to, jak szyderczo i cynicznie panowie von Trier i Vørsel zachowali się wobec Udo Kiera i jego bardzo wzruszającego i wstrząsającego opowiadania.

A tymczasem jest to czysto fikcyjna scena, którą napisaliśmy z myślą o aktorze. Scena ta nie była nakręcona w Kolonii, jak tego dowiadujemy się z filmu. Była nakręcona w moim mieszkaniu w Kopenhadze. W późniejszej scenie zabieramy Udo Kiera nad jezioro do parku, gdzie opowiada on o tych wszystkich, którzy zginęli w czasie bombardowania bombami fosforowymi. Ta scena była nakręcona w Brondsholt, ponieważ nie mieliśmy środków, aby pojechać do Kolonii i tam ją nakręcić. Ale Udo gra tę scenę wzruszająco i z ogromnym wyczuciem, kiedy chodzi i pokazuje różne ulice, opowiadając, które domy były bombardowane, i tak dalej.

Trzeba też powiedzieć, że jeszcze przed zdjęciami skierowaliśmy do Duńskiego Radia pytanie, czy nie byłoby zainteresowani kupnem filmu w celu pokazania go w telewizji. Odpowiedziano, że tak, i Duńskie Radio było nawet gotowe kupić film bez oglądania. Ale ja uważałem, że tak nie można, i ponowiliśmy propozycję, kiedy film był gotów. Pięcioosobowy komitet programowy obejrzał film, a w skład tej grupy wchodził między innymi Morten Piil. Po pokazie oświadczyli, że nigdy wcześniej nie byli tak zgodni w ocenie filmu. Uważali, że *Epidemic* był najgorszym filmem, jaki widzieli. Był on dla nich całkowicie niezrozumiały i bezsensowny pod względem treści, a poza tym z technicznego punktu widzenia był tak wadliwy, że nie nadawał się do pokazania w telewizji.

Była to interesująca opinia, ale bardziej interesujące było to, że Morten Piil oprócz zasiadania w tym Komitecie pozwolił sobie zrecenzować ten film, nawet dwukrotnie, za każdym razem równie negatywnie i z taką samą nienawiścią. Ogólnie biorąc, wielu było takich, którzy złościli się na ten projekt, co mnie bardzo dziwiło. Zwłaszcza współpracownicy „Information”, którzy winni zachować postawę bardzo intelektualną i zachodnioeuropejską, odnosili się z wyjątkową podejrzliwością do moich pierwszych filmów. Dopiero od *Królestwa* i *Przełamując fale* zmienili stosunek do mnie i do tego, czego ja dokonuję w tych filmach.

*A czy to nie było tak, że wielu przedstawicieli duńskiej prasy złościło się na Ciebie już w czasie zdjęć? Epidemic był bardzo tajemniczym projektem, a ty odmawiałeś dziennikarzom wszelkiej informacji o tym filmie.*

No, nie wiem.... Wcześniej byłem w Londynie i tam zetknąłem się z pojęciem *closed set* (plan zamknięty). Więc podjęliśmy decyzję, że będziemy kręcić za zamkniętymi drzwiami, co nie było szczególnie trudne, ponieważ przeważnie film rozgrywał się w mieszkaniu Nielsa Vørsela.

Ale w tym czasie zepsuły się fakсы, a my oraz nasza firma produkcyjna, Element-film, wysyłałiśmy nieustanne komunikaty faksem. Wysłałiśmy na przykład taki komunikat, że „Element-film skonsolidował się”. Nie całkiem zdawaliśmy sobie sprawę, co to słowo oznacza, ale gazety poszły na to i opublikowały jako nową wiadomość. To było strasznie zabawne. Przede wszystkim doprowadziło to do niewiarygodnej nieufności prasy wobec tego projektu. Podobna nieufność wcześniej spotkała *Żywiół zbrodni*. Mimo że film wybrano do festiwalu w Cannes – a był to pierwszy duński film w konkursie od bardzo wielu lat – odnoszono się do niego z wielką nieufnością.

*Epidemic* również pojechał do Cannes. Nie został pokazany w ramach konkursu, ale w sekcji informacyjnej. Duńscy dziennikarze okazali złośliwą radość z tego powodu. Dla nich ten film był fiaskiem.

*Czy czuleś się ofiarą starego, klasycznego prawa Jante? Nie będzie ci się zdawało, że jesteś kimś...*

No... Uważam, że dobrze się stało, że nie pojechałem do Cannes, kiedy pokazywano tam *Przełamując fale*. Ponieważ tym razem prasa była bardziej życzliwa. Sądzę, że najmądrzej zachowuję się wtedy, kiedy nie pojawiając się na pokazach moich filmów.

*Ale stosunki pomiędzy tobą a krytykami chyba radykalnie zmieniły się w związku z Królestwem? To było dzieło, które wszyscy mogli zaakceptować.*

Tak, w tym wypadku chyba uznano, że wychodzę naprzeciw publiczności, a w takim razie krytycy mogli sobie pozwolić na wyjście naprzeciw mnie.

Ale pamiętam wywiad, jaki redaktor Ole Michelsen z telewizji przeprowadził ze mną w Cannes w związku z *Epidemic*. Przeprowadził ten wywiad przed konferencją prasową na te-

mat tego filmu i postawił takie oto pytanie: „Jak to się dzieje, że ty nie potrafisz rozmawiać z ludźmi?”. Odpowiedziałem, że nie mam z tym żadnych problemów. Na to on: „A mnie się wydaje, że masz zły kontakt z publicznością”.

Potem odbyła się konferencja prasowa, na której siedział Gabriel Axel i tłumaczył moje odpowiedzi na francuski. Trwała ona dość długo, około godziny, a czasami zdarza się oczywiście powiedzieć, że nie ma się odpowiedzi na jakieś pytanie. A niekiedy mówi się również: „Och...” albo „Hm...”. Ole Michelsen był tam ze swoją ekipą i filmowali całą konferencję. Filmowali również wtedy, kiedy jej uczestnicy opuszczali salę.

I jak wyglądała relacja telewizyjna? Najpierw słuchają, jak ktoś stawia pytanie, a potem ja mówię „Och...”. A potem wiadać, jak kilka osób opuszcza salę. Pojawia się nowe pytanie i ja mówię: „Nie mogę na to odpowiedzieć”. I widzimy, jak znowu kilka osób wychodzi. A potem następuje pytanie Michelsena: „Jak to się dzieje, że ty nie potrafisz rozmawiać z ludźmi?”. Migawka z wywiadem była efektem tendencyjnej manipulacji. Telewizja jest w tym dobra i to się często zdarza.

*W materiałach prasowych do Epidemic prezentujesz trzy filmy, które są pomyślane jako części składowe twojej trylogii o Europie, a wtedy jeszcze nie zrobiłeś Europy. Charakteryzujesz tam te trzy filmy w następujący sposób: Żywioł zbrodni – Substance: non-organic, Epidemic – Substance: organic, Europa – Substance: conceptual. Co chcesz przez to powiedzieć?*

Że ty też musisz zadawać takie okropne pytania! To było zaledwie kilka słów, które uważaliśmy z Nielsem Vørselem za inspirujące. Nie, to jest chyba zbyt ryzykowne, abym wdawał się tutaj w jakieś tego rodzaju konstrukcje. Na takie pytanie powinien odpowiedzieć Niels. Mam zadzwonić do niego?

*(Lars wybiera numer i na drugim końcu natychmiast odzywa się Niels Vørsel. Ale nie potrafi on od razu udzielić odpowiedzi. Mówi, że oddzwoni. Upływa trochę czasu. Potem faksem przychodzi następujący komentarz:)*



„Z tego, co pamiętam *à propos* tej definicji, która początkowo była sformułowana po angielsku, to wahaliśmy się pomiędzy kilkoma pojęciami, zanim zdecydowaliśmy się na słowo *substance*. Jednym z tych, nad którymi się zastanawialiśmy, było słowo *matter*.

Z tego, co jeszcze pamiętam (a możemy tutaj mieć do czynienia z pewnym stopniem postracjonalizacji), to pojęcia *non-organic*, *organic* i *conceptual* miały łączyć się ze spajającym elementem trylogii, czyli z hipnozą. W *Zywiolenie zbrodni* temat hipnozy pojawia się jako czysty postulat, aktorstwo, gra pozorów (*make-believe*). W *Epidemic* dochodzi do realnego, dokumentalnego, organicznego wyrazu. A w *Europie* – która nawet jeszcze nie była napisana w okresie powstania tego reklamowego folderu – idea polegała na tym, że publiczność na sali miała być hipnotyzowana.

To powinno wyjaśnić, dlaczego wybraliśmy słowo *substance* zamiast *matter*.”

*Epidemic jest podzielony na pięć rozdziałów, a ich tytuły to pięć kolejnych dni, w czasie których ma się rozgrywać akcja filmu. Dzięki temu staramy się usytuować film w rzeczywistości. Chociaż jego akcja jest fikcją, stwarza ona realistyczne pozory.*

*Podobnie dzieje się w Psychozie Hitchcocka, którą otwiera kilka napisów, określających miejsce akcji (Phoenix, Arizona) i datę wraz z dokładnym podaniem czasu, w którym rozgrywa się ten dramat. Nawet tutaj fikcji nadaje się pozór związku z rzeczywistością.*

Masz rację. Właśnie taki zamysł przyświecał tym tytułom w *Epidemic*. Z podobnymi planami nosiłem się przy *Przetłumając fale*. Powodem usytuowania tej fabuły w czasie historycznym, w tym wypadku w latach siedemdziesiątych, była chęć podkreślenia tonacji serio w opowiadaniu. Jeżeli przenosimy akcję do innej epoki, to nabiera ona innej wagi.

Bardzo dobrze pamiętam wprowadzenie do *Psychozy*. Informacja o czasie miała jedynie takie znaczenie dla tej opowieści, że odbieramy ją jako realistyczną i opartą na faktach.

Jest ona również o tyle dziwna, że już więcej nie powtarza się w filmie. Można by sobie przecież wyobrazić, że Hitchcock w imię konsekwencji i po to, aby podkreślić realizm, nadal będzie posługiwał się podobnymi informacjami na temat miejsca i czasu akcji, które tak często można zobaczyć w amerykańskich serialach telewizyjnych, na przykład w Archiwum X.

A jednak ten chwyt został zastosowany tylko w pierwszej scenie filmu. Typografia czołówki jest bardzo rygorystyczna, powściągliwa i w pełni adekwatna do scenerii centrum biurowego, które jest punktem wyjścia w *Psychozie*. Później, w hotelu Batesa, znajdujemy się już poza czasem. To jest jednak dziwny chwyt, który również podkreśla sugestywność opowiadania.

(Następuje krótka przerwa w rozmowie. Telefon dzwoni po raz trzeci i Lars podnosi słuchawkę.)

Jestem przekonany, że Woody Allen miał sekretarza, który zajmował się wszystkimi rozmowami telefonicznymi w trakcie twojego wywiadu w Nowym Jorku. Głęboka koncentracja. „Żadnych telefonów!” Ze mną nigdy nie jest tak serio, ale pod pewnymi względami przyjemniej i sympatyczniej. Dlatego opowiem ci jeszcze jedną anegdotkę à propos *Epidemic*.

Mieliśmy jechać na zdjęcia do Niemiec: ja, Niels i operator, Kristoffer Nyholm, który jest również reżyserem – bardzo sympatyczny facet, z którym często pracowałem. Wynajęliśmy wielkiego mercedesa i pojechaliśmy do Niemiec, do Kolonii. W centrum Kolonii nie mogliśmy znaleźć miejsca na parking, więc wjechaliśmy na chodnik i tam postawiliśmy samochód. Stała tam masa aut, też zaparkowanych na chodniku.

Do sceny potrzebowaliśmy nożyczek do paznokci i kalafiora, więc Niels pobiegł to kupić. Niels biega jak szatan. Niels i ja mieliśmy wówczas dość krótkie włosy, ale Kristoffer miał dużą, ciemną, pofalowaną czuprynę i brodę. Wyglądał jak południowiec, trochę jak Cygan albo Arab. Podchodzi do ba-

gaźnika, wyciąga pas od akumulatora<sup>6</sup> i nakłada go na siebie. Ja sam miałem grać w tej scenie, więc siedziałem w samochodzie na miejscu kierowcy i przymierzałem różnego typu okulary słoneczne.

Potem przychodzi Niels, siada w samochodzie, a Kristoffer stoi na chodniku. Wtedy podchodzi do mnie młody policjant. Nic nie mówi, ale gestem pokazuje, abym opuścił szybę. Nieco drżącą ręką pokazuje mi swoją legitymację. A ja mówię: „Przykro mi, wiem, że nie wolno parkować na chodniku. Czy jest jakiś problem?”. „Nie”, on na to, „Proszę się nie denerwować”. I nagle widzę siedmiu czy ośmiu mężczyzn w cywilu, którzy podbiegają do nas z bronią w ręku. Jeden z nich przystawia mi pistolet do skroni, a Niels dostaje od drugiego pięścią. Kristoffera zmuszają do położenia się na chłodnicy. Potem ci wszyscy policjanci stoją i wyglądają tak, jakby mieli straszego cykora. Wszyscy są bardzo młodzi i wszyscy starają się przez cały czas mieć na oku samochód, trzymają broń w pogotowiu, gotowi użyć jej w razie konieczności. Pamiętam, że dzień wcześniej czytałem, że policja zastrzeliła młodego Jugosłowianina, ponieważ nie zatrzymał się, kiedy go o to poproszono.

Okazało się, że zaparkowaliśmy przed największym bankiem w Kolonii, dokładnie pod jego kamerami wideo. A Frakcja Czerwonej Armii (RAF) zawsze używała wielkich mercedesów, kiedy przeprowadzała swoje akcje. I ja tam siedziałem i przymierzałem okulary słoneczne, podczas gdy Niels biegał tam i z powrotem, a Kristoffera pas od akumulatora przypominał pas z amunicją. Więc oni musieli siedzieć przyklejeni do ekranów telewizyjnych i wyobrażać sobie, czym my się zajmujemy. To wszystko przypominało parodię napadu w jakimś filmie Fassbindera!

I musieliśmy siedzieć tam z pół godziny, podczas gdy oni sprawdzali nasze wyjaśnienia. Bo przecież nikt w to nie wie-

---

<sup>6</sup> Pas z dużymi kieszeniami, w których operator może przechowywać akumulator, filtry i inne akcesoria do kamery.

rzył: trzech Duńczyków, którzy robią film w Niemczech! Ale w końcu pozwolono nam stamtąd odjechać. Bez najmniejszych przeprosin.

*Bateś się?*

Nic a nic. Ale byłem wściekły. Nie posiadałem się ze złości. To było tak absurdalne. W pewnym momencie obejrzałem się. Staliśmy na jednej z przelotowych ulic w centrum Kolonii. I wtedy zobaczyłem, że z obu stron dzielnicy droga była zamknięta kordonami policji. Próbowaliśmy znaleźć brata Nielsa, który wówczas mieszkał w Kolonii. Ale nie było go w domu. I nagle nadchodzi on tą ulicą, przechodzi obok i nas nie zauważa. Był całkowicie pochłonięty widokiem oddziałów policji. Nie wiem, co musiałyby się stać, aby zobaczył Nielsa i podszedł do samochodu. Najdrobniejsze nieoczekiwane wydarzenie mogło sprowokować tych policjantów do użycia przemocy.

Kristoffer przez cały czas mocno trzymał kamerę. Nie wiedział, czy może odważyć się ją uruchomić, więc tego nie robił. Zresztą mieliśmy potem trochę całkiem przyzwoitych ujęć!

*Wróćmy do tej historii w Epidemic, do tej rzekomo opartej na faktach ramie opowiadania związanej z tobą, z Nielsem Vørselem i Claussem Kastholmem Hansenem z Duńskiego Instytutu Filmowego. A zatem ty i Niels macie przedłożyć mi gotowy scenariusz pod tytułem Komisarz i zdzira, ale jego tekst wyparował z komputera.*

To też jest prawda. Zdarzyło się, że zginął nam w ten sposób scenariusz. To była jedna z wersji *The grand mal*. Ten scenariusz, o którym mowa w *Epidemic*, najbardziej przypomina scenariusz do *Żywiołu zbrodni*. A potem dyskutujemy, co mamy zrobić. Środkową partię jesteśmy w stanie odtworzyć i napisać na nowo. Wstęp też od biedy możemy sobie przypomnieć. Ale zakończenie całkowicie przepadło. Nikt z nas nie potrafi go odtworzyć. Było to zbyt skomplikowane. Wydaje mi się,

że Niels na początku filmu mówi: „Jak, u diabła, zaczęliśmy ten scenariusz?”.

A potem Claus Kastholm dzwoni z USA. Ta scena została nakręcona w USA, w Atlantic City, przez Alexandra Gruszynskiego, operatora, który zwykle współpracował z Jonem Bangiem Carlsenem. Najpierw nakręciliśmy długą scenę, która była nieudana, ponieważ pożyczyłem kamerę od Jensa Jørgena Thorsena i był to jakiś stary rzęch. Bolex z trzema obiektywami. Problem polegał na tym, że kiedy chcieliśmy użyć szerokokątnego obiektywu, to te dwa pozostałe wchodziły w kadr.

Pomysł z *Epidemic* polegał przecież na tym, że konsultant filmowy, Claus, miał uczestniczyć w wieńczącej film kolacji. Ale nabrał on jakichś podejrzeń i nie chciał wziąć w niej udziału. Potrzeba było sporo butelek czerwonego wina, aby udało nam się go do tego nakłonić. Ale ma on trochę niezłych odzywek w tym filmie. Zwłaszcza jedną, po przeczytaniu mojego i Nielsa scenariusza czy raczej naszego konspektu scenariusza. Miał on chyba tylko dwanaście stron. Claus mówi: „To jest w najlepszym razie patetyczne”. Trzeba było trochę alkoholu, aby go do tego namówić.

*Zbyt się denerwował tym występem czy...?*

Tak, chyba się denerwował. A raczej nie palił się do tego. W końcu trochę bardziej się zaangażował. I to było świetne.

*W pierwszej części filmu, w trakcie pierwszego dnia filmu, jest epizod zatytułowany Pamięć Danii.*

Niels pracował w archiwum państwowym. To chyba dlatego pojawił się ten fragment. Ale uważam, że jest to niewiarygodnie nudna scena. Była ona zrobiona trochę od niechcienia. Tekst o dzumie, który ten człowiek w archiwum musi czytać, jest przecież nieskończenie długi. Ale z drugiej strony mogłem wypróbować kilka dość skutecznych ustawień światła w pań-

stwowym archiwum. To była sekwencja, którą ja kręciłem, i trochę bawiłem się światłem. To było zabawne. Nigdy wcześniej nie próbowałem ustawiać światła.

*W Epidemic przez cały czas przechodzisz od bieżącej akcji do pamięci i to jest strategia, która trafnie charakteryzuje twój sposób pracy. Ta technika czy też struktura narracyjna była już także w Żywiocie zbrodni.*

Masz rację. To ma chyba coś wspólnego z poczuciem smaku. Pragnę, aby fabuła była bardziej mistyczna, aby rozgrywała się na wielu płaszczyznach. Pamięć jest w tym kontekście interesującą płaszczyzną. Bardzo lubię na przykład film Alaina Resnais *Opatrzność*, który rozgrywa się na kilku różnych płaszczyznach czasowych. Film ten obecnie być może trochę stracił na sugestywności, ale pamiętam, że byłem pod jego wielkim wrażeniem, kiedy widziałem go po raz pierwszy. Nadal dostarcza on sporo dobrych wibracji, a John Gielgud i Dirk Bogarde byli bardzo dobrzy w swoich rolach.

*Powtarzasz różne elementy i motywy w swoich filmach, motywy, które mają nieomal hipnotyczne oddziaływanie.*

Oczywiście, to prawda. Trudno mi to skomentować, ponieważ nie wszystko robimy z jakimś szczególnym zamysłem. Możemy mieć jakiś pomysł, ale film jest przecież także w dużym stopniu uzależniony od techniki. Jeśli na przykład mielibyśmy malować, to staniemy przed wyborem, czy wziąć pędzel szeroki albo wąski, czy potem żłobić w obrazie, jak to robił Munch, czy zastosować laserunek itd. Można to porównywać z tym, czy w filmie chcemy stosować retrospekcje czy *flashbacki*, a może raczej wolimy trzymać się linearnego rozwoju akcji. Można też zdecydować się na poświęcenie większej uwagi scenerii i rekwizytom albo aktorom w filmie. Ciągłe stoimy przed wyborem, w którym przede wszystkim chodzi o przedstawienie obrazu, obrazu całości.

Bardzo trudno coś powiedzieć na ten temat. Byłoby prościej, gdybym pracował w ramach gatunku, w którym chodzi przede wszystkim o wystraszenie publiczności. Wtedy łatwo wybrać obrazy i technikę, o której wiadomo, że jest w stanie wystraszyć ludzi. Ale te filmy, które zrobiłem, nie miały – o ile mogę sam oceniać – tak prostego celu. Dlatego trudno udzielić prostej i jednoznacznej odpowiedzi, dlaczego te filmy wyglądają tak, jak wyglądają.

*Oczywiście. I ta otwarta struktura, którą nadajesz swoim filmom, pozwala nam interpretować je tak, jak nam się podoba.*

Tak. Albo też wcale ich nie interpretować. Taka możliwość też przecież istnieje.

*W czasie drugiego dnia filmu ty i Niels Vørsel dokonujecie zabawnej demonstracji. Malujesz na ścianie linię, którą dzielisz na odcinki, nadając im różne nazwy.*

Tym samym puszczam perskie oko w stronę filmowych dramaturgów. Stale posługiwano się tym schematem zarówno na filmoznawstwie, jak i w szkole filmowej. To jest użyteczna metoda analizy filmu.

*Czy uważasz, że te dramaturgiczne struktury i metody, wykładane w szkołach filmowych, mogą przyczynić się do stworzenia dobrych scenariuszy i dobrych filmów?*

Nie sądzę, aby można stworzyć dobre filmy tylko dlatego, że niewolniczo akceptowane są metody, których się naucza. Ale oczywiście składają się one z pewnych mechanizmów i chwytów, które mogą funkcjonować i które można stosować. Ważne jest na przykład, w jakiej kolejności informujemy widza o charakterze postaci, albo jak buduje się przebieg zdarzeń. Jeżeli chcemy podtrzymać napięcie, to jest to niezwykle istotne. I mam na myśli nie tylko napięcie thrillera, ale także to

napięcie, które może powstać pomiędzy dwiema osobami w dramacie. To może być dramat miłosny, w którym jedna strona układu spotkała inną i teraz zamierza porzucić swojego partnera. Napięcie powstaje wtedy, kiedy on czy ona zamierza przekazać tę nowinę tej drugiej czy temu drugiemu. Albo nie przekazać. Albo opóźnić ten proces poprzez ukrywanie tego, co się dzieje, za pomocą kwiatów i czekoladek. Dramaturgia jest taka sama jak w filmie kryminalnym. Wszystko staje się pytaniem o to, kiedy i jak do czegoś dojdzie. I tutaj przydają się te wszystkie teorie dramaturgiczne.

Właśnie to opanowywałem w coraz większym stopniu. Zwłaszcza w związku z *Królestwem*. W amerykańskiej dramaturgii filmowej, która tworzy podstawy tych wszystkich teorii, chodzi o to, aby stworzyć sytuacje tak krytyczne, jak to tylko możliwe. Krytyczne pod względem emocjonalnym. Może tu chodzić o kupno pudełka czekoladek, o rozmowę z ewentualnymi nabywcami domu, możliwe jest wszystko to, co prowadzi do nieuniknionych konsekwencji, do ujawnienia historii zdrady i jej skutków dla tych, którzy są w nią wplątani. Im więcej główny bohater dokonuje manewrów odwracających uwagę, tym większe napięcie przeżywa widz przed ostateczną konfrontacją i reakcjami, które ona wywoła. To są sytuacje banalne, a jednak pełne znaczenia.

*Te teoretyczne modele niosą ze sobą również pewne ryzyko. Był taki okres, w każdym razie w Szwecji, na początku i w połowie lat osiemdziesiątych, kiedy producenci, a także konsultanci w Szwedzkim Instytucie Filmowym byli całkowicie opętani tym amerykańskim modelem dramaturgii. Scenariusz, który go nie naśladował, miał kłopoty z wejściem do produkcji. Z pewnością miałbyś trudności z realizacją swoich filmów w Szwecji w tym okresie.*

Wiele amerykańskich filmów niewolniczo trzyma się tego szablonu. Pamiętam, że kiedy oglądałem *Bezsenność w Seattle* Nory Ephron, to mogłem w każdej chwili przewidzieć, co się stanie. Kiedy ten mały chłopiec zaginie, kiedy i jak zamkną go



w wieży. Każdy ruch do przodu w akcji był skonstruowany według wzorca. Ta przewidywalność była bardzo irytująca i dlatego film był tak strasznie nudny. Zabawniej jest doprowadzić sytuację do stanu krytycznego w jakiś bardziej wyrafinowany sposób i nakręcić o jeden obrót za dużo.

*Jeśli w związku z tym spojrzymy na sytuację w produkcji filmów, jaka panowała i nadal panuje w Danii, to można odnieść wrażenie, że tutaj znacznie przychylniej traktuje się nowe idee i eksperymenty aniżeli gdzie indziej. Miałaś możliwość zrobienia Żywiołu zbrodni i wielu innych filmów, które w stosunku do obieguowej produkcji były właściwie awangardowe lub ekstremalne.*

To prawda. Uważam, że mieliśmy bardzo dobrą, a jeśli chodzi o mnie to nawet wyjątkowo dobrą ustawę filmową w Danii. Nie wyobrażam sobie, abym mógł zrobić te filmy, które zrobiłem, w jakimś innym kraju niż Dania. Być może mógłbym je zrobić w Związku Radzieckim przed zmianą systemu. Tarkowski mógł tam przecież zrobić swoje filmy. To był dla mnie doskonały system.

*Wracając do tej sceny w Epidemic z linią na ścianie – na dwóch trzecich poziomej osi wpisujesz słowo „Dramat” i mówisz: „Tutaj ludzie znudzą się i będą chcieli opuścić kino. Tutaj musimy wstawić taką czy inną formę dramatu”. Czy to jest twoje własne odkrycie, czy też respektujesz ten amerykański model?*

To jest chyba zgodne z tym amerykańskim modelem. Ponieważ w około dwóch trzecich filmu zazwyczaj umieszcza się punkt zwrotny, perypetię fabuły. To tutaj ma się rozpocząć rozstrzygająca, końcowa faza dramatu.

Ta scena w *Epidemic* była dość zabawna. Nakręciliśmy ją w jednym ujęciu. I zniszczyliśmy ścianę w domu Nielsa.

*Czy nie mieliście pieniędzy, aby ją potem odnowić? Wiem, że film miał bardzo skromny budżet.*

Zdaje się, że nie mieliśmy. Koszt produkcji *Epidemic* wyniósł około jednego miliona duńskich koron i chyba przekroczyliśmy budżet o dziesięć tysięcy koron. Ten film był tak tani, że dyrektor Instytutu Filmowego, Finn Aabaye zaczął podejrzewać, że naszą dotację podzieliliśmy na wiele bardzo małych sum. Chyba przypuszczał, że mogliśmy włożyć te pieniądze do banku na procent, co było zabronione. Gdyby film kosztował dwanaście milionów, to sytuacja byłaby inna. Pełnometrażowy film za jeden milion to było nie tylko niezwykle, ale także w najwyższym stopniu podejrzane w oczach filmowych biurokratów.

*W pewnym miejscu w Epidemic mówisz, że „film powinien być jak kamień w butcie”.*

Powiedziałem tak chyba dlatego, że w pewnym momencie uświadomiłem sobie, że wyprodukowaliśmy film, który był jak kamień w butcie. Wtedy równie dobrze można to było zrobić tak, jak Pan Bóg przykazał. Ale ja sądzę, że film powinien być jak kamień w butcie. To nie jest takie złe. Robienie czegoś, czego się nie czuje, byłoby nudne.

*Potem jest ta długa sekwencja z tobą w wannie...*

Tak... leżę w wannie i mówię o winie.

*Dokładnie nie pamiętam, o czym mówisz, ale możliwe, że gadasz o winie.*

No, nie mówię zbyt dużo, ale odwiedził nas nasz konsultant od win. I to on mówi o winie. Był bardzo pijany, kiedy kręciliśmy tę scenę. Już nie pamiętam, ile wina wypił, zanim zaczęliśmy kręcić. Był on również sponsorem whisky, którą dostaliśmy, i to był fantastyczny widok – te wszystkie skrzynki whisky wnoszone do mieszkania Nielsa.

*Wydaje się, że ty masz dobre układy z wodą...*

To prawda. Jak widzisz, tutaj w domu zainstalowaliśmy kąpiel z bąbelkami. Kąpiel w wannie to dla mnie wielka przyjemność.

*Trzeci dzień nosi tytuł „Niemcy” i zaczyna się od wyliczenia szeregu niemieckich nazw miast, podobnie jak w Obrazach wyzwolenia.*

Tak, mogłeś zauważyć, że zapisujemy je na małej maszynie do pisania marki Hermes Baby. A Hermes Baby odgrywa istotną rolę w *Homo Faber* Maxa Frischa, jednej z ulubionych powieści Nielsa Vørsela. Ta książka była później sfilmowana przez Volkera Schlöndorffa, ale, co dziwne, w filmie nie pojawia się maszyna tej marki, więc Niels uznał, że nie przedstawia on większej wartości.

*W tej scenie rozmawiacie o głównym bohaterze w waszym projektowanym filmie, o „dobrym Mesmerze”. Podróżuje on po spustoszonej przez zarazę Europie i powinien kogoś spotkać, jakiegoś teologa, jak sądzicie, ponieważ powinno to stworzyć możliwość ośmieszenia religii i wykształcenia i tym samym wprowadzić nieco humoru do tragizmu. Jaki jest twój stosunek do religii?*

Byłem wychowany w bardzo ateistycznej rodzinie. Ateizm był nieomal religią dla moich rodziców. Dlatego też ten temat był mniej lub bardziej zakazany w naszym domu. Ja jednak interesowałem się religią. I wyznaję jakąś wiarę. Przeszedłem na katolicyzm, kiedy ożeniłem się po raz pierwszy. Moja ówczesna żona, Cæcilia, była katoliczką i moje córki zostały ochrzczone według obrządku katolickiego. I praktykuję tę wiarę. Modłę się kilka razy dziennie.

Ale teraz jestem przecież rozwiedziony, a to nie jest zgodne z regułami katolicyzmu. Chyba można się rozwieść, ale nie można ponownie się ożenić. O ile nie unieważni się małżeństwa. Taka jest korzyść z istnienia papieża jako przedstawiciela Boga na Ziemi. Bóg i pojęcie Boga dzięki temu zysku-

ją bardziej ludzki wymiar. Społeczeństwo włoskie w znacznej mierze opiera się na tym systemie zasług i odwzajemnień. Sądzę, że katolicyzm to bardzo ludzka religia.

*Stałeś się katolikiem dlatego, że się ożeniłeś. Ale potrzeba wiary i religii musiała chyba w tobie istnieć już przedtem?*

Oczywiście. Taka potrzeba istniała. Zawsze pragnąłem podporządkować się autorytetom. Ale jednocześnie było to niezwykle trudne, ponieważ moje wychowanie polegało właśnie na tym, aby nie łączyć wiary z autorytetami. Dzięki mojemu rozwojowi uświadomiłem sobie znaczenie wolności religijnej. Na przykład mój ojciec był zdecydowanym przeciwnikiem wszelkich misji religijnych, ponieważ uważał, że wtrącanie się w życie prywatne człowieka jest karygodne. Zawsze był strasznie wzburzony, kiedy pojawiali się świadkowie Jehowy i dzwonili do drzwi. Nie cierpiał również kwestowania. A jednocześnie pracował w Ministerstwie Zdrowia i Opieki Społecznej, którego głównym obowiązkiem jest troska o ludzi i ich potrzeby. Ale uważał, że winno się tego dokonywać za pomocą środków politycznych, a nie dobroczynności.

*Występujesz w tym filmie nie tylko jako osoba prywatna. Grasz również główną rolę w filmie, doktora Mesmera. Co cię pociąga w grze aktorskiej?*

Nie jestem w tym zbyt dobry. Być może mógłbym zostać przyzwoitym aktorem, ale wymagałoby to sporo czasu. To jest zresztą praca dość nerwowa. Angażować się w coś, w czym nie ma się doświadczenia.

*A jednak powierzyłeś sobie małe role w niektórych filmach, nocnego portiera w Żywiolenie zbrodni czy młodego Żyda w Europie.*

To były role o nieco bardziej osobliwym i antypatycznym charakterze. Dokładnie takie jak role Polańskiego. On przecież

najchętniej gra łajdaka czy kogoś w tym rodzaju. A na trochę ekshibicjonizmu też można sobie pozwolić.

*Mówiłeś już o Udo Kierze, który występował w większości twoich filmów. Czy znałeś go już wtedy, kiedy robiłeś Epidemic? I co takiego urzekło cię w nim jako aktorze?*

Spotkałem Udo Kiera na festiwalu w Mannheim, gdzie pokazywałem *Żywiot zbrodni* i gdzie Udo także miał film, który reżyserował i w którym poza tym grał dwie role, jedną męską, a drugą kobiecą. Wydaje mi się, że ten film nosił tytuł *Ostatni pociąg do Harrisberga*. Oczywiście widziałem go już w licznych filmach Fassbindera. Wdaliśmy się w pogawędkę w czasie festiwalu i Udo oświadczył, że chętnie zagrałby w którymś z moich przyszłych filmów. Przygotowywałem wtedy *Medeę* i francuski aktor, który był przewidziany do roli Jasona, Niels Arestrup, zrezygnował z niej. Wtedy zapytałem Udo i on chętnie się zgodził. A potem zapytałem go, czy umie jeździć konno i Udo oczywiście powiedział, że umie, ponieważ chciał dostać tę rolę. Potem poszedł wziąć swoją pierwszą i ostatnią lekcję jazdy konnej! Jest on niezwykle odważny. Jego pierwsza scena w *Medei* była bardzo karkołomna. Miał wjechać konno do domu, podnieść kobietę, wsadzić na siodło i wyjechać. Taki wyczyn powierza się zazwyczaj kaskadero wi. Ale Udo wskoczył na konia i wykonał tę scenę raz za razem bez najmniejszej trudności i bez żadnego upadku.

*On często uosabiał zło w twoich filmach.*

Oczywiście, jeśli ma się taką twarz jak on, to łatwo można podlegać swego rodzaju *type castingowi*.

*Piątego dnia i w piątym rozdziale Epidemic ty i Niels Vørsel zapraszacie na kolację filmowego konsultanta, aby mu przedstawić wasz projekt. Na kolację zaprosiliście również hipnotyzera i jego medium.*

To był bardzo znany hipnotyzer, który właśnie wyszedł z więzienia po odbyciu kary półtora roku czy coś koło tego. Został skazany za gwałt na piętnastu kobietach, którego dokonał po ich zahipnotyzowaniu. Na wyrok sądu mogło wpłynąć jego zachowanie. Zachowywał się bardzo arogancko i antypatycznie, także przed sądem przysięgłych. Tak więc poniekąd z góry skazał się sam. Ale jest on niezwykle biegły w swoim fachu i potrafi utrzymywać stan hipnozy bardzo długo.

W tamtym czasie ani Niels, ani ja nie znaleźliśmy go zbyt dobrze i nigdy nie uczestniczyliśmy w seansie hipnotycznym. Przeprowadził ze sobą trzy dziewczyny i każda z nich była dobrym medium. Po zdjęciach próbnych z każdą z nich wybraliśmy tę dziewczynę, która występuje w filmie. Po piętnastu sekundach była w transie i pamiętam, że Niels i ja spoglądaliśmy na siebie znacząco – „to jest tak naprawdę *set-up* (sfingowane)”. To było tak nieprawdopodobne, jak to tylko możliwe. Ale już po pięciu minutach dziewczyna płakała tak niepowstrzymanie, że miała całkowicie przemoczoną bluzkę. Widziałem wielu aktorów, którzy potrafią płakać na zawołanie, ale czegoś podobnego nie przeżyłem.

To doświadczenie podsunęło mi pomysł, aby kiedyś spróbować zahipnotyzować aktorów. To mogło być interesujące. Ponieważ posługujemy się przecież ich względnie ograniczonym talentem aktorskim, jakim dysponują. Ale jeśli mają oni wielki talent aktorski i jeśli połączymy go z wyzwoleniem, jakie zakłada hipnoza, to wówczas można stworzyć coś niezwykle osobliwego. Przecież Werner Herzog posługiwał się częściowo hipnozą, ale u niego występujący byli wprowadzani w trans. Sądzę, że za pomocą hipnozy można skłonić aktora do grania całkowicie normalnie.

*Czy wyobrażasz sobie, jak powinno się to odbywać?*

Najpierw dyskutowalibyśmy na temat roli i przeprowadzilibyśmy próby z tekstem postaci, a potem na plan wkraczałby hipnotyzer. Chodzi przede wszystkim o to, aby wyzwolić

w sobie tę drugą osobę. A to według mnie może udać się za pomocą hipnozy.

*Ale to, co widzimy w Epidemic, kiedy medium opowiada i z przerażającą intensywnością i ekspresyjnością reaguje na spustoszenia dżumy, nie jest zagrane, ale przeżywane?*

Przeżywane. Dziewczyna, która jest medium, bardzo się denerwowała przed nakręceniem tej sceny. Więc zaproponowaliśmy, że zrobimy ujęcie, kiedy ona nie będzie pod hipnozą. Ale ona się na to nie odważyła. Więc zrobiła tę scenę pod hipnozą. I jest ona ogromnie przekonująca.

*Czy najpierw opowiedziałeś jej tę historię o filmie w filmie?*

Nie, ona musiała przeczytać jakiś fragment z książki o dżumie w Londynie. A potem została poinformowana, że zostanie przeniesiona w ten czas i w tę sytuację. W filmie odbieramy to tak, jakby ona relacjonowała akcję w naszym wymyślonym filmie. Słowa hipnotyzera: „Wejź w film. Wejź w Epidemic” podłożyliśmy potem.

*Te słowa przypominają głos narratora w Europie, który wzywa nas do pogrążenia się w filmie.*

Istotnie tak jest. Nic nowego pod słońcem...

*W filmie w filmie twoim operatorem jest Henning Bendtsen, dawny współpracownik Dreyera. Współpracowałeś z nim również przy Europie. Czy możesz coś powiedzieć o tej współpracy?*

To było bardzo interesujące. Henning miał pewne swoje dziwactwa czy też tajemnice, uważał, że reżyser powinien trzymać się z dala. Na przykład używał zawsze słabych miękkich filtrów, kiedy kręcił aktorki w zbliżeniu. Nie oponowałem. Byłem tylko przyzwyczajony od czasów szkoły filmowej, że

jeśli wchodził w grę jakiś filtr, to jego efekt nie powinien być dyskretny, ale bardzo wyraźny. Nauczylismy się tego od Fassbindera i jego operatora Xavera Schwarzenbergera, który nigdy nie szczędził efektów.

Pamiętam, jak mieliśmy nakręcić zdjęcia próbne aktorów do *Europy*, przede wszystkim Barbary Sukowej, która miała tam główną rolę kobiecą. Henning umieścił ją przed kamerą, a ja powiedziałem: „Nie będziesz potrzebował jakiegoś światła?”. „Będę”, powiedział Henning i poszedł po bardzo słabą żarówkę. I kazał nią rozświetlić jej twarz. „Dziękuję, to mi wystarczy”, powiedział. „Teraz już wiesz, co powinienem wiedzieć”. Ogromnie mnie to fascynowało. On odczytywał jej twarz, a potem wiedział, jak powinien ją fotografować.

*A jak ustawiał światła?*

Chciałem mieć ustawienie światła podobne do tego, jakie stosował w *Słowie* albo w *Gertrudzie* Dreyera. Często pracowałem z mnóstwem małych źródeł światła i *spotlights* (światła punktowe), które odgraniczały albo dzieliły miejsce akcji na światło i cień. Miałem kiedyś pomysł, aby zrobić film o *Gertrudzie*, przy którym nawiązałbym kontakt z możliwie największą ilością ludzi uczestniczących w realizacji tego dzieła. Ale żaden producent nie był zainteresowany realizacją tego projektu. Dreyer jest reżyserem filmowym, którym zdają się interesować jedynie teoretycy filmu. Duńscy filmowcy nie poświęcają mu większej uwagi. Ale dla mnie, jak wiesz, był on bardzo znaczącą postacią.

*Podkreślałeś – nie bez pewnej dumy – że wielu duńskich krytyków określiło Epidemic po jego premierze w 1987 roku mianem najgorszego filmu, jaki kiedykolwiek powstał. W listopadzie 1997 roku odbyła się repremiera tego filmu w Danii. Jaka była wówczas postawa krytyków wobec tego filmu? Czy zmienili się oni od tamtej pory?*



Sądzę, że tak. W każdym razie nieco. Nie czytałem recenzji. Przychodzi mi na myśl tylko Klaus Rifbjerg, który kiedyś, dawno temu recenzował *Gości Wieczery Pańskiej* Bergmana i poddał ten film morderczej krytyce. Wkrótce potem opublikował nową recenzję, w której napisał, że dokonał przewartościowania filmu, że jego pierwsza reakcja była pochopna i że *Goście Wieczery Pańskiej* to ważne dzieło sztuki. Jeden jedyny raz widziałem, aby ktoś tak postąpił. Ale to musiał być ktoś formatu Rifbjerga, żeby się na to odważyć.

## 6

# MEDEA

*Medea* opiera się na klasycznym dramacie Eurypidesa, który tutaj rozgrywa się w archaizowanym i beczasowym środowisku. Medea została porzucona przez swojego męża, Jazona, który chce ożenić się z Glauką, córką korynckiego króla Kreona. Król Aigeus proponuje Medei i jej dzieciom schronienie. Po weselu Glauka odmawia spania z Jazonem, ponieważ nie potrafi on nakłonić Medei do opuszczenia kraju. Kreon odwiedza Medeę i nakazuje jej wyjechać. Medea przywołuje do siebie Jazona i udaje, że godzi się na jego warunki. Daje ona Glauce w prezencie wianek ślubny, który jest nasączony trucizną. Glauka kłuje się kolcem wianka i umiera, podobnie jak Kreon. Medea wiesza obu swoich synów. Teraz Jazon stracił wszystko. Medea porzuca kraj, odpływając na statku króla Aigeusa.

*Nakręciłeś scenariusz Dreyera do Medei, filmu, którego jemu samemu nigdy nie udało się zrealizować. Czy dla ciebie była to forma oddania mu szacunku bądź spłaty długu wdzięczności, czy też był to tylko temat, który cię fascynował?*

Temat nie fascynował mnie w najmniejszym stopniu! Nigdy nie interesowałem się klasycznym teatrem. Bardziej poruszało mnie to, że w pewnym okresie interesowało to Dreyera. Dostałem ofertę z teatru telewizji i zaproponowałem im zrobienie przedstawienia *Romea i Julii*. Ale niezbyt zainteresowało to nowo mianowaną szefową teatru telewizji, Birgitte Price. Chcieli jednak, abym coś dla nich zrobił. Birgitte Price sama

wystawiła *Medeę* w teatrze, klasyczną wersję Eurypidesa z Kirsten Olesen w roli głównej. A teraz miała plany przeniesienia sztuki do telewizji, ale według scenariusza Dreyera. Była jednak niezdecydowana i zapytała mnie, czy bym nie chciał tego wystawić. A ja nie chciałem dopuścić, aby ona zajęła się scenariuszem Dreyera! Jakoś czułem pewne pokrewieństwo z nim i z jego poglądem na *Medeę*. Więc wyszedłem od jego scenariusza, ale tak wszystko zmieniłem, aby rozgrywało się w nor-dyckim krajobrazie. Nie jestem tego pewien, ale wydaje mi się, że Dreyer miał zamiar nakręcić prolog filmu w Grecji. Jest tam pewna wskazówka na początku scenariusza, która sugeruje, że chciał rozpocząć film w amfiteatrze. Niestety Dreyer nigdy nie mógł zrobić tego filmu. Miał przecież wiele projektów, które nigdy nie zostały zrealizowane.

Ale ja sam nie jestem specjalnie zachwycony tym filmem. Najbardziej jestem zadowolony ze scen plenerowych. Po raz pierwszy próbowałem kręcić w plenerze. To było zabawne, a Jutlandia oferuje wiele pięknych obiektów zdjęciowych. Wcześniej robiłem sceny plenerowe tylko w nocy, kiedy za pomocą światła tworzy się własne scenerie. A tutaj filmowaliśmy głównie w dzień. Jak mi się wydaje, tu i ówdzie jest co nieco z nastroju Kurosawy w scenach plenerowych.

Współpraca z Kirsten Olesen nie układała się najlepiej. Ale miałem Udo Kiera w roli Jazona. Początkowo chciałem zaangażować do tej roli francuskiego aktora Nielsa Arestrupa, którego spotkałem w Paryżu i który był niezwykle antypatyczny. Powiedział, że z wielką chęcią weźmie w tym udział. Ale kiedy tylko wyszedłem za drzwi, poczułem jego szyderczy grymas. Kłamał mi prosto w twarz. Nie miał najmniejszej ochoty zagrać w tym filmie. Dowiedzieliśmy się o tym na dziesięć dni przed rozpoczęciem zdjęć. Wielu Francuzów to świnię, a miałem kontakt z licznymi aktorami, którzy zachowywali się dokładnie tak samo jak Arestrup.

*Dlaczego chciałeś zaangażować Nielsa Arestrupa do tej roli? Czy widziałeś go w jakimś filmie?*

Nie pamiętam, ale miał on przecież duńskie pochodzenie i potrafił trochę mówić po duńsku. Jednak to prawie na nic się zdało. Widziałem go potem w *Spotkaniu z Wenus* Istvána Szabó, które nie całkiem przekonało mnie do jego uzdolnień. Ale jest on przecież bardzo wybitnym aktorem teatralnym.

Wtedy zadzwoniłem do Udo, z którym wcześniej współpracowałem w *Epidemic*, i zapytałem, czy potrafi jeździć konno. Przyłączył się do nas i jego udział nadał tej roli zupełnie inny charakter.

Baard Owe miał również ważną rolę. Podobnie jak Preben Lerdorff-Rye.

### *Dwóch dawnych aktorów Dreyera...*

Właśnie. Mieliśmy scenę, w której Beard Owe miał jechać konno. Powinniśmy ją nakręcić w jednym długim ujęciu. Najpierw Udo miał pojechać konno w poprzek obrazu, a potem po drugiej stronie strumienia jacyś jeźdźcy mieli przejechać obok Baarda Owe. Potem w obraz wchodzi Kristen Olesen po naszej stronie strumienia i długo rozmawia z Baardem Owe. Na koniec panoramujemy od nich przez krajobraz, gdzie widzimy parę przybiegających dzieci, a na końcu kamera zatrzymuje się na Prebenie Lerdorffie-Rye, który miał powiedzieć: „Medeo, dzieci przysłano ze szkoły do domu”.

I zaczęły się problemy. Najpierw Udo nie potrafił przejechać przez obraz po naszej stronie strumienia, więc musieliśmy posadzić go na drabinie, którą niosło dwóch mężczyzn. A potem biegli oni z drabiną i z Udo tak, aby wyglądało, że on przejeżdża obok nas na koniu. A po tamtej stronie też nie było łatwo, ponieważ koń Baarda Owe przez cały czas zanurzał się w błocie. Ale udało się to Baardowi Owe jakoś opanować. Widocznie był doświadczonym jeźdźcem. Potem mieliśmy dialog z Kirsten i poszedł on całkiem gładko. Ale jeszcze musieliśmy wziąć pod uwagę pogodę i jakieś owce, które miały znajdować się w określonym miejscu, no i te cholerne dzieciaki.

Po wielu długich przygotowaniach, trwających do późnego popołudnia, byliśmy wreszcie gotowi nakręcić tę scenę. I wszystko szło dobrze, wszystko dokładnie pasowało, aż do momentu, kiedy panoramująca kamera zatrzymała się na Prebenie Lerdorffie-Rye. „Nie pamiętam, co mam powiedzieć” – wymamrotał. W gruncie rzeczy nie było w tym nic dziwnego, że po tak długim oczekiwaniu nie mógł sobie przypomnieć tekstu.

Kręciliśmy tę scenę raz za razem i przy każdym kolejnym ujęciu trochę skracalem replikę Prebena. Pod koniec dnia, kiedy słońce było jeszcze nad horyzontem, ale wkrótce miało zniknąć, kręciliśmy tę scenę po raz ostatni. I wtedy skróciłem jego replikę do jednego słowa: „Medeo!”. W końcu jakoś się to udało. Wszystko gra i panoramujemy na Prebena, siedzimy przy monitorze i czekamy z zaciśniętymi kciukami. „No już, Preben, no już! Odezwij się!” I wtedy wydaje on z siebie te słynne słowa: „Jak ona się do cholery nazywa?”

To był niezapomniany widok! Zapomniał nawet tego imienia, które było na okładce scenariusza. Ale był bardzo sympatyczny. Kiedyś był handlarzem drewnem. Zajmował się tym obok swojej pracy aktorskiej. Powtarzał też kilka swoich życiowych mądrości, na przykład że nigdy nie spotkał reżysera, który powiedział coś, co by mu się na cokolwiek przydało. A przecież pracował przez całe życie. Nie wydaje mi się jednak, aby kiedykolwiek kogoś słuchał. Był za to znakomity, na przykład w *Słowie* Dreyera. Absolutnie znakomity.

Była pewna zaleta tej pracy, ta mianowicie, że mogliśmy przez cały czas przekręcać sceny, z których nie do końca byliśmy zadowoleni. Mieliśmy długi okres zdjęciowy w Jutlandii i kiedy pogoda była taka, jakiej pragnęliśmy, mogliśmy wyjeżdżać i kręcić na nowo. Najwięcej kłopotu było z okrętem wikingów. Powinniśmy mieć parę koni na pokładzie, ale one bały się, kiedy musiały opuścić ląd. Przy najmniejszym podmuchu wiatru i kołysaniu okrętu robiły się nerwowe. Więc musieliśmy wymieniać je na coraz mniejsze. W końcu mieliśmy tak małe konie, że ledwo było widać ich głowy nad re-

lingu. To dziwne, że wikingowie mogli tak wiele podróżować po świecie, skoro mieli tak nerwowe konie.

To był wspaniały okres zdjęciowy i miałem świetnych współpracowników. Wielu zawczasu ostrzegало mnie przed współpracą z Duńskim Radiem. Twierdzono, że nie sposób z nimi pracować. Ale okazało się, że było dokładnie na odwrót. Byli entuzjastycznie nastawieni. Producent Bo Lech Fischer był szalenie sympatyczny i pełen inwencji. A ekipę filmową wspominam z wielką radością. Szkoda, że Duńskie Radio później tak się zmieniło. Poprzedni duch walki gdzieś się ulotnił. A był wtedy, kiedy robiliśmy *Medę*.

*Rozpoczynasz film od dwóch napisów, które głoszą, że jest to osobista interpretacja i hołd złożony mistrzowi. „Ten film opiera się na scenariuszu Carla Th. Dreyera i Prebena Thomsena według dramatu Eurypidesa Medea. Carl Th. Dreyer nigdy nie mógł sam zrealizować tego scenariusza. To nie jest próba zrekonstruowania «filmu w stylu Dreyera», ale interpretacja scenariusza, w poczuciu respektu i czci, i jako taka ma stanowić hołd złożony mistrzowi.”*

Tak, taki był zamiar związany z tym filmem, ale nie wiem, w jakim stopniu zasługuje on na miano hołdu.

*Filmowi brak czołówki. Jest tam tylko napis „Medea. Lars von Trier”. W taki sam sposób rozpoczyna się Europa i Przełamując fale – od twojego nazwiska i tytułu. Chcesz, aby natychmiast przejść do filmu...*

Tak, zastanawiałem się trochę nad tym, jak wejść w film. Istnieje wiele dobrych przykładów na funkcjonowanie czołówek, jak na przykład w *Psychozie* Hitchcocka, gdzie napisy zapowiadają klimat filmu. Ale nie natknąłem się na kogoś, kto mógłby zaproponować coś takiego, co pasowałoby do któregoś z moich filmów, a mnie samemu brakowało pomysłów.

*Teraz tytuły przypominają rodzaj znaku firmowego.*

Nie wiem, czy jest z tego jakaś korzyść. W szkole filmowej próbowałem kiedyś zrobić długie wprowadzenie z napisami do filmu, coś w rodzaju preludium. Myślałem, że to będzie ładny pomysł, najpierw uporać się z fikcją, a potem ujrzeć klucz do tej fikcji, zobaczyć, kto brał udział w jej tworzeniu. Oczywiście można postępować odwrotnie. Ale kiedy widać nazwisko aktora, przenosimy się z powrotem do rzeczywistości i fikcja ustępuje temu nazwisku.

Kiedy tylko zasiadamy przed ekranem, pojawiają się oczekiwania. Dlatego ten pierwszy obraz w filmie jest niesłychanie ważny. Przeszkadza mi i niecierpliwie mnie oglądanie prawdziwej rewii nazwisk, zanim film może się wreszcie rozpocząć. Przyjemniej jest opuścić kino z całą masą napisów za plecami.

*Ja również uważam, że pierwszy obraz w filmie jest niesłychanie ważny, ponieważ na nim zasadza się całe opowiadanie lub jego narracja. Pierwszy obraz Medei pokazuje leżącą na brzegu morza Kirsten Olesen, nadchodzi przytyw i zaczyna ją obmywać.*

Nie sądzę, aby ten obraz był udany.

*Dlaczego?*

Wydaje mi się, że to nie było dobre rozwiązanie. Ten obraz jest nieco nużący, a pracy kamery brak konsekwencji. Chodziło o to, aby Kirsten wstrzymała oddech, kiedy woda się podnosi. Potem miała się podnieść, a później znowu zanurzyć w wodzie. Pomysł był całkowicie absurdalny. Ale ja widziałem to tak, że ona powściąga swoją złość i gniew, wstrzymując oddech. Powstrzymuje ogromną złość, którą czuje i którą nosi w swoim ciele. I to nie miało nic wspólnego z Dreyerem. To był czysto Trierowski wymysł. Mały prolog.

*Ale ten obraz sugeruje beczcasowość, że oto zostanie nam przedstawione opowiadanie poza czasem. Ona tam leży, obmywana przez wodę, w całkowicie opustoszałym, dzikim i nagim krajobrazie.*

Ciekawe. Nie pomyślałem o tym. Ale to jasne, że wprowadzamy również krajobraz, w którym przypyływ odgrywa ważną rolę. To mnie fascynowało w jutlandzkim nadmorskim krajobrazie, ta wielka różnica pomiędzy przypyływami i odpływami. Jedną połowę czasu brzeg jest całkowicie suchy, a przez drugą pełen wody. Znaleźliśmy również mnóstwo fantastycznych obiektów zdjęciowych, jak choćby ten, po którym pędzi koń. Dużo kręciliśmy z helikoptera. To jest niesamowite miejsce akcji.

*Czuje się, że wybór krajobrazu jest ogromnie ważny w Medei. Sądzę, że znalazłeś scenerię, która tak samo jak w Przelamując fale staje się duchową kontynuacją czy też sprzymierzeńcem historii, którą opowiadasz.*

Nie myślałem o tym, ale *Medea* to rodzaj filmu krajobrazowego, podobnie jak *Przelamując fale*, pomijając już fakt, że w tym drugim filmie umieściliśmy szereg obrazów pejzaży, które funkcjonowały na zasadzie czystych odzwierciedleń opowiadania.

Nie wiem, jak wpadłem na pomysł, aby kręcić właśnie tam, ponieważ wcześniej nigdy nie byłem w Zachodniej Jutlandii. Przypuszczam, że ktoś z Duńskiego Radia zaproponował mi, abym obejrzał sobie tę okolicę. Tak, teraz już sobie przypominam! Birgitte Price chciała nakręcić film w bunkrach, które znajdują się wzdłuż wybrzeża w Zachodniej Jutlandii. Myślę, że był to bardzo zły pomysł. Nigdy bym sobie nie poradził, gdybym siedział w bunkrze i kręcił. Ale w trakcie dokumentacji ktoś powiedział, że są jeszcze inne miejsca – oprócz bunkrów – które są interesujące i sugestywne wizualnie. Kręciliśmy również sporo na Malø, dokąd można dostać się pieszo przy niskim poziomie wody.

*Ta grota na początku filmu jest też autentyczna?*

To jest stara grota wapienna, która leży w pobliżu pleneru, gdzie kręciliśmy. Fantastyczne miejsce.



*Twój sposób przedstawiania Kirsten Olesen przypomina w znacznym stopniu Dreyerowskie obrazy kobiet. Na początku filmu kilkakrotnie pokazujesz jej ręce w zbliżeniu, a na końcu jest wiele zbliżeń jej twarzy. Jej ubiór i ten mały czepek przypominają zarówno Joannę d'Arc, jak i główną postać w Dniu gniewu. Czy to był Twój świadomy zamysł?*

Oczywiście. Ten film miał być przecież nieco Dreyerowski. Jego estetyka bardzo leżała mi na sercu. Ale jest w nim zbyt wiele tektury. Mieliliśmy konwencjonalny model zamku wikingów, gdzie miała zamieszkać Medea. Takich rzeczy nie znoszę. To wygląda okropnie. Problem polegał na tym, że budżet pozwalał tylko na to, żebyśmy zrobiliśmy cały film na miejscu.

Dokonałiśmy za to drobnych inscenizacji *à la* Fellini. Pozwoliliśmy Jazonowi i Glauce świętować ich noc poślubną w namiocie, który stał na małym piaszczystym wzgórzu. Ten namiot rozbiliśmy później w atelier i tam nakręciliśmy tę scenę. Kiedy tylko mieliśmy miejsce akcji, które mogłem kontrolować, wszystko szło dokładnie tak, jak powinno.

*Ta scena jest bardzo zmysłowa. Jest ona również pełna inwencji – z tymi powiewającymi prześcieradłami powieszonymi w namiocie i rozkołysanymi cieniami ludzkich ciał i psów.*

Mnie ta scena i jej rozwiązanie napawa raczej niesmakiem. Jest zabawna, ale jest tam zbyt dużo estetyki, która właściwie do niczego nie prowadzi. Aktorka grająca Glaukę była tancerką baletową i nie potrafiła znaleźć odpowiedniego środka wyrazu. To wszystko zrobiło się dość jałowe. Ta scena jest bez jaj.

Przecież filmy Dreyera także nie są specjalnie zmysłowe. Są raczej dziewicze. Taki był duch jego scenariusza i w końcu całość stała się okropnie dziewicza. Próbowaliśmy bardzo wielu różnych rozwiązań, z tylną projekcją i *chroma-key*<sup>7</sup>, jak

---

<sup>7</sup> *chroma-key* – tzw. kluczowanie, technika wywodząca się z telewizji; polega na połączeniu dwóch sygnałów wizyjnych sterowanych „kluczem”, którym jest treść obrazu jednej kamery, np. postać na jednobarwnym tle (w pierwotnych urzą-

na przykład w scenie, gdzie bohaterowie spotykają się ze sobą na brzegu w tumanach piasku. Miejscami film wydaje mi się udany. Na przykład w scenie, w której Medea wręcza zatruty wianek.

*Ładna jest również, jak sądzę, ta scena, w której Medea mówi o pustce w swoim życiu, a my na drugim planie widzimy śpiące dzieci. Sfilmowane są na zasadzie tylnej projekcji i kiedy ona mówi, pokazywane są w coraz bliższym ujęciu.*

Tak, tak, to było chyba niezłe... Nie czuję się specjalnie zadowolony z tego filmu. Sądzę, że problem polega na tym wikingowskim idiotyzmie, którego nie udało mi się opanować. Cokolwiek by człowiek zrobił, to w rezultacie musi powstać taka maskarada. Zrobienie z tego czegokolwiek w taki sposób, aby wyglądało do rzeczy, jest cholernie uciążliwe. Sądzę, że to wszystko, co dotyczyć wikingów, jest nam zbyt bliskie.

Kiedy natomiast widzimy, jak Kurosawa radzi sobie z podobnymi rzeczami, to jesteśmy pod wielkim wrażeniem. Na przykład w *Siedmiu samurajach*. Ale kiedy popatrzeć trochę dokładniej na ten film, to można zobaczyć, że te samurajskie hełmy są strasznie źle zrobione. Być może Kurosawie to wszystko również wydawało się tekturowe. Ale obecnie zarówno czas, jak i geograficzny dystans to wrażenie zneutralizowały i dlatego teraz kupujemy to bez zastrzeżeń.

*Ja specjalnie nie myślę o czasowym dystansie w Medei. Jak już powiedziałem, odbieram ten film jako bezczasowy; nie jako dramat psychologiczny, który rozgrywa się w określonym czasie, ale bardziej jako dramat losu usytuowany poza czasem.*

Zdecydowałem się na taką interpretację scenariusza, ponieważ tekst Dreyera raczej nie skłania do interpretacji psycho-

---

dzeniach niebieskim – ang. *blue box*). W efekcie uzyskuje się na monitorze dowolny kształt linii podziału, w tym przypadku wcięty sylwetką postaci, np. na tle nieba (treść obrazu z drugiej kamery). (przyp. tłum.)

logicznej. Filmy Dreyera z trudem można zaliczyć do dramatów psychologicznych. Rozgrywają się one na innej płaszczyźnie. Trudność polega przecież również na tym, że on w znacznym stopniu upraszcza i koncentruje repliki. Nie ma tam nic, co by przypominało codzienną mowę. Dialog funkcjonuje u niego raczej jak krótkie napisy, wrzucone tu i ówdzie. Dreyerowi raczej zależy na stylizacji, która jest niezwykle piękna i imponująca. Nigdy nie ma mowy o jakiejś grze realistycznej, psychologicznej. Postacie są nieomal ikonami. W jego przypadku raczej można mówić o malarstwie aniżeli o sztuce filmowej.

*Zmieniłeś scenariusz Dreyera w taki sposób, że twoja wersja jest znacznie surowsza: zarówno bardziej prymitywna, jak i bardziej gwałtowna. Myślę między innymi o scenie, w której Medea zabija swoje dzieci. To scena dość przerażająca w twojej wersji. Matka wie-sza dzieci i starszy syn pomaga jej nawet zabić młodszego, a jednocześnie mówi: „Wiem, co zamierzasz z nami zrobić”. On się przygotowuje do złożenia samego siebie w ofierze.*

Tak, Dreyer chciał je otruć. Uważał, że zabicie dzieci nożem byłoby zbyt okrutne, co przecież ma miejsce w oryginale. Uważał, że było to zbyt krwawe. Chciał, aby one po prostu zasnęły. Ja wolałem zrobić to wszystko bardziej dramatycznie. Sądzę, że w ogóle w mojej wersji to jest bardziej wyostrożone. Wydawało mi się, że powieszenie dzieci jest bardziej efektowne. I bardziej konsekwentne. Albo odbiera się im życie, albo nie. Akcja powinna być przedstawiona tak, jak było w istocie. Nie ma żadnego powodu, aby łagodzić i ukazywać to w sposób bardziej niewinny, niż było w rzeczywistości.

*Medea jest zrealizowana niezwykle techniką. Kręciłeś ją na wideo i...*

Potem wyświetlaliśmy gotowy film na ekranie i z ekranu znowu kręciliśmy go na wideo. Chodziło o pozbawienie filmu tego charakteru, jaki nadaje mu wideo, a który niespecjalnie mnie zachwycał.

*Paleta barw jest bardzo wyblakła. Czy uzyskałeś ten efekt dzięki tej procedurze, czy skalę i temperaturę barw zmieniałeś również w laboratorium?*

Kolory zredukowaliśmy w pierwszej wersji w laboratorium, a potem tę zdjętą z ekranu wersję jeszcze raz przepuściliśmy przez laboratorium. Redukowaliśmy barwy coraz bardziej. Byłem bardzo zadowolony z pierwszej wersji, którą zdemontował nam laborant. Ale potem efekt stał się już bardziej wątpliwy, ponieważ okazało się, że on był daltonistą! I nigdy nie udało nam się ponownie osiągnąć pierwotnego rezultatu. Nie, ten facet był naprawdę dobry. Potem pewnie stracił pracę. Przez wiele lat udawało mu się ukrywać swój daltonizm.

*Całkowicie zrywasz z konwencjonalnym teatrem czy filmem telewizyjnym dzięki temu, że film w znacznym stopniu jest złożony z bardzo szerokich planów ogólnych. W obrazie przeważa pejzaż, co jest nietypowe dla telewizji.*

Nigdy w trakcie realizacji nie myślałem o tym, że film najpierw ma być pokazany w telewizji. Nigdy nie przejmowałem się, czy coś pasuje, czy nie pasuje do telewizji. Że telewizja przede wszystkim powinna być medium zbliżeń, etc. W istocie rzeczy nie ma tak dużej różnicy pomiędzy telewizją a filmem. Niezależnie od tego, czy siedzi się w czternastym rzędzie w kinie, czy dwa metry od telewizora, odbiór jest taki sam. Jedyne różnica polega na tym, że koncentracja w trakcie oglądania telewizji jest bardziej narażona na zakłócenia. Może przeszkadzać hałas w domu i inne czynności, które odbywają się w pobliżu. Ale nie można tego brać pod uwagę, kiedy robi się film. Staramy się zrobić go możliwie jak najlepiej, a potem widz czy też telewidz może z niego korzystać tak, jak tylko potrafi. Jeśli zaczyna się rozważać całą masę różnych okoliczności, to film staje się jedynie produktem.

*Przyjęcie Medei w Danii było, delikatnie mówiąc, krytyczne. Większość duńskich krytyków telewizyjnych skierowała kciuki w dół, a ich krytyka była nie tylko negatywna, ale również bardzo agresywna.*

Tak, recenzja Bettiny Heltberg w „Politiken” była opublikowana na pierwszej stronie pod tytułem „Oblana Medea”. Nigdy wcześniej nie widziałem, aby umieszczono recenzję telewizyjną na pierwszej stronie, więc film dostał za swoje. Jedy-  
nym krytykiem, który bronił filmu, był Christian Braad Thomsen i jego recenzja była – co dziwne – niezwykle pozytywna. Ale on już taki jest. Jeśli coś popiera, to robi to rękami i nogami.

*Jak sądzisz, co tak rozeźliło krytyków telewizyjnych?*

Problem polega na tym, że recenzenci teatru telewizji nie są ani krytykami telewizyjnymi, ani filmowymi, lecz teatralnymi. Znają *Medeę* z teatru i traktują dramat telewizyjny z takiego punktu widzenia, jakby chodziło o przedstawienie teatralne. Obecnie to się nazywa Dramat TV, a nie Teatr TV. Ale ja sądzę, że idea Teatru TV była znakomita. To, że filmowało się jakieś przedstawienie. Niekoniecznie musiało się to odbywać na scenie. Równie dobrze w studiu telewizyjnym. Na przykład Bo Widerberg zrobił kilka wspaniałych przedstawień na podstawie sztuk Tennessee Williamsa.

Ale przecież *Medea* nie była teatrem telewizji. To był film, który został nakręcony na wideo. I krytycy teatralni uważali, że ja popełniłem morderstwo na ich klasyku. Może tak było. Nie posiadam jakiejś specjalnej wiedzy o teatrze. Starłem się jedynie wykorzystać możliwie jak najlepiej ten podstawowy materiał, który otrzymałem.

Krytycy przyszli na pokaz z pewnymi z góry założonymi sądami i uprzedzeniami. Bettina Heltberg spóźniła się kwadrans na pokaz w Duńskim Radiu i przez cały czas głośno się śmiała w czasie scen, które powinny być oglądane z największą powagą. Jej zachowanie było szalenie impertynenckie.

*I być może częściowo wpłynęło to na innych krytyków?*

Oczywiście. Nie powinno się pisać recenzji, jeżeli człowiek spóźnia się piętnaście minut. To było niesłychanie aroganckie, do jasnej cholery! Ten babsztyl powinien się stamtąd wynieść!

*Ale zaskoczyła cię obrona filmu przez Christiana Braada Thomsena?*

Tak, nigdy tego nie zrozumieć. Sądziłem, że Christian z tą swoją spartańską postawą raczej powinien ocenić film tak jak *Epidemic*. Nie mógł go ścierpieć. Według niego był okropny. Ale zarówno *Medeę*, jak i w jeszcze większym stopniu *Przełamując fale* zaakceptował. Przystudiował obrazy i znalazł w nich podstawowy konflikt w dramacie. Ponieważ historia, którą chciałem opowiedzieć, jest wpisana w obrazy.

*Czy przeczytałeś dramat Eurypidesa przed rozpoczęciem zdjęć?*

Tak, zrobiłem to było nie było. Ale z trudnością czytam sztuki teatralne. Podobnie jak scenariusze filmowe. Trzeba być bardzo uważnym, aby zrozumieć, o co tak naprawdę chodzi. Sens ukryty za całym dramatem może ukrywać się w kilku słowach. Trzeba naprawdę dokładnie czytać, bo inaczej można nie zauważyć, o co chodzi.

*Medea mówi w pewnym momencie: „Nie ma większego bólu niż miłość”. To mogłoby stanowić motto całego filmu.*

Nie ma większego bólu niż miłość... Tak, w każdym razie mają oni oboje wystarczająco wiele problemów. To zdanie pochodzi od Dreyera. To jest ekstrakt, który wydestylował on ze swojej lektury Eurypidesa. A ja starałem się jak najlepiej zinterpretować jego wersję.

To był jeden jedyny raz, kiedy filmowałem coś, czego sam nie napisałem. Być może na tym polega cały problem. Bo roz-

wiązanie jest wtedy takie, że całkowicie poddajemy się tekstowi i jedynie go ilustrujemy. A z tym mam trudności. Praca musi zawierać w sobie również jakiś bodziec i przyjemność. Taka replika jak „Nie ma większego bólu niż miłość” jest przecież sama w sobie szalenie inspirująca. Ale nie jest ona szczególnie filmowa i nie stwarza bezpośredniego impulsu do interpretacji w kategoriach filmowych. To są tylko słowa. A ja poszukiwałem stylu i nastroju. Żywych obrazów, w duchu Dreyera. Ale kilka słów podnieca mnie na tyle, że myślę „tak, z tego muszę zrobić film!”.

Dzisiaj *Medea* niewiele dla mnie znaczy. Ma ona trochę pięknych scen, ale raczej na powierzchni. I być może tu i ówdzie w swojej melodramatycznej formie trochę zapowiada *Przełamując fale*.

## MANIFEST 3

### WYZNAJĘ!

Wszystko na pozór wygląda dobrze: reżyser filmowy Lars von Trier jest naukowcem, artystą i człowiekiem. A jednak to ja mówię, że jestem człowiekiem ORAZ artystą, ORAZ reżyserem filmowym.

Pisząc te słowa, płacę, jakąż to bowiem zrozumiiałą postawę zajmowałem: kim jestem, abym sobie wyobrażał, że mogę pouczać i karcić? Kim jestem, abym sobie wyobrażał, że mogę szyderstwem zbywać życie i pracę innych? Mój wstyd jest jeszcze większy, ponieważ moje usprawiedliwienie się – że byłem uwiedziony przez pychę wiedzy – pada w proch jako kłamstwo! Albowiem zapewne prawdą jest, że starałem się odurzyć chmurą sofizmatów na temat celu sztuki i obowiązków artysty, że wymyślałem sprytne teorie na temat anatomii i istoty filmu, ale – i przyznaję to otwarcie – nigdy nie udało mi się stłumić dzięki tej żalostnej zasłonie dymnej mojej najgłębszej namiętności: MOJEJ CIELESNEJ ŻĄDZY!

Nasz stosunek do filmu można opisać na wiele sposobów i ogłasza się deklaracji bez liku: zrobimy film powodowani pedagogicznym zapałem, pragniemy posłużyć się filmem niczym okrętem, który może nas zabrać na odkrycie nieznanego lądu, albo możemy też twierdzić, że za pośrednictwem filmu chcemy oddziaływać na naszą publiczność i skłonić ją do śmiechu albo płaczu – i płacenia. To wszystko może brzmieć słusznie i prawdziwie, ale wiele za to bym nie dał.



Istnieje tylko JEDNO usprawiedliwienie tych cierpień i zmuszania innych do znoszenia piekła, które oznacza proces powstawania filmu: To zmysłowe zaspokojenie, które powstaje w ułamku sekundy, kiedy głośniki i projektor w kinie, wspólnie i tajemniczo, pozwalają iluzji ruchu i dźwięku utożwiać sobie drogę podobnie jak elektron, który opuszcza swój tor, wytwarzając światło, aby stworzyć TO JEDYNE: cudowne ssanie życia! Jedynie TO jest wynagrodzeniem filmowca, jego nadzieją i roszczeniem. To zmysłowe przeżycie, kiedy naprawdę pojawia się filmowa magia i przebiega przez ciało niczym rozedrgany orgazm... to jest moja gonitwa za TYM przeżyciem, które zawsze następuje i zawsze stało za wszelką moją pracą i moimi staraniami... NIC INNEGO! Właśnie tak, teraz zostało to zapisane i przyniosło mi ulgę. Więc zapamiętajcie teraz o wszystkich wykrętach: „ta dziecięca fascynacja” i „ta wszechogarniająca pokora”, ponieważ to jest moje wyznanie: LARS VON TRIER, PRAWDZIWI ONANISTA BIAŁEGO EKRANU.

A jednak w *Europie*, w trzeciej części trylogii, nie ma najmniejszego śladu zwodzącego manewru. Wreszcie została osiągnięta czystość i jasność! Nie ma tu niczego, co zasłania rzeczywistość przygniatającymi warstwami „sztuki”... żadne triki nie są zbyt prostackie, żadne środki oddziaływania zbyt tanie, żadne efekty nazbyt pozbawione smaku.

DAJCIE MI TYLKO JEDNĄ JEDYNĄ ŁZĘ LUB JEDNĄ JEDYNĄ KROPLĘ POTU, A JA CHĘTNIE ZAMIENIĘ JĄ NA CAŁĄ ŚWIATOWĄ „SZTUKĘ”.

I na koniec. Niech jedynie Bóg osądzi mnie za moje alchemiczne próby stworzenia życia z celulozoidu. Ale jedna rzecz jest pewna: życie poza kinem nigdy nie znajdzie swojego odpowiednika, ponieważ to jest Jego dzieło.

*Opublikowane 29 grudnia 1990 roku  
w związku z premierą Europy.*

## EUROPA

Niemcy roku zerowego, tuż po zakończeniu wojny w 1945 roku. Młody Leo Kessler, który po wybuchu wojny przeniósł się ze swoimi rodzicami do USA, powraca do ojczyzny. Odnajduje tutaj swojego stryja, który pracuje jako konduktor wagonów sypialnych w kolejowym przedsiębiorstwie Zentropa. Leo otrzymuje ofertę praktyki konduktorskiej pod opieką swojego stryja. W czasie podróży spotyka Katarinę Hartmann, córkę właściciela Zentropy, Maxa Hartmanna. Młodzi zakochują się w sobie. Hartmannowi zagrażają tak zwane „Wilkołaki” („Werwolf”), nazistowska organizacja terrorystyczna, która poprzez zamachy i zbrojne akcje rzuca wyzwanie władzom okupacyjnym. Bliski przyjaciel Hartmanna, amerykański pułkownik Harris, pracuje nad oczyszczeniem Hartmanna od zarzutu współpracy z nazistami w czasie wojny i nakłania młodego Żyda do oświadczenia pod przysięgą, że otrzymał on pomoc i wsparcie od Hartmanna. Mimo to Hartmann wkrótce potem popełnia samobójstwo. Po konspiracyjnym pogrzebie ojca Katarina truje się razem z Leonem.

Jeden z przywódców „Wilkołaków”, Siggy, oszukuje Leona po to, aby zabrać dwóch małych chłopców do pociągu, gdzie zabijają oni nowo mianowanego burmistrza. Po tym jak Leo dowiedział się, że Katarinę uprowadzono, a jej brata Larry’ego zastrzelono, zostaje zmuszony do wykonania ostatniego zadania dla Siggy’ego, do umieszczenia w pociągu bomby, która ma eksplodować, kiedy pociąg znajdzie się na wielkim moście. Leo zaczyna wykonywać to polecenie, ale w ostatniej chwili się rozmyśla. Jednocześnie zdaje parodystyczny egzamin jako konduktor wagonów sypialnych. Leo demaskuje „Wilkołaków” przed władzami i wtedy uświadamia sobie, że Katarina jest jedną z nich. Leo sądzi, że zapobiegł katastrofie, ale bomba eksploduje. Pociąg spada do rzeki i Leo tonie.

*Wydaje się, że Europa była filmem, który planowałeś od dłuższego czasu. Nazwa tego projektu pojawia się już w związku z Epidemic. Epidemic powstał w 1987 roku, ale w programie do tego filmu można przeczytać, że będziesz robił film pod tytułem Europa z datą produkcji w 1990 roku. Świadczyło to o wyjątkowej dalekowzroczności.*

Oczywiście. Pomyśleliśmy sobie, że należałoby zrobić coś, co nazwaliśmy europejską trylogią. Uważaliśmy, że była to dobra nazwa. I w skład tej trylogii powinien wchodzić film pod tytułem *Europa*. Poza tym Niels Vørsel był zachwycony *Ameryką Kafki*. W *Ameryce* mowa o Europejczykach, którzy przybywają do Ameryki. Tutaj Amerykanin odwiedza Europę.

Ale *Europa* była filmem ogromnie trudnym do sfinansowania. Wszystkie moje filmy miały z tym problem, z wyjątkiem *Epidemic* i ostatnio *Idiotów*. Zawsze mijały dwa, trzy lata, zanim te produkcje mogły ruszyć z miejsca.

*Ale czy to był tylko pomysł na film, który miałeś w okresie premiery Epidemic, czy też już wtedy napisaliście z Nielsem Vørselem scenariusz Europy?*

Nie, to był tylko pomysł, no i wtedy mieliśmy już tytuł.

*Zrobiono przecież mnóstwo filmów o drugiej wojnie światowej, podobnie jak o okresie bezpośrednio po zawarciu pokoju. Wiele filmów amerykańskich i angielskich oczywiście, ale także niemieckich, włoskich, i tak dalej. Również fala polskich filmów z końca lat pięćdziesiątych. W Danii także zrealizowano film na temat wojny i duńskiego ruchu oporu. Jak do tego doszło, że chciałeś zrobić film o Niemczech po wojnie?*

Oczywiście, przede wszystkim Amerykanie zrobili całą masę filmów o drugiej wojnie światowej, ale to były przecież zwykłe filmy wojenne, których akcja toczyła się w okresie wojny.

Nie ma zbyt wielu filmów, które traktują o czasach bezpośrednio po zakończeniu wojny.

Klęska jest przecież zawsze tematem interesującym, jak również te wszystkie mechanizmy, które powstają w ślad za nią, wokół niej i po niej. W *Europie* inspirowałem się częściowo innymi dziełami, przede wszystkim *Zmierzchem bogów* Viscontiego, który według mnie jest fantastycznym filmem. Stamtąd wywodzi się pomysł z tą rodziną i jej działalnością, a także wzajemne stosunki i konflikty.

Pomyślałem również, że ciekawe byłoby zrobić mojego głównego bohatera konduktorem wagonów sypialnych, rozwinąć jego osobowość wokół jakiejś realnej pracy. Niels Vørsel też pracował na kolei – wprawdzie nie jako konduktor wagonów sypialnych, ale jako zwyczajny konduktor – więc znał tę całą machinę. Bardzo się bawiliśmy, przeglądając wszystkie zasady i instrukcje związane z tą pracą, w filmie są one bardzo rzetelnie ukazane. Za *Europą* stoi olbrzymia praca dokumentacyjna. W dzieciństwie sam bawiłem się kolejką elektryczną, więc byłem zafascynowany światem, który odciska swoje piętno na konduktorze wagonów sypialnych i jego życiu. Zajmowało nas również owo odwrócenie pojęcia czasu, to mianowicie, że musi on pracować nocą i spać w dzień gdzieś w obcym miejscu i potem pracować dalej. Na pewno jest wielu takich, którzy mają taką twardą dolę. Trudno w takiej sytuacji prowadzić na przykład normalne życie rodzinne.

Oni wiodą dziwny żywot. Część z nich jest ogromnie przygnębiona i pragnie zabawiać pasażerów opowieściami o swoim parszywym życiu. Inni mogą być strasznie zgorzkniali. Taką sytuację z konduktorem, który zamyka się w swoim małym przedziale i upija się w sztok, co zdarza się w tym filmie, przeżyłem w podróży z Paryża. Pamiętam, że był to łysawy młody człowiek, niemiecki konduktor. Często konduktorzy są dość rozmamłani, ale on był niezwykle pedantyczny. Poprosił o bilety i paszporty i zapytał, o której ma być śniadanie. Miał nienaganne maniery i sprawiał bardzo solidne wra-

żenie. Często człowiek boi się zostawić paszport w cudzych rękach, ale w tym wypadku nie odczuwałem najmniejszej wątpliwości czy niepokoju.

Kiedy przeszedł przez cały wagon i przyjął wszystkie zamówienia, zamknął się w swoim małym przedziale i spadł jak kamień w wodę na cały wieczór i całą noc. Dopiero po przyjeździe do jakiegoś mniejszego miasta w północnych Niemczech dwóch jego kolegów wyłamało drzwi do przedziału. Leżał tam kompletnie urżnięty i musieli go wynieść. To było ciekawe przeżycie. Ci konduktorzy mają przecież dość dobry dostęp do alkoholu. Chociaż mają go sprzedawać pasażerom...

Szwedzcy konduktorzy wagonów sypialnych, na których natrafiłem, zaliczali się do najbardziej sztywnych i niedostępnych, jakich kiedykolwiek spotkałem – po prostu biurokraci. Pamiętam podróż ze Sztokholmu, nie udało mi się wtedy dostać miejsc w przedziale pierwszej klasy, to znaczy w przedziale tylko z dwoma łózkami, dla mnie i dla Bente. Więc kupiłem trzy bilety do przedziału drugiej klasy. Wtedy moglibyśmy być sami i nikt nie zająłby trzeciego łóżka. Stellan Skarsgård odprowadzał nas do pociągu i pomógł mi porozmawiać z konduktorem, ponieważ chcieliśmy opuścić środkowe łóżko, tak abyśmy mieli w przedziale tylko dwa łóżka. Ale to się nie udało, ani jemu, ani mnie. Konduktor odmówił. To było niezgodne z regulaminem. Wyjaśniłem, że zapłaciliśmy za trzy miejsca, ale to nie miało żadnego znaczenia. Nie wolno mu było tego zrobić. Więc w przedziale wyciągnąłem szczyryk i odciąłem taśmę, na której była zawieszona koja. Zajęło to cztery i pół sekundy i było gotowe!

*To dokładnie taka sama postać jak ten konduktor, którego gra Ernst-Hugo Järegård w Europie...*

Jasne, całkowicie!

W pociągu – a przede wszystkim w nocnym pociągu – można przeżyć wiele ciekawych i egzotycznych wydarzeń.

Widziałem wiele dziwnych rzeczy w trakcie podróży do Polski w związku z *Europą*. Kiedy pierwszy raz miałem jechać do Warszawy, przegapiliśmy połączenie w Berlinie. Przyjechaliśmy za późno, o ile pamiętam. Warszawa jest jedną ze stacji na linii Berlin–Moskwa i kiedy próbowaliśmy zabrać się pociągiem jadącym do Moskwy, okazało się, że w ogóle nie było wolnych miejsc. Poszliśmy wzdłuż całego składu aż do ostatniego wagonu sypialnego, który sprawiał wrażenie doszczętnie zniszczonego, ale wyglądało na to, że tam są wolne miejsca. Więc zapytaliśmy konduktora, czy jest jakiś przedział wolny. On wyraził ubolewanie, ale wcisnęliśmy mu parę dolarów do ręki i wtedy otworzył nam wagon, który był całkowicie pusty.

Potem okazało się, że właścicielami tego wagonu byli dwaj bracia, którzy przekupili obsługę pociągu, aby móc dołączyć go do składu. Bracia wykorzystywali ten wagon jako swego rodzaju burdel na kółkach, więc pasażerowie, którzy zabrali ze sobą w podróż prostytutki, przechodzili do ostatniego wagonu, gdzie mogli sobie pochożyć. Przez całą noc wędrowały tam pary. W tym wagonie było zimno jak w psiarni. Bracia w ogóle go nie ogrzewali. Na korytarzu leżał węgiel, którym widocznie palono w jakimś piecyku. Ale to nie na wiele się zdało. To było niesamowite przeżycie. Ilustracja prawdziwego liberalizmu.

W czasie zbierania dokumentacji do *Europy* oglądaliśmy prywatne wagony Hitlera i Goebbelsa z kuloodpornymi szybami i trzema wannami. Oni wszyscy mieli swoje prywatne wagony. To była zabawna dokumentacja. Rodzaj chłopięcej przygody. Te wszystkie koleje żelazne, pociągi i tym podobne rzeczy. Kolejka jako zabawka w pełnej skali.

*Pociągi i podróże są również bardzo filmowe. Mnóstwo filmów rozgrywa się w pociągu.*

Oczywiście, a tory kolejowe przypominają również taśmę filmową.

*Jak w trakcie napisów czołówki do Europy...*

No właśnie.

*Ale wróćmy do czasu ukazanego w filmie. Przecież w gruncie rzeczy niewiele jest filmów na temat okresu bezpośrednio po wojnie w Niemczech. Kilka niemieckich, między innymi Helmuta Kaütnera. Są też dwa filmy o tym okresie powstałe w innych krajach – Niemcy roku zerowego Roberto Rosselliniego i Verboten Samuela Fullera.*

Niestety, żadnego z nich nie widziałem.

*Film Fullera jest skądinąd bardzo interesujący w tym kontekście. On także podejmuje temat zorganizowanego po wojnie nazistowskiego ruchu oporu, „Wilkołaków”.*

*Europa w znacznej mierze opisuje strukturę władzy, o czym traktowałaś także w Królestwie i w Przełamując fale. Tutaj chodzi o władzę ekonomiczną, w Królestwie o dyktaturę lekarzy, a w Przełamując fale mamy do czynienia z władzą religijną. Jak odnosisz się do pojęcia władzy?*

Taak... (ciężkie, głębokie westchnienie) Nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Nie mogę powiedzieć, że z pełną świadomością analizowałem ten temat, bo nigdy nie myślę w takich kategoriach. Co jest dość dziwne, ponieważ wcześniej należałem do DKU (Duńskiej Młodzieży Komunistycznej). Peter Aalbæk Jensen też tam należał. Ale nigdy nie miałem jakichś ambicji dokonywania analizy politycznej czy też analizy pojęcia władzy i płynących stąd konsekwencji. W *Europie* przede wszystkim interesowała mnie bezrefleksyjna, mało wyrazista, główna postać, która trafia w to newralgiczne środowisko. *Europa* stanowi przecież trzecią część trylogii i film opowiada w zasadzie tę samą historię co *Żywiot zbrodni* i *Epidemic*, a mianowicie historię młodego idealisty, który pełen najlepszych intencji łąduje w chaotycznym i trudnym do opanowania śro-

dowisku i staje się tym, który rozpętuje katastrofę. Bardzo proszę! To jest opowieść.

Katarina Hartmann w *Europie* jest także orędowniczką ciekawej teorii, kiedy stwierdza, że to właśnie oni, ci, którzy nie zajmują żadnej postawy, ci neutralni, są najgorszymi szujami. Na tej zasadzie szujami można nazwać wszystkich humanistów, ponieważ to właśnie oni zajmują przecież neutralną pozycję. Dla nich nie istnieje jednoznaczne dobro albo zło. Gdy tymczasem ci, którzy walczą, w swojej sprawie widzą dobro, a u innych zło.

*Coś z tej dyskusji można odnaleźć w scenie z księdzem, kiedy rozmawia on z Katariną i Leonem. Ksiądz mówi, że Bóg stoi po stronie walczących na wojnie, a Leo zauważa, że są dwie walczące – przeciwne sobie – strony. Ale pastor natychmiast znajduje odpowiedź. Mówi, że Bóg jest z tymi, którzy naprawdę pragną, aby Bóg ich wysłuchał.*

Tak, Bóg popiera tych, którzy wierzą w swoją sprawę, niezależnie od tego, o jaką stronę chodzi. Rzecz można, że jest Bogiem demokratycznym. Ale Leonowi trudno to zrozumieć.

Zresztą Erik Mørk był bardzo dobry w roli pastora. Świetnie również opanował niemiecki, w odróżnieniu od wielu innych duńskich aktorów.

*Chciałbym wrócić do tej gry o władzę...*

Bardzo proszę!

*Jeszcze nie chciałbym porzucić tego tematu. Bo chociaż Europy nie można traktować jako filmu politycznego, to jednak w ciekawy i delikatny sposób sugeruje ona związek pomiędzy różnymi strukturami władzy, pokazuje, jak władza ekonomiczna sprzymierza się z wojskową i religijną. Pod tym względem zawiera w sobie treść polityczną.*



Oczywiście że zawiera. Jeżeli ten film niesie jakąś polityczną treść ideową, to chyba dlatego, że zajmuje postawę antyamerykańską. Ta historia rozgrywa się przecież w strefie amerykańskiej i stajemy się świadkami machinacji, które tam się dokonują. Film zawiera sporo insynuacji pod tym adresem.

*Ale Europa traktuje także o powojennych Niemczech i ekonomicznej korupcji czy też współpracy, która istniała pomiędzy nazistami i kapitalistami w czasie wojny, co później doprowadziło do fantastycznego rozkwitu niemieckiego biznesu.*

Tak, wykonaliśmy wielką pracę dokumentacyjną w tej dziedzinie i rozmawialiśmy z wieloma historykami. Okazało się, że sporo niemieckich przedsiębiorstw znajdowało się przez całą wojnę w amerykańskich rękach. Ciekawa była historia z firmą Coca-Cola. Przed wojną Niemcy produkowali coca-colę w Niemczech na licencji. Ale w czasie wojny nie zaryzykowali dalszej produkcji. Nie smakowała im amerykańska coca-cola, kiedy kucali pod amerykańskimi bombami. Potem produkowali własną colę, którą nazwali Fanta. A po wojnie Amerykanie kupili znak firmowy Fanta od Niemców i przerobili ją na napój cytrynowy. Z samej tylko nazwy można się domyślić, że Fanta ma niemieckie pochodzenie.

*Czy możesz coś więcej opowiedzieć o twojej i Nielsa Vørsela dokumentacji przed rozpoczęciem pisania scenariusza Europy?*

Częściowo mieliśmy kontakt z duńskim historykiem niemcoznawcą. Bardzo dużo pracy dokumentacyjnej włożyliśmy w pociągi i linie kolejowe. Ale ta historia jest przecież mieszanką faktów i swobodnych konfabulacji. Postacie i ich wzajemne relacje pojawiły się w pierwszej kolejności.

*Gdzieś na początku filmu urzędnik Zentropy mówi do Leona: „Pańskie zadanie jest nieomal mityczne”.*

To prawda! Mówi to dyrektor spółki wagonów sypialnych i to on również w pewnym momencie powiada, że spotkał legendarnego konstruktora wagonów sypialnych Mr Pullmana w jego własnej znamienitej osobie. Nawiasem mówiąc, on tylko twierdzi, że go spotkał. Ten dyrektor przez cały czas chodzi z torebką słodyczy w ręce. Najpierw zamierzaliśmy dać mu gumę do żucia, ale w tym czasie w Niemczech jej nie było. Więc częstuje on Leona cukierkiem i mówi: „*Crush it between your teeth, like it's the custom in your country!*” (Proszę skruszyć to między zębami, tak jak się to robi w pańskim kraju!). Bardzo nas to bawiło. Ale, do licha, ja już dawno nie widziałem *Europy*.

*Czy masz zwyczaj czasem oglądać swoje stare filmy?*

Czasami bywa, że oglądam. *Europy* dawno nie oglądałem. *Epidemic* widziałem ostatnio pięć lat temu. Na ogół ich nie oglądam.

*Europa nabiera nieomal mitycznego charakteru od samego początku, przede wszystkim w scenie, kiedy wytaczają tę wielką lokomotywę z parowozowni. Ta scena przypomina nieomal obrazy wznoszenia piramid, na których niewolnicy pchają ogromne bloki skalne.*

Tak, to prawda. Kłopot z tą sceną polegał na tym, że nie sądziliśmy, że będą oni w stanie wyciągnąć tę lokomotywę, tak jak to widać. Okazało się, że wręcz przeciwnie, to było zbyt łatwe. Musieliśmy założyć hamulec i bardziej obciążyć lokomotywę, tak aby to nie wyglądało zbyt prosto.

*Ale dlaczego zależało ci właśnie na tym obrazie?*

Chciałem pokazać, że jeśli w tamtym okresie było czegoś pod dostatkiem, to była to siła robocza. Chociaż znaczna część dorosłych mężczyzn zginęła, było dość ludzi, którzy bardzo chcieli mieć pracę. I było mało pociągów, ponieważ wiele znisz-

czono lub zbombardowano. A więc ta długa bajka dyrektora kolei o mitycznym wymiarze jego firmy zabrzmiała dość zabawnie.

Staraliśmy się wprowadzić lekko humorystyczny ton do scenariusza, ale w gotowym filmie nie ma tak naprawdę tej humorystycznej lekkości. Ani trochę, podobnie jak w *Żywiote zbrodni*.

*Ale jest tam w każdym razie ironia, przede wszystkim w dialogu.*

Oczywiście, na przykład w scenie egzaminu. Jest on w całości parodią.

*Ostrą ironię można dostrzec w portretowaniu głównego bohatera Leona, idealisty w filmie. Przede wszystkim pojawia się ona w jego spotkaniach z Katariną czy z przywódcą „Wilkołaków”, Siggy’em, którego gra Henning Jensen.*

Oczywiście, to przecież Leo zostaje zmuszony do umieszczenia bomby pod pociągiem. Bardzo lubię te wszystkie sceny z bombą, zwłaszcza obrazy, w których Leo leży na trawie i patrzy w gwiazdy. Te sceny były oczywiście inspirowane *Nocą myśliwego* Charlesa Laughtona. To był jedyny film, który Laughton zrobił jako reżyser, ale to był film fantastyczny. Po prostu arcydzieło. Całkowicie niespodziewane, przede wszystkim dzięki swojej formalnej doskonałości i oryginalności. Jest wiele innych scen inspirowanych przez Laughtona. Przede wszystkim sceny podwodne w zakończeniu *Europy*. Obrazy Shelley Winters w *Nocy myśliwego*, która siedzi zatopiona w samochodzie na dnie rzeki z włosami spletanymi z morskimi roślinami, podsunęły mi pomysł na śmierć Leona w *Europie*.

*Kiedy po raz pierwszy widziałeś film Laughtona?*

Nie pamiętam, ale to było dawno, ten film zapadł mi w pamięć. To jest naprawdę osobliwy film z tą swoją teatralną styli-

zacją i w Europie jest wiele nawiązań do niego. Podobnie jak do *Damy z Szanghaju* Orsona Wellesa z jej tylnymi projekcjami.

*Rzadko widzi się film, w którym forma, styl i treść są tak zintegrowane jak w Europie. To musiało zostać przez ciebie – i Nielsa Vørsela – zaplanowane w czasie pracy nad scenariuszem. Czy możesz coś powiedzieć na ten temat?*

Naprawdę nie wiem, jak to wytłumaczyć. Oczywiście czułem, jaką formę pragnę nadać moim obrazom. Ale nie mogę powiedzieć, że miałem jakąś generalną ideę wizualną. Miałem pomysł z tylnymi projekcjami, to był ten najważniejszy wizualny koncept. A potem czułem, że trzeba zrobić to wszystko „tak naprawdę”, jak w dawnych czasach, a nie za pomocą elektronicznych trików. Chciałem stworzyć różne plany w obrazie, gdzie toczy się gra, tak by aktorzy wchodzili w różne rzeczywistości, jak w scenach pomiędzy Leonem i Katariną, gdzie jedna z nich jest w kolorze, a inna w czerni i bieli. Jakież to było cholernie skomplikowane. Nawet byś nie podejrzewał!

*Alle są dwa scenariusze do Europy. Najpierw był ten, który napisałeś z Nielsem Vørselem, a potem scenopis, który sporządziłeś z Tómasem Gislasonem. Z tego co wiem, to ten pierwszy został napisany z podkreśleniem intrygi w filmie, podczas gdy drugi daje bardziej szczegółowy opis wizualnej ekspresji filmu.*

Tak, ten drugi był scenariuszem obrazowym, bardziej *story-boardem*.

I tam są również bardziej szczegółowo opisane przejścia pomiędzy tymi różnymi scenami. Niekiedy były one dość wyrafinowane. Nagle wkładaliśmy również jakiś napis – „Werwolf” i tym podobne – a potem umieszczaliśmy Leona przed tym napisem.

*Albo scena z bombą, kiedy Leo ściga się z czasem i widać go, jak biegnie na tle gigantycznego obrazu w tle.*

Tak, próbowaliśmy wykorzystywać sporo ekspresjonistycznych symboli.

*Łączysz też zdjęcia czarno-białe z barwnymi. Ale barwa pojawia się dość oszczędnie w tym filmie. Czy pamiętasz, dlaczego pewne sceny – lub fragmenty scen – miały być barwne?*

To była nieomal zasada estetyczna. Chciałem zrobić sceny w kolorze, którym mógłbym manipulować. Stosowałem element barwy tu i ówdzie, aby pewne rzeczy wypunktować.

*Są tam sceny, w których barwa jest zastosowana bardzo efektownie, na przykład kiedy Hartmann popełnia samobójstwo w swojej łazience i krew wypływa spod drzwi. Potem są zwyczajne sceny dialogowe pomiędzy Leonem i Katariną w pociągu, w których pozwalasz, aby jedno z nich było w kolorze, a drugie w czerni i bieli. Czy krył się za tym jakiś specjalny zamiysł, chciałeś nadać jakieś szczególne znaczenie poprzez barwę w takiej scenie?*

Z pewnością tak. Te sceny były skomponowane w planach pełnych, w zbliżeniach i detalach, i te detale były barwne. Barwa nadawała intensywniejszą emocję tym zbliżeniom. Te obrazy powinny być bardziej wyraziste i stwarzać silniejszy efekt emocjonalny. W pokazywaniu pewnych przedmiotów czy postaci w kolorze zawiera się pewna pointa emocjonalna.

*Europę można określić mianem filmu ekspresjonistycznego. Rzec można, że ten film jest ekspresjonistyczny dzięki swojemu bardzo oszczędnemu, surowemu i wystudiowanemu stylowi obrazowemu i technice opowiadania. Myślę nie tylko o kompozycjach obrazowych, które mają w sobie coś z pokazu magii. Mogę podać przykład obrazu, kiedy Leo na początku filmu ma przymierzyć swój uniform. Wtedy ktoś wchodzi z wielkim lustrem i nagle uzyskujesz trzy plany akcji w tym obrazie, gdzie jeden tworzy Leo w lustrze, drugi jego stryj, który go ogląda, i trzeci jeszcze jedna osoba, która komentuje to, co się dzieje.*

Jest tam też scena ze zbliżeniem na mały nabój, który spada na podłogę w przedziale pociągu. I za nim mamy ograniczoną tylną projekcję. Nabój leży tuż przy soczewce kamery, ale dzięki tylnej projekcji osiągamy głębię ostrości w całym obrazie. Nie moglibyśmy tego uzyskać w inny sposób.

Obie te kompozycje obrazowe zostały zaplanowane wcześniej. Zaletą pracy ze *story-boardem* było to, że z góry wiedziałem, co można będzie zrobić, a z czym sobie nie poradzimy. Nigdy nie było tak, że próbowaliśmy rozwiązać coś na miejscu.

*Ważną osobą w tym wszystkim jest również Peter Aalbæck Jensen, producent filmu. Jak sam wspomniałeś, Europa była z finansowego punktu widzenia bardzo ryzykownym projektem i zgromadzenie funduszy na ten film zabrało sporo czasu. Przy Europie po raz pierwszy współpracowałeś z Peterem i potem nastąpiły kolejne filmy, które zrobiliście dla waszej własnej firmy produkcyjnej, Zentropa. Czy możesz coś powiedzieć na temat waszej współpracy?*

Po raz pierwszy spotkaliśmy się w związku z filmem reklamowym, w którym Peter brał udział i który produkował. Właśnie ukończył kierownictwo produkcji w szkole filmowej i natychmiast nawiązaliśmy dobry kontakt. Więc zapytałem go, czy nie chciałby pomóc mi przy produkcji *Europy*. I jak powiedziałem, zabrało sporo czasu, zanim znalazły się pieniądze. Peter chodził po wszystkich możliwych producentach i finansistach i w końcu projekt wylądował w Nordisk Film. Ale Peter odpowiadał za ten film jako producent wykonawczy.

Po *Europie* Peter oświadczył, że bardzo chciałby nadal produkować moje filmy, ale już dla własnej firmy. Więc wtedy stworzyliśmy Zentropę w ślad za firmą o tej samej nazwie w filmie. Jednym z projektów, które razem planowaliśmy, był film *Przełamując fale*, którego realizacja również zabrała dużo czasu.

*Więc kiedy zdjęcia do Europy były gotowe, film Przełamując fale istniał już w postaci projektu?*

Tak, przynajmniej w formie noweli. Ale w oczekiwaniu na realizację *Przełamując fale* wyprodukowaliśmy całą masę mniej lub bardziej głupich filmów i wystaraliśmy się o wyposażenie techniczne, które umożliwiłoby samodzielną produkcję filmu.

*W Europie masz bardzo skomplikowany i ekscentryczny zespół aktorski. Jak wybierałeś aktorów do tego filmu? Na przykład Ernsta-Hugona Järegårda?*

Peter zobaczył Ernsta-Hugona w szwedzkim serialu telewizyjnym, który nazywał się *Zbrodnia w Skåne*. A ja widziałem go w innych programach telewizyjnych, gdzie występował jako swego rodzaju dandys i niezwykle uparty showman. Nawiązaliśmy kontakt z Ernstem-Hugonem i przyjechał do Kopenhagi. Był wyjątkowo sugestywny. Wygłaszał monolog Strindberga w atelier Nordisk Film. A kiedy już skończył, popatrzył na mnie wyzywająco. Pamiętam, że wyszedłem do toalety, skąd przyniosłem ręcznik i wytarłem stół, który stał przed Ernstem-Hugonem. Bo w trakcie jego monologu ślina bluzgała na stół! Ernst-Hugo zapytał mnie, czy ma rozumieć mój gest jako pozytywny czy negatywny. „Wyłącznie pozytywny”, odpowiedziałem.

*Co takiego przede wszystkim cenisz u Ernsta-Hugona jako aktora?*

Po pierwsze, jest diabelnie podobny do mnie. Przeważnie jest ciężko przestraszony. Jest człowiekiem interesującym i skomplikowanym. Ciągle tkwi w nim małe dziecko, a jednocześnie jest niebywale świadomy. Bardzo inteligentny. Swoją osobą i swoim zachowaniem sprawia bardzo agresywne wrażenie. Cechuje go wielka dynamika charakteru i to sprawia, że jest niesłychanie pasjonującym aktorem. Tym, co najmniej lubię u Ernsta-Hugona, jest jego technika. To coś takiego, co muszę zwalczać.

Ma on absolutnie niezaprzeczalną *star quality*. Widziałem go kilkakrotnie na scenie i znam niewielu aktorów, którzy tak

jak Ernst-Hugo potrafią wypełnić scenę i zawładnąć widzami. Jest on również bardzo komunikatywny. Na jego twarzy można natychmiast odczytać uczucia, doświadczenia, myśli. Niekiedy może to być problematyczne. To zdarzyło się kiedyś w związku z *Królestwem*. Jeśli aktor jest mniej wyrazisty, sami możemy interpretować jego uczucia i myśli w danej scenie. I to mogło być zaletą u wielu aktorów w *Królestwie*. Mieli oni nosić w sobie i zachowywać tajemnice. Rola Ernsta-Hugona wymagała, w odróżnieniu od innych postaci, niezwykle precyzyjnego podawania tekstu właśnie z powodu jego bardzo wyrazistej twarzy.

Jedyne, czego Ernst-Hugo nie potrafi, to grać ról drugoplanowych. W *Europie* jest długa scena, w której on stoi i pali cygaro w tle, a na pierwszym planie Erik Mørk ma długi monolog. Z początku ta scena była nieomal niemożliwa do zrealizowania. Niewiele brakowało, aby Ernst-Hugo wciągał dym przez uszy z frustracji. Udawało mu się przyciągnąć uwagę za pomocą mnóstwa małych sztuczek. Więc wszyscy patrzą na Ernsta-Hugona, gdy tymczasem biedny Erik Mørk zмага się ze swoim długim monologiem, który zresztą wykonał fantastycznie. W końcu udało mi się jako tako opanować Ernsta-Hugona, ale to nie było łatwe. On nie potrafi występować w cieniu.

*A pozostali aktorzy?*

Zapytałem Udo Kiera, czy chciałby wziąć udział w tym filmie. I on się chętnie zgodził. A Udo znał zarówno Barbarę Sukową, jak i Eddie Constantine'a, którzy oboje występowali w wielu filmach Fassbindera. Pojechałem do Szwajcarii, aby spotkać się z Barbarą i namówić ją do udziału. Ona jest feministką i miała wiele politycznych zastrzeżeń wobec filmu.

Początkowo wyobrażałem sobie Gérarda Depardieu w roli Leona. Francuscy producenci zaproponowali mi potem Jean-Marca Barra, a ja zobaczyłem go w *Wielkim błękanie* Luca Bessona. Po obejrzeniu tego filmu nabrałem wątpliwości. Wydawał mi się zbyt zielony do tej roli. Ale kiedy uporał się



z pozostałą obsadą, zdałem sobie sprawę, że on powinien znakomicie pasować, ponieważ miał okazać się jedynym człowiekiem w gromadzie bestii. Pozostali byli nieomal podobni do dzikich zwierząt, które miały się na niego rzucić. Jean-Marc wniósł niewinność i naiwność, co mi się spodobało. Był on również niezmiernie sympatyczny i łatwy we współpracy. Pracowaliśmy również dalej razem, w *Dimension* i w *Przełamując fale*.

Jean-Marc i Barbara przyjechali jakiś tydzień przed zdjęciami w celu omówienia scenariusza i zdjęć. Prowadziliśmy dyskusje, które były niesamowite! Barbara miała dużo zastrzeżeń i nie dawała za wygraną. Więc po trzech dniach pomyślałem, że będę zmuszony zaprotestować. Potem powiedziałem sobie, że traktuję te trzy dni jako część mojej pracy, i patrząc z tego punktu widzenia, można również było nazwać je trzema dniami roboczymi. Moim obowiązkiem jako reżysera było wysłuchanie jej. Ale patrząc na to nie tak formalnie, muszę powiedzieć, że nigdy nie przeżyłem trzech bardziej zmarnowanych dni. Ona wpadła w szal, krzyczała i płakała, a Jean-Marc patrzył całkowicie oniemiały. Żądała również, aby Jean-Marc się wyniósł, ponieważ uważała, że jest zbyt tępy. Nie chciała, aby uczestniczył w tej rozmowie.

Ale potem wszystko się ułożyło. Później dowiedziałem się, że to jest technika, którą Barbara często stosowała. Nieomal doprowadza ludzi do obłędu, zanim uda jej się odnaleźć jakąś równowagę. A potem praca przebiega całkowicie bezproblemowo.

*Czy aktorzy mieli kłopoty z tą techniką, którą postugujesz się w filmie? Myślę o tych wszystkich tylnych projekcjach i o długich, z technicznego punktu widzenia wyjątkowo skomplikowanych ujęciach.*

Oczywiście że trudno im było wychodzić i wchodzić przed tylne projekcje, na których niekiedy pojawiał się ich partner, podobnie jak niełatwo było prowadzić dialog z kimś, kto nie był obecny w czasie gry.

Ale to należało przecież do estetycznej koncepcji filmu i wszyscy musieli to zaakceptować. Jednak to naprawdę nie było łatwe dla aktorów.

*Przydzielitesz też sobie samemu rolę młodego Żyda...*

Tak, „Schmuck of Ages” ...

*Dlaczego sam zagrałeś tę rolę?*

Chyba chciałem utożsamić się z tą rasą, do której – o czym byłem przekonany – należałem. Jak już wspomniałem, miałem przecież pewną słabość do żydowskości. A jednocześnie jest to przecież portret fałszywego i wiarołomnego Żyda, który pojawia się, aby złożyć fałszywe świadectwo. Te *Reinheits-schein* (zaświadczenia niewinności), czy jak tam je nazywano, pojawiły się przecież w Niemczech po wojnie. W języku ulicy nazywały się również *Persil-schein*, ponieważ zaświadczały, że te osoby się oczyściły. To był rodzaj psychologicznej spowiedzi o poniekąd katolickim rodowodzie. Po wyznaniu swego grzechu otrzymywało się przebaczenie. Kwestionariusz został ułożony przez jakichś psychologów amerykańskich. W tamtym czasie wystarczyło jedynie nie należeć do SS czy do czegoś w tym rodzaju i po przejściu spowiedzi można było znowu osiągnąć status pełnowartościowego obywatela. Ale to wymagało potwierdzenia albo przez członka ruchu oporu, albo przez Żyda.

*Amerykanie mieli oczywiście pewien interes w tym, aby ci Niemcy, których potrzebowali do dalszego handlu czy innych ekonomicznych przedsięwzięć, mogli być traktowani jako znaczne i szanowane osoby.*

Oczywiście, przecież to również sugerujemy w tym filmie.

*Przydzielenie sobie samemu roli musi chyba znaczyć, że bawi cię występowanie i gra?*

Nie, właściwie nie. To jest raczej kuriozum. Myślałem raczej, że należę do tego filmu, że powinienem się tam jakoś dosiąść. *Europa* to była jakby moja rodzina, to znaczy cały film.

*W obrazach Europy czuje się często jakiś romantyzm, zwłaszcza w scenach pomiędzy Leonem i Katariną. Mogą one chwilami kojarzyć się ze scenami u Fassbindera, ale jeszcze bardziej u takiego reżysera jak Douglas Sirk. Myślę o nocnej scenie, podobnej jak ta pomiędzy Leonem i Katariną na moście, gdzie z wolna opada na nich śnieg. Ale są również inne sceny, w których ekspresja emocjonalna bardzo przypomina ten podniosły realizm u Sirka.*

Interesowałem się trochę Sirkiem, jednak dla mnie jest on reżyserem na marginesie. Jego filmy są wyraźnymi melodramatami, ale nigdy nie stają się sentymentalne. Nigdy nie płaczemy na filmie Douglasa Sirka. Posługuje się on stylizacją, która sprawia, że nigdy nie obcujemy zbyt blisko z ludźmi i problemami w jego twórczości. Fassbinder był przecież bardzo zafascynowany Sirkiem.

*Scena na moście w Europie jest sama w sobie bardzo romantyczna, ale jest tak sfilmowana, że nie czujemy żadnej potrzeby szukania chusteczki do nosa.*

To prawda, ponieważ wprowadza ona wystylizowany dystans. Nie miałbym nic przeciwko temu, aby widzowie wyciągnęli chusteczkę. Ale scena wymaga tej stylizacji, która jest konsekwentna wobec formy i stylu całego filmu. Poza tym uważam, że jest to bardzo piękna scena.

*Stylizacja w tym filmie tworzy również silne poczucie klaustrofobii.*

To również jeden z głównych powodów stylizacji. Trudno zorientować się w tej scenerii. Z obrazowego punktu widzenia, przez cały film tkwimy zamknięci w piwnicy gdzieś w Niemczech.

Uważam również, że w filmie udało się uchwycić to poczucie bezdomności, które człowiek przeżywa, kiedy podróżuje w wagonie sypialnym. Albo poczucie wykorzenia. W pokoju hotelowym można urządzić się tak, jakby się było u siebie w domu, a w wagonie sypialnym nie ma takiej możliwości.

Nad tym przypadkowym miejscem pobytu ciąży również nastrój melancholii. Pamiętam, jak Niels (Vørsel) i ja byliśmy na dokumentacji do *The grand mal* w Berlinie. Wsiedliśmy wtedy do metra. Ciągłe istniał mur pomiędzy Wschodem a Zachodem. Jakieś stacje były zamknięte i wisiały tam jeszcze stare tablice z czasów sprzed drugiej wojny światowej. To było niesłychanie melancholijne. Czuło się, jakbyśmy jechali pociągiem-widmo w lunaparku. To było osobliwe przeżycie.

Mur przecież upadł, kiedy kręciliśmy *Europę*, i byłem w Berlinie dwa tygodnie po upadku muru. To było ciekawe. Wcześniej Wschodnie Niemcy wydawały mi się najbardziej przygnębiającym miejscem na ziemi.

Byłem kiedyś na festiwalu filmowym w Berlinie i przyjechałem tam w bardzo lekkim garniturze. Miałem tego samego wieczoru wracać do domu i wynająłem małe bmw. Nagle zrobiła się gwałtowna zamieć i samochód ugrzązł w śniegu. Stało się to najpierw w Berlinie Zachodnim, ale udało mi się wydostać i pojechałem dalej drogą tranzytową przez Wschodni Berlin i Wschodnie Niemcy. Nagle widzę policyjną blokadę i gwałtownie hamuję. Ale szosa jest bardzo śliska, więc samochód obraca się w koło i w końcu znika w wielkiej zaspie. Policjanci podchodzą do mnie i wręczają mi mandat, ponieważ mój manewr uznali za bardzo niebezpieczny. Był to wysoki mandat, ale byli na tyle „życzliwi”, że mogłem zapłacić w zachodnich markach.

Potem stałem tam w gęstej zamieci w moim cienkim garniturze. Nie miałem żadnej możliwości, aby samemu wydobyć samochód. Więc zapytałem, czy jest tu jakiś telefon alarmowy, z którego mógłbym zadzwonić. Oczywiście, powinien być. Ale jednak nie było żadnej pomocy drogowej, którą policjanci mogliby mi polecić, ponieważ, jak powiedzieli, to po-

trwa przynajmniej trzy doby, zanim jakiś samochód z holem dotrze na miejsce. „Więc co mam zrobić?“, zapytałem. „Czy mogę dostać się do jakiegoś gospodarstwa w okolicy i tam szukać schronienia?“. „Oczywiście“, odpowiedzieli. Ale gdybym to zrobił, to musieliby mnie aresztować, ponieważ miałem jedynie wizę tranzytową. Moja sytuacja nie była ich problemem. Na szczęście. Więc usiadłem w samochodzie i czekałem, a oni siedzieli w swoim samochodzie i też czekali, gdy tymczasem mercedesy mknęły obok autostradą.

Padał gęsty śnieg i robiło się coraz ciemniej. W końcu poszedłem do policjantów i zapytałem, czy nie mają przypadkiem łopaty do odgarniania śniegu. Tak, mieli małą szufelkę i mogłem ją pożyczyć. Więc leżałem w moim cienkim garniturze blisko godzinę i wygarniałem śnieg spod samochodu. Byłem zupełnie skostniały z zimna i musiałem sam próbować wypchnąć samochód z zasy. Bez żadnej pomocy. Nie, nawiasem mówiąc, jeden z policjantów zgodził się podać mi pomocną dłoń, jeżeli zgodzę się podpisać papier z zapewnieniem, że Łada jest lepszym samochodem niż bmw! Ale odmówiłem. Nagle poczułem przyływ nie tyle narodowej, co zachodniej dumy.

Mogę opowiedzieć ci jeszcze jedną anegdotę w związku z *Europą*. Jest wiele anegdot związanych z tym filmem...

Kręciliśmy w Polsce, we Wrocławiu i w okolicach Szczecina i pobyt tam był straszny. Praca była ciężka, okolice biedne i ciężko było dostać żywność. Kiedy uporaliśmy się ze zdjęciami, a był tam też Peter Aalbæk, mieliśmy wracać do domu. Zamierzaliśmy jechać przez Wschodnie Niemcy. Ja prowadziłem karawan, a Peter samochód z przyczepą kempingową. Były w niej wszystkie rekwizyty do filmu. Mieliśmy voucher na wszystko, co mieliśmy ze sobą i co powinniśmy ponownie wwieźć do kraju. Przejeżdżamy granicę ze Wschodnimi Niemcami i wszystko jest w porządku. Ale cztery kilometry za granicą widzę w lusterku wstecznym, jak samochód Petera zatacza się i przyczepa kempingowa wpada do rowu. Pękło połączenie pomiędzy samochodem a przyczepą.

A za kilka godzin odpływał nasz prom do domu. Pośrodku tej pustej autostrady, rozwścieczeni, zaczynamy zbierać wszystkie rekwizyty z przyczepy samochodowej i wrzucać je do mojego samochodu. Rekwizytami były również między innymi dwie trumny z dwoma trupami. Nie mieliśmy miejsca na te trumny, więc wrzuciliśmy je do rowu. Gdyby obok przejeżdżał wschodnioniemiecki patrol policyjny, to z pewnością nie uwierzyliby własnym oczom. Mieliśmy również ze sobą dwadzieścia karabinów maszynowych. Kiedy uporaliśmy się z tym przeładunkiem, popędziliśmy jak szaleni i zdążyliśmy na prom tuż przed odpłynięciem. Powiedziałem do Petera: „Olewamy voucher, po prostu wjeżdżamy”. A on na to: „Zwariowałeś? Możemy trafić na wiele lat do więzienia za próbę wywiezienia broni ze Wschodnich Niemiec”. Ale położyliśmy koc na broń i wjechaliśmy na kontrolę celną. Celnicy ledwo spojrzeli na samochód, chociaż musieli zauważyć, że jakieś rzeczy leżały pod tym kocem. Peter był tak zdenerwowany, że zaczął dodawać gazu na jałowym biegu. A celnicy podeszli i nam pomogli, tak że spokojnie mogliśmy wtoczyć się na pokład!

*Wszystkie plenery kręciliście w Polsce?*

Tak, wszystkie. To był bardzo żmudny okres. Było strasznie zimno i gęste mgły zalegały nad krajobrazem. W pierwszym dniu zdjęciowym mieliśmy na planie trzech producentów. Był Peter, producent z Nordisk Film i producent francuski. Po trzech godzinach na osiemnastostopniowym mrozie poszli do przyczepy kempingowej i położyli się spać. Potem pojechali do domu, chociaż początkowo mieli zostać w Polsce w czasie zdjęć. Nie spodobało im się.

*Jak długo byliście w Polsce?*

Około dwóch miesięcy, a potem mieliśmy zdjęcia atelierowe w Danii, mniej więcej tak samo długo. W Polsce nakręciliśmy

większość teł, wiele z tego, co potem zostało zastosowane przy tylnych projekcjach. Mieliśmy tam również masę statystów. Wszystko było tam niezwykle tanie. Urządziliśmy kolację przed zdjęciami dla rozmaitych polskich decydentów, aby ich przychylnie do siebie nastawić. Kolację z przystawkami i gorącymi daniami, deserem oraz wszystkim, co trzeba. I kosztowało to po trzydzieści pięć koron na głowę.

*Współpracowałeś przy Europie z dwoma doświadczonymi duńskimi filmowcami, z jednej strony z operatorem Henningiem Bendtsem, a z drugiej ze scenografem Henningiem Bahsem. Co sądzisz o tej współpracy i jak patrzyli oni na ciebie jako na reżysera?*

Myślę, że byli z tej współpracy zadowoleni. Myślę też, że Henning Bendtsen potraktował *Europę* jak dużą i poważną pracę. To były trudne zdjęcia, przede wszystkim dlatego, że ta historia przeważnie rozgrywa się w nocy, co wymagało skomplikowanego oświetlenia. Henninga w Polsce nie było. Pracowałem tam z Edwardem Kłosińskim, polskim operatorem, który pracował z Wajdą i z Kieślowskim. Często sprzeczcaliśmy się. Nie był przyzwyczajony do pracy z tak precyzyjnym *story-boardem*, jakim myśmy się posługiwali. Chciał szukać scenerii i komponować własne obrazy. Dość krytycznie odnosił się do naszego sposobu pracy i nie był z niego zadowolony.

Bardzo blisko współpracowałem z Henningiem Bahsem, który wykonał bardzo ekspresyjną scenografię. Był on również bardzo doświadczony. Przede wszystkim skonstruował wagon kolejowy, który był tak zawieszony na resorach, że mógł pozorować drgania i wstrząsy. Kamerę zawieszono pod dachem wagonu w taki sposób, że była niezależna od jego ruchów. To była bardzo ładna konstrukcja.

*Twoje przygody w Polsce i we Wschodnich Niemczech sprawiły, że często stawiałeś się więźniem sytuacji. Można powiedzieć, że Leo w Europie był więźniem intrygi.*

Ja sam mogę w znacznym stopniu utożsamiać się z humanistą w tej historii, którym jest Leo. Współczuję humanistom i dzielam złość, którą muszą przeżywać. A jednocześnie uważam, że zasłużyli sobie na całą tę swoją niedolę.

*Dlaczego?*

Dlatego że humanizm opiera się na dość naiwnym wyobrażeniu. Mogę jednak zgodzić się, że humanizm stanowi dobrą podstawę dla jako takiej wspólnoty na ziemi. Ale w humanizmie jest wiele fikcji. Myśl, że ludzie troszczą się o współpracę oraz dobro i los bliźniego jest głęboko naiwna. To jest chyba to, czemu *Europa* też pragnie dać wyraz.

*Film kończy się sceną śmierci Leona. Tonie on po tym, jak sam nieświadomie przyczynił się do zamachu na pociąg i do wysadzenia mostu. Ta scena jest i okrutna, i poetycka zarazem. Rzadko się zdarza, że można zobaczyć agonię w filmie. Fabuła filmu jest wprowadzie pełna scen śmierci, ale są one albo bardzo gwałtowne i szybkie, albo też romantyczne i wydłużone.*

Głos narratora również komentuje jego śmierć, zapowiada ją i potwierdza. Chodziło nam o to, aby związać temat hipnozy, który ten głos wyczarowuje we wprowadzeniu do filmu. Mieliśmy ogromne szczęście przy tej scenie, ponieważ Jean-Markowi udało się wstrzymać na bardzo długo oddech pod wodą. Miał pewien trening w czasie pracy nad *Wielkim błękitem*. Nakręciliśmy tę scenę w basenie i mogłem obserwować jej przebieg w ekwipunku nurka. To było zabawne realizować *Europę* z tymi wszystkimi konstrukcjami, efektami specjalnymi i wszystkim, co było potrzebne do zdjęć. Ale nie jestem pewien, czy ten film równie zabawnie się ogląda. Raczej smutno mi z jego powodu, jeśli mam być szczerzy.

*Dlaczego? Czy dlatego, że zbyt wyraźnie dostrzegasz konstrukcję?*



Sądzę, że film jest zbyt perfekcyjny. Brakuje mu tego, co nazywam „naturalnymi błędami”. Bardziej zwracaliśmy na nie uwagę w *Przełamując fale*. Oczywiście trudno je skonstruować. *Europa* jest pod tym względem zbyt jałowa i pusta.

## KRÓLESTWO

W Państwowym Szpitalu w Kopenhadze zachodzi cały szereg dziwnych i niewytłumaczalnych zdarzeń. Ordynator Moesgaard, szef oddziału neurochirurgii, ma wiele problemów. Przede wszystkim ze swoim sprowadzonym ze Szwecji neurochirurgiem Stigiem G. Helmerem, który przeprowadził niezbyt udaną operację mózgu u małej dziewczynki, Mony, i teraz za wszelką cenę stara się usprawiedliwić oraz zniszczyć dowód, raport z narkozy, który sporządziła opiekun-cza anestezjolog Rigmor Mortensen. Rigmor żywi gorące uczucia do szwedzkiego lekarza, fascynuje ją voodoo i Haiti. Profesora Bondo z kolei pochłaniają badania nad rakiem, natomiast lekarz stażysta, Krogshoj, bardzo się niepokoi. Jego ukochana, Judith, jest w ciąży, która pochodzi z wcześniejszego związku i powiększa swoją objętość z przerażającą dynamiką.

Wiele uwagiskupia na sobie wiecznie powracająca pacjentka, pani Drusse, i jej próba rozwiązania tajemnicy małej dziewczynki, Mary, która straszy w szpitalnej windzie. Mary zmarła w 1919 roku jako ofiara eksperymentu swojego ojca, doktora Aage Krügera. Jednocześnie minister zdrowia krytycznym okiem ocenia operację Poranna Bryza, podjętą przez doktora Moesgaarda, pełną najlepszych intencji próbę poprawienia kontaktu z pacjentami. Stig Helmer porzuca Rigmor i jedzie na Haiti sam, natomiast Judith rodzi chłopca o wyraźnym podobieństwie do demonicznego dr. Krügera.

*Począwszy od Królestwa, zaczęłeś eksperymentować z bardziej otwartą i swobodniejszą formą filmową, którą później rozwijałeś w Przełamując fale i w Idiotach. Jak doszedłeś do tego sposobu*

pracy? Jakie według Ciebie mogą płynąć z tego korzyści w porównaniu z surowszą i świadomą formą metodą, którą wcześniej się postugiwales? (To oczywiście również świadczy o świadomości formy, chociaż wyraźnie sprawia wrażenie, jakbyś formę lekceważył.)

Przede wszystkim oznacza to, że mogę pracować o wiele szybciej. Ta nowa forma filmowa jest również znacznie bardziej intuicyjna. Uważam, że to jest bardzo ważna zaleta. To przyspieszenie – i tym samym również znacznie intensywniejszy kontakt ze wszystkimi współpracownikami, zarówno przed, jak i za kamerą – dało mi większą chęć do pracy. Mogę nawet powiedzieć, że przywróciło mi chęć do pracy.

Pomysł tej formy pochodzi od Tómasa Gislasona, który zwrócił mi uwagę na amerykański serial telewizyjny *Homicide (Zabójstwo)* autorstwa Barry Levinsona. Ten serial był dla niego objawieniem. Jego pierwsze odcinki były niezwykle interesujące pod względem formalnym. Potem ich formę nieco zmodyfikowano. Następne stawały się coraz bardziej układne, pozbawione tej radykalnej niekonwencjonalności montażu. Sądzę, że producenci uznali serial za zbyt niezdyscyplinowany.

Oglądanie pierwszych odcinków *Zabójstwa* dawało poczucie swobody i w znacznym stopniu zainspirowały one *Królestwo* i jego styl. Świadomie zmieniałem z ujęcia na ujęcie pozycję aktorów w przestrzeni gry w taki sposób, że zaczęli powtarzać ten sam tekst w różnych miejscach w tej przestrzeni. Kiedy później montowałem te sceny, powstawało wrażenie, że nakręcony materiał, który stanowił podstawę, jest znacznie obszerniejszy, aniżeli był w rzeczywistości. Tę technikę zastosowałem również w *Przełamując fale* i tam nabrała ona jeszcze większej siły oddziaływania, ponieważ film był nakręcony w cinemascope. Taka technika nadaje filmowi rzadko spotykany autentyzm i powagę.

*Jak wpadłeś na pomysł tej historii – czy tych historii – w Królestwie?*

Posiadaliśmy przecież już tę cholerną firmę Zentropa i trzeba było dla niej zrobić film. Mieliśmy kontakt z Duńskim Radiem, które zapytało mnie, czy nie byłbym zainteresowany zrobieniem dla nich jakiegoś mniejszego serialu telewizyjnego. Powiedziałem, że nie jestem tym zainteresowany z zasady. Nie zajmuję się mniejszymi rzeczami. Jeśli już mam coś zrobić, to ma to być wielkie i wspaniałe! (*śmiech*)

Od dawna miałem ochotę zrobić opowiadanie o duchach. Nie horror, ale opowieść z duchami. Zawsze podobały mi się te podwójne ekspozycje z przezroczystymi figurami, które snują się po ekranie. Nie potrzeba żadnych innych *special effects*, wystarczą tylko triki, których dokonuje się bezpośrednio w kamerze. Potem zacząłem myśleć o francuskim serialu telewizyjnym, *Bellefegour, upiór Luwru*, który oglądałem w dzieciństwie. Był on niesamowicie przerażający i oglądałem go z duszą na ramieniu. Opowiadał on o duchu, który straszył w Luwrze. Był to chyba pierwszy serial telewizyjny, jaki widziałem.

Zaletą ulokowania takiej historii w Luwrze jest to, że muzeum to przypomina nieprzenikniony labirynt. Więc zastanawiałem się, czy będę mógł znaleźć jakąś tego typu scenerię. I zacząłem myśleć o szpitalu z jego wszystkimi salami, korytarzami i piwnicznymi przejściami. Potem przyszedł mi do głowy Państwowy Szpital w Kopenhadze. Od pewnego lekarza, który tam pracował, dowiedziałem się, że szpital ten pracownicy nazwali Królestwem. Pomyślałem, że to była bluźnierczo ironiczna nazwa, ale świetna jako tytuł filmu.

Okazało się, że jest to dobry koktajl, ponieważ środowisko szpitalne ma również masę walorów mydlanej opery. Umierają tam ludzie i dzieci przychodzą na świat. Lekarze w białych kitlach oglądają się za ślicznymi pielęgniarkami sponad maseczek ochronnych. No i to wszystko, co wiąże się z wiedzą medyczną...

*Napisałeś Królestwo razem z Nielsem Vørselem. Ale czasami sam piszesz scenariusze do swoich filmów. W jakich okolicznościach wo-*

lisz pisać razem z kimś – głównie z Nielsem – a kiedy chcesz pisać sam?

To przecież zależy od tego, w czym człowiek uważa się za dobrego. Jakie ma ewentualne ograniczenia. W satyrze i bardziej zawitych konstrukcjach fabularnych dobry jest Niels. Ale historie bardziej emocjonalne i sentymentalne dla herr Vørse-la nic nie znaczą. Więc wtedy zabierałem się do nich sam.

*Jak organizowaliście ten olbrzymi materiał osób i zdarzeń, który zawiera Królestwo?*

Wpadliśmy na coś, co uważam za bardzo sprytny pomysł. Braliśmy jakąś osobę, którą obaj znaliśmy, jako model dla wymyślonych postaci w filmie. W ten sposób mogliśmy łatwo jego lub ją scharakteryzować i napisać jego czy jej historię. A zatem większość postaci ma jako prototypy jakichś znajomych z naszego dzieciństwa. Zarówno Niels, jak i ja znaliśmy te osoby, więc nigdy nie było potrzeby, aby o nich dyskutować.

Natomiast panią Drusse zainspirowała postać z powieści Hansa Scherfiga, która nosi tytuł *Idealisci*. Tam jest ona na poły zwariowaną wegetarianką, która pisze przepisy kulinarne do czasopisma poświęconego zdrowiu. Niels jest wielkim wielbicielem Scherfiga i ja też czytam go z wielką przyjemnością.

Pierwsze cztery odcinki napisaliśmy stosunkowo szybko. I ułożyliśmy mnóstwo różnych schematów ich poczynań i wzajemnych relacji. W *Królestwie 2* rozszerzyliśmy galerię postaci i intrygi i to wszystko zrobiło się również nieco nudniejsze. (*Lars szeroko ziewa.*)

*Co zrobiło się nudniejsze? Praca nad scenariuszem czy sam film?*

Film. Zabawnie było pisać tę drugą część, ale była ona niezbyt zabawna do kręcenia. Ja nigdy nie robiłem tego samego po raz drugi. Nie jest to szczególnie inspirujące, przynajmniej

dla mnie. Problem z dalszym ciągiem polega na tym, że wszystkie postacie już istnieją i że aktorzy nagle zupełnie inaczej postrzegają swoje role. Teraz mogli obejrzeć pierwszą część i mogli krytycznie popatrzeć na swoje dokonania. Nie mam nic przeciwko temu, aby aktorzy mieli własne pomysły, ale smutek człowieka ogarnia, kiedy nagle czuje, że utknął w jakimś sztywnym schemacie.

Teraz musimy napisać część trzecią i ostatnią. Ale sądzę, że powinniśmy ułożyć do niej nową, inną strategię. Zamykający odcinek będzie miał odmienny charakter, jak sądzę.

*Czy możesz coś więcej opowiedzieć o tym, jak zbudowaliście dość skomplikowane układy fabularne i przygotowaliście podstawę do intryg pomiędzy różnymi bohaterami?*

Pisaliśmy scenariusz według bardzo klasycznego modelu. Ani Niels, ani ja nie pisaliśmy wcześniej telewizyjnych seriali, więc pracowaliśmy wyjątkowo poprawnie, jeśli spojrzeć na to z dramaturgicznego punktu widzenia. Nie jestem żadnym ekspertem w dziedzinie dramaturgii, ale staraliśmy się, aby za każdym razem, kiedy kończymy akcję czy ten cały kłębek intryg, pojawiał się znak zapytania, który prowadził dalej do następnej postaci. Najzabawniejszą pracą było splatanie tych wszystkich historii i snucie ich w różne strony. Przed trzecią częścią czeka nas piekielna robota. Mamy wiele splecionych ze sobą nici, które tak czy inaczej trzeba rozwiązać. Najlepiej byłoby umieścić bombę pod szpitalem i pozwolić jej wybuchnąć.

*Jak wybierałeś aktorów do różnych ról? Występuje tutaj nie tylko kilku najbardziej popularnych duńskich aktorów, ale także kilku czołowych i najbardziej doświadczonych w dziedzinie filmu i teatru.*

Kiedy ich wybieraliśmy, najważniejsze było to, że występowali w *Matadorze* (jeden z najbardziej popularnych i wielokrotnie wznawianych seriali w duńskiej telewizji). A wystę-

powołała tam większość aktorów w Danii. I był tam też Ernst-Hugo Järegård, z którym już pracowałem przy *Europie*. Jego wybór był sprawą oczywistą.

*Czy myślałeś o obsadzeniu Ernsta-Hugona Järegårda, kiedy pisałeś Królestwo?*

Tak, myślałem. Jego fikcyjne nazwisko w serialu, Stig Helmer, było – co dopiero później do mnie dotarło – identyczne z tym, które Lasse Åberg nadał swojej głównej postaci w szeregu szwedzkich filmów komediowych. Nie miałem o tym bladego pojęcia, kiedy wybierałem nazwisko temu szwedzkiemu ordynatorowi. Natomiast zainspirowała je postać z kilku książek, które czytałem w dzieciństwie, książek o Janie. Bohater w tych książkach nazywał się Jan Helmer i jego ojciec był komisarzem policji. Był to nieprzyjemny facet. Więc przez cały czas wyobrażałem sobie, że Stig Helmer był tatą Jana. A imię? Może dlatego, że znam Stiga Larssona.

Bohater serialu nazywa się Stig G. Helmer. Wykorzystuję tu stary chwyt, że nikt nie wie, co ukrywa się za tym G, tyle tylko, że nie znaczy ono Bóg [*God* – przyp. tłum.].

*Podejrzewam, że dokumentacja do Królestwa była zakrojona na bardzo szeroką skalę.*

Przeważnie Niels chodził po szpitalach i spotykał się z lekarzami. Nie miałem z tym wiele wspólnego.

*Bo inaczej chyba miałbyś nad czym się głowić, zważywszy twoją hipochondrię i – co za tym idzie – dużą wiedzę i rozeznanie w różnych chorobach i procesach chorobowych.*

Oczywiście! A przecież staram się unikać szpitala.

*Ale Królestwo chyba dało ci jednak możliwość leczenia jakichś twoich urojonych chorób?*

Ba! W *Królestwie 2* pozwalam Stigowi Helmerowi na lekki atak mojej hipochondrii, kiedy bada on swój stolec. Ja też zacząłem to robić. A czy Bergman również się tym nie zajmował? Miał on chyba swoją własną prywatną toaletę w Filmstaden, w atelier filmowym w Sztokholmie, gdzie nikt inny nie miał dostępu. W jakimś angielskim czasopiśmie czytałem artykuł o toaletach. Oglądali toalety na całym świecie. I jedynym krajem, który ma takie toalety, gdzie gówno leży jak na tacy, jest Francja. Tam odchody przed splukaniem zatrzymują się na takim małym występie. Mamy zatem naród, który pragnie podziwiać to, co wytwarza!

*Ernst-Hugo Järegård zdaje się stanowić dla ciebie postać ojcowską.*

Chyba można tak powiedzieć. Zresztą nie, bo nie odczuwam jakiejś większej różnicy pokoleniowej między nami. Więc wolałbym nie nazywać go ojcowską figurą. Ale regularnie rozmawialiśmy ze sobą. Mieliśmy ze sobą bliski kontakt. Ernst-Hugo był bardzo dobrym przyjacielem. Za ojcowską figurę uważam Bergmana. To, że ze sobą nie rozmawiamy, jest całkiem logiczne. Studiowałem przecież filmoznawstwo na uniwersytecie i jeden semestr wykładów nieomal w całości był poświęcony Bergmanowi. To dlatego ten facet ma zbyt wiele miejsca w mojej filmowej pamięci. Widziałem wszystkie filmy Bergmana, łącznie z jego reklamówkami o mydle. To zabawne, że on jeszcze nie przestał tworzyć. *Puszy się i miota* to dziwny film. Sądzę, że Bergman jest jedynym reżyserem na świecie, który może sobie pozwolić na to, że w onirycznym świetle wskakuje do akcji biały klaun, i sprawić, że to wszystko razem gra. W każdym razie jako widzowie natychmiast akceptujemy to, co się dzieje.

Przede wszystkim podziwiam Bergmana jako scenarzystę. On naprawdę potrafi napisać dialog. Większy kłopot mam z oceną, czy jest dobry w reżyserii aktorów. Ale wszyscy aktorzy, którzy pracowali z Bergmanem, wydają się cenić go pod tym względem. W tym zakresie z pewnością funkcjonuje on



jako figura ojcowska. Zdaje się, że tutaj wchodzi w grę walka o władzę, którą aktorzy oceniają pozytywnie. Ich gra nie jest szczególnie naturalistyczna, ale przeważnie bardzo teatralna. Czuje się, że zarówno Bergman, jak i aktorzy wywodzą się z teatru. Niedawno znów obejrzałem *Sceny z życia małżeńskiego*, które przecież uważane są za bardzo realistyczne. Ale ten film jest niesłychanie teatralny. I to jest w porządku. Jeszcze bardziej to sobie uświadomiłem, kiedy obejrzałem film na nowo.

To dziwne, że zarówno film, jak i serial telewizyjny były tak popularne. Bywałem dość często w Szwecji w tym okresie i mieszkałem w Sztokholmie. Miałem tam trochę szwedzkich przyjaciół, którzy uważali, że Bergman jest bardzo dziecinny. Można to powiedzieć o większości artystów. Ale psychologia u Bergmana pozostaje na popularnym poziomie, co może wyjaśniać sukces tego filmu i innych jego utworów. To nie jest żadna krytyczna uwaga, tylko spostrzeżenie. Widzę tutaj paralełę pomiędzy Bergmanem i duńskim pisarzem Leifem Panduro. Panduro napisał szereg bardzo dobrych scenariuszy dla teatru telewizji, z domieszką psychologii i mieszczańskich kłopotów, trochę tak jak u Bergmana. Było to sześć czy siedem dramatów obyczajowych, które rozgrywały się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Były niebywale popularne i wszyscy o nich mówili. Mają one bardzo dużo wspólnego z Bergmanem. Są to mieszczańskie dramaty, rozgrywające się w zamożnych środowiskach, gdzie przemilczanie i tajemniczość stanowią najbardziej wyraźne składniki. Dzisiaj ten rodzaj dramaturgii telewizyjnej już się nie pojawia. Teraz trzeba zabijać ludzi, aby przyciągnąć uwagę.

*Wspomniałeś o władzy w związku z Bergmanem i aktorami. Jak sam przeżywałeś sytuację twojej władzy nad aktorami?*

Mój stosunek do aktorów bardzo się zmienił. Ewolucja, jaką przeszedłem, wydaje mi się interesująca. W coraz większym stopniu wciągałem aktorów do współpracy. Kulminacja tego

trybu pracy nastąpiła w *Idiotach*, chociaż film – wbrew temu, co można sobie wyobrażać – prawie nie odstępował od scenariusza. Ale – aby po raz ostatni powrócić do Bergmana – sądzę, że tak zwany reżyser-demon może funkcjonować jedynie w bardzo ścisłej współpracy z aktorami. Można być w roli reżysera człowiekiem niesympatycznym, jeśli zachowujemy rezerwę, tak jak Hitchcock. Mogę to sobie wyobrazić. Podobno Steven Spielberg jest taki, z tego co wiem od Stelana Skarsgård, który współpracował z nim przy *Amistad*. Prawie nie odzywał się do aktorów. Woody Allen, kiedy reżyseruje, zdaje się też nie mieć większego kontaktu z aktorami. Reżyser, który zostawia aktorów samym sobie, jest według mnie bardziej demoniczny i nieprzyjemny niż tak zwany reżyser-demon, jak Bergman. Hitchcock był przecież również dość złośliwy i przede wszystkim drażnił aktorów w swoich filmach.

Ale czyste wykorzystywanie aktorów... Chyba można powiedzieć, że zdarzało mi się to, kiedy zmuszałem aktorów do stania i grania w zimnej wodzie, do czego dochodziło nieustannie w moich pierwszych filmach. Ale to jest wykorzystywanie dość powierzchowne. Jeśli naprawdę chcemy wykorzystać aktorów, to powinno się to odbywać w ścisłej współpracy z nimi, co w moim przypadku coraz bardziej się rozwijało. Słowo „wykorzystywać” nabrało negatywnego zabarwienia, ale w gruncie rzeczy jest to coś pozytywnego. Ponieważ można powiedzieć, że wykorzystujemy ich wtedy, kiedy staramy się wyeksponować ich specyficzne uzdolnienia.

*Jeśli chodzi o aktorów i twoją postawę wobec nich, to od Żywiołu zbrodni do Idiotów przeszedłeś długą drogę.*

Na początku w ogóle nie interesowałem się aktorami. W moich pierwszych filmach aktorzy bardziej przypominali kilka figur szachowych, które należało przesuwać po planie zdjęciowym. Mieli stać w kącie i powiedzieć kilka linijek tekstu, a potem przesunąć się o parę kroków i powiedzieć następną linijkę tekstu. I to wszystko. Mieli robić możliwie jak najmniej.

Było to trochę reakcją na to, co uważano za dobry ton w duńskim filmie w tamtym okresie. Wtedy wypadało przyjaźnić się z aktorami, dyskutować z nimi o psychologii postaci, kochać ich i tak dalej. Teraz chyba pasuję do tego wzoru. To jest też interesujące i większy z tego pożytek. Mój rozwój przebiegał od kontroli do... nie chcę powiedzieć, że do jej przeciwieństwa. Ale już porzuciłem tę kontrolę i zamieniłem ją na to, co może być grą przypadku.

*A czy nie było też tak, że bałeś się aktorów, kiedy zaczynałeś robić filmy? Istnieją przecież tacy reżyserzy filmowi, którzy są więcej niż niepewni, kiedy mają zainicjować dialog z aktorami.*

Nie sądzę. Chodziło tylko o to, że wszystko inne, głównie strona techniczna, było wtedy ważniejsze. Po prostu zupełnie nie interesowałem się aktorami. Nie chciałem utożsamiać się z ich punktem widzenia na różne sprawy. Z tego powodu z wieloma się kłóciłem.

*Czy po wyborze aktorów do filmu odbywasz z nimi długie dyskusje przed rozpoczęciem zdjęć?*

To, co odkryłem na starość jako rzecz naj-, naj-, najważniejszą, polega na tym, aby aktorzy naprawdę zechcieli zaangażować się w film. Pracowałem z wieloma aktorami, którym właściwie się nie chciało. I wtedy efekt był kiepski. Dlatego nigdy nie szukam w pierwszej kolejności aktorskiej gwiazdy, którą być może prośbami i groźbami pozyska się do roli. Aktora, który wymaga, aby do niego dopasować rolę już napisaną i któremu trzeba schlebiać, aby się zgodził zagrać. Nie, dziękuję, pocałuj mnie w dupę! Dajmy temu spokój. Najważniejsze jest, aby chcieli wziąć w tym udział. To jest bezwzględne założenie.

To dlatego tak bardzo udało się z Emily Watson w *Przełamując fale*. Najpierw namawialiśmy przecież Helenę Bonham-Carter, która odmówiła, kiedy przyszło co do czego. Gdybym zrobił film z nią, bez jej wiary w ten projekt, to nigdy nie

byłby on dobry. To samo z *Idiotami*. Tam większość aktorów nigdy wcześniej nie grała w filmie. Ale zaangażowali się w ten projekt z zapałem i również dlatego są oni tak cholernie dobrzy. Wchodzimy przecież w jakiś układ z aktorami, rodzaj małżeństwa. I kiedy ktoś nie ma ochoty być razem z tym drugim, wtedy taki układ pęka.

*Czy miałaś tę ochotę, kiedy robiłeś Królestwo?*

Tak, ten film był zabawny w realizacji właśnie z tego powodu.

Napisaliśmy scenariusz bez żadnego pomysłu na formę filmu. Zwykle zawsze zaczynałem jakiś projekt od pomysłu na styl. Potem znajdowałem przy pomocy Tómasa Gislasona – jak już wspomniałem – jakąś formę dla filmu. A dzięki niej znajdowałem również nowe podejście do aktorów.

*Królestwo pod tym względem wydaje się oznaczać dla ciebie wyzwolenie. Czy możesz powiedzieć coś więcej o tym, jak udało ci się otworzyć aktorów?*

Od początku było dla mnie całkowicie jasne, że ten film wymaga, abym wydobyl coś zupełnie innego od aktorów. Udało mi się to dzięki całkowitemu zdystansowaniu się wobec stylizacji, do której wcześniej byłem tak bardzo przywiązany. A to oznaczało, że dałem aktorom wolne pole do gry. Jeszcze bardziej rozwinąłem tę podstawową ideę, którą poznałem dzięki serialowi *Zabójstwo*. Na przykład prosiłem aktorów, aby wyszli od całkowicie nowych intencji i pozycji, kiedy przekręcaliśmy scenę. Prowadziło to do zabawnych rezultatów, kiedy potem montowaliśmy różne ujęcia. To było bardzo ciekawe! W *Idiotach* poszliśmy o krok dalej. Mogliśmy tam zrobić ujęcia, które trwają czterdzieści, czterdzieści pięć minut i które potem skracaliśmy do dwóch minut. Powstały zupełnie nowe, ale interesujące reguły gry. Ale najważniejsza sprawa polega na tym, aby dać aktorom największe możliwości. Oczywiście bardzo się z tego cieszą.

*A czy to było ryzykowne, kręcić scenę ponownie i pozwolić aktorom grać z założeniem zupełnie nowych intencji? Aktor wkłada przecież wiele pracy i przygotowuje charakter roli przed rozpoczęciem zdjęć. Czy nie może to wywoływać konfliktów, jeśli prosi się go o porzucenie ustalonego już charakteru w danej sytuacji?*

Nie proponowałem tak znacznych wariacji w grze. Nigdy nie było tak, że nie potrafili umotywić charakteru postaci i jej reakcji w jakiejś scenie. Ale przecież wiele może się zdarzyć. Nie zawsze reagujemy tak samo w różnych sytuacjach. Wiele może się zdarzyć w pewnych założonych ramach. Zaplanowaliśmy to wszystko jak zabawę, jak zabawę w teatr szkolny. Dzięki tym wariacjom mogliśmy wykonać trochę psychologicznych przeskoków, kiedy montowaliśmy ze sobą te sceny. I stały się dość interesujące, jak sądzę. Począwszy od *Królestwa*, faza montażu stawała się dla mnie coraz ważniejsza. W moich pierwszych filmach montaż był gotowy nieomalże wraz z zakończeniem zdjęć. Decyzje w zakresie montażu zapadały już wtedy, kiedy rozrysowywaliśmy *story-board*. Montaż na stole montażowym Avid, to znaczy na stole skomputeryzowanym, jest również fantastyczny. Oferuje on ogromne możliwości i praca idzie bardzo szybko.

*Oczywiście szybkość to jedna sprawa. Ale chodzi również o to, że tak łatwo można wypróbować różne możliwości. Wyjmować i wkładać z powrotem różne sceny. Przecież to wszystko ciągle znajduje się w komputerze. Ale jednak można zatęsknić do tych starych stołów montażowych z taśmami filmowymi i ścieżką dźwiękową. To zmysłowe odczucie dotyku taśmy filmowej i sprawdzania obrazów pod światło... Poczucie rzemiosła.*

Oczywiście, ale czasami cięło się przecież tę cholerną kopię roboczą w tę i z powrotem tyle razy, że ledwo trzymała się kupy. I potem trzeba było zamawiać nową kopię do pracy. Ale oczywiście, że to było przyjemne móc dotykać palcami tego, nad czym się pracowało.

*Jak aktorzy odnosili się do tej nowej techniki kręcenia?*

Pamiętam, jak mieliśmy nakręcić pierwszą scenę z Ernstem-Hugonem Järegårdem. Zaczął swój tekst i potem nagle kamera zrobiła panoramę w bok od niego. I wtedy Ernst-Hugo przerwał w środku kwestii. „Przepraszam”, powiedział, „ale kamera zniknęła”. „No tak, ale w ten sposób w tym filmie pracujemy” – wyjaśniłem. „No, no!” Nigdy czegoś takiego nie widział, żeby kamera nie była skierowana na niego, kiedy mówił. Ale szybko się do tego przyzwyczaił. I cały czas dobrze się z tym czuł. Ale to pierwsze ujęcie było trudne. Przygotował swój monolog tak dokładnie, a potem nie mógł powiedzieć tego wszystkiego w obrazie!

*A pozostali aktorzy, którzy chyba w jeszcze większym stopniu przywykli do bardziej konwencjonalnej metody zdjąć?*

Ta metoda jest przecież dopasowana do całości. Oczywiście niektórzy aktorzy potrafili posłużyć się tą techniką lepiej niż inni. Również ci z bardziej tradycyjnym wykształceniem i doświadczeniem szybko dostosowali się do nowej metody. Ta elastyczność i zdolność przystosowania się należą przecież również do ogólnej kondycji aktora. Weźmy takie dwie aktorki jak Katrin Cartlidge w *Przetłumując fale* czy Paprikę Steen w *Idiotach*, które są wyszkolone w technice improwizacji. One są jakby stworzone do tej metody pracy. Paprika Steen, która gra kobietę chętną do kupienia domu w *Idiotach*, jest tutaj dobrym przykładem. Była tylko jeden dzień na planie, ale natychmiast chwyciła ten styl gry i tę technikę i wykonuje swoją rolę z niebywałą intensywnością i precyzją.

*W Królestwie jest wkomponowana historia rodem z horroru. To wątek z tą małą dziewczynką, córką demonicznego lekarza Krügera, która straszy, a także jest ofiarą jego medycznego eksperymentu.*

Tak, ale nie wydaje mi się, aby ta historia się udała. Była ona trudna do wyważenia, zwłaszcza w *Królestwie 2*. Kiedy przeważa satyra, trudno uczynić wątek horroru przekonującym. Dlatego też *Królestwo 3* musi stać się w znacznie większym stopniu przeniknięte złem. Film musi na nowo podjąć poprzedni nastrój grozy. Pisanie tego bardziej radosnego *Królestwa 2* było szalenie zabawne, ale teraz przy dalszym ciągu musimy wyraźnie ściągnąć cugle. *Królestwo 3* musi stać się niepokojące, w tonacji bardziej serio.

*Dzięki swoim filmom przyczyniłeś się do zbudowania firmy produkcyjnej w Danii, Zentropy. Na co chcesz przeznaczyć środki, którymi Zentropa obecnie dysponuje – dla siebie i dla innych?*

Naprawdę nie wiem... Przecież nagle wyrosło znaczące przedsiębiorstwo. Ale najbardziej zależałoby mi na tym, aby ono mogło zacząć funkcjonować jako żywe i twórcze środowisko. Producent Peter Aalbæk Jensen już dopilnował, aby nadać mu wielką aktywność produkcyjną. Mam nadzieję, że dzięki moim własnym więziom z firmą będę mógł nadal trochę bawić się i eksperymentować z nowymi technikami medialnymi, które może zaoferować przyszłość. To jest oczywiście bardzo przyjemne, czuć wsparcie takiej firmy i wiedzieć, że będę mógł mieć pełną kontrolę nad tym, co zapragnę zrobić w przyszłości.

# MANIFEST

## DOGMA 95

DOGMA 95 jest grupą filmowców, która powstała w Kopenhadze wiosną 1995 roku. Celem DOGMY 95 jest zwalczanie „pewnych tendencji” we współczesnym filmie. Dogma 95 to akcja ratunkowa!

Slogany na temat indywidualizmu i wolności doprowadziły po pewnym czasie do powstania nowych tworców, ale nie przyniosły żadnej prawdziwej zmiany. Nowa Fala stawała się coraz gładsza, podobnie jak jej reżyserzy. Nowa Fala nigdy nie stała się silniejsza niż związani z nią ludzie. Antyburżuazyjny film stał się burżuazyjny, skoro ich teorie były oparte na burżuazyjnym pojmowaniu sztuki. Pojęcie autora od samego początku było burżuazyjną romantyką, czyli... fałszem!

Dla DOGMY 95 film nie ma indywidualnego charakteru!

Dzisiaj zalewa nas technologiczny potop, który oznacza ostateczną demokratyzację medium. Po raz pierwszy każdy ma możliwość zrobienia filmu. Ale im bardziej dostępne staje się medium, tym ważniejsza okazuje się awangarda. To nie przypadek, że słowo „awangarda” posiada militarne konotacje. Odpowiedzią jest dyscyplina... musimy umundurować nasze filmy, ponieważ indywidualne dzieło filmowe jest dekadencje z definicji!

DOGMA 95 pozostaje w opozycji wobec indywidualnego filmu dzięki rygorystycznemu zbiorowi zasad, któremu nadałmy nazwę ŚLUBY CZYSTOŚCI.



W 1960 roku nastąpił przesył! Film w powszechnej opinii zasminkował się na śmierć, ale później rozmazano ten *make-up* z eksplozywną obfитоścią. „Główne zadanie” dekadencjkiego filmowca polega na zwodzeniu publiczności. Czy możemy być z tego dumni? Czy do tego doprowadziło nas stulecie twórczości filmowej? Na jakich warunkach mogą iluzje komunikować? Czy dzięki swobodnemu wyborowi magicznych sztuczek, którego może dokonać artysta? Przewidywalność (dramaturgia) stała się złotym cielcem, wokół którego tańczymy. Ale pozwolić wewnętrznemu życiu wymyślonych postaci motywować akcję to zbyt skomplikowane i nie dość „fajne”. Obecnie jak nigdy wcześniej hołduje się powierzchownej akcji i filmowi płytkiemu. Rezultat jest jałowy. Iluzja patosu i iluzja miłości.

Dla DOGMY 95 film to nie iluzja!

Dzisiaj dominuje technologiczny potop, w którym szminka zyskuje rangę daru niebios. Za pomocą nowych technik obojętne kto i obojętnie kiedy może usunąć ostatnie resztki prawdy w dławiającym uścisku sensacji. Iluzje to coś, za czym film może się ukryć.

DOGMA 95 walczy z iluzjotwórczym filmem za pomocą rygorystycznych reguł, które składają się na ŚLUBY CZYSTOŚCI.

*Śluby czystości:*

Ślubuję przestrzegać następujących reguł, które są wypracowane i uchwalone przez DOGME 95:

1. Wszelkie zdjęcia filmowe powinny odbywać się w autentycznych wnętrzach i plenerach. Scenografia i rekwizyty są niedopuszczalne. (Jeżeli do opowiadania potrzebne są specjalne rekwizyty, to wybór miejsca zdjęć należy uzależnić od tego, gdzie takie rekwizyty się znajdują.)
2. Dźwięk powinien być zarejestrowany jednocześnie z obrazem. Żaden dźwięk nie może być zarejestrowany niezależnie od obrazu. (A zatem muzyka nie może być stosowa-

na w innych wypadkach aniżeli takie, kiedy rzeczywiście rozbrzmiewa w filmowanej przestrzeni.)

3. Zdjęcia powinny być kręcone z ręki. Wszelki ruch – lub bezruch – który można prowadzić ręką, jest dozwolony. (Film nie powinien rozgrywać się tam, gdzie jest umieszczona kamera, ale kamera winna śledzić przebieg akcji filmu.)
4. Film powinien być nakręcony w kolorze. Nie wolno ustawiać świateł. (Jeżeli światło jest zbyt słabe dla ekspozycji, to daną scenę należy usunąć albo też można zamontować lampę na kamerze.)
5. Zabroniona jest optyczna deformacja, podobnie jak nakładanie filtrów.
6. Film nie może zawierać powierzchownej akcji. (Nie może w nim występować morderstwo, broń i tym podobne.)
7. Zabronione są czasowe i topograficzne odstępstwa. (To znaczy, że film rozgrywa się tu i teraz.)
8. Kino gatunków jest nie do przyjęcia.
9. Taśma powinna mieć format 35 mm.
10. Nazwisko reżysera nie powinno pojawiać się w czołówce filmu.

Ponadto ślubuję, że jako filmowiec zrzekam się osobistego gustu!

Nie jestem już dłużej artystą. Ślubuję, że zrzekam się tworzenia „dzieła”, skoro przedkładam chwilę nad całość. Moim głównym celem jest domaganie się prawdy od moich współpracowników i od moich scenerii. Pragnę to propagować wszelkimi sposobami i kosztem wszelkiego dobrego smaku i wszelkiej estetyki.

Niniejszym składam ŚLUBY CZYSTOŚCI.

*Opublikowano w Kopenhadze 13 marca 1995 roku  
z podpisami Larsa von Triera i Thomasa Vinterberga.*

## PRZEŁAMUJĄC FALE

Początek lat siedemdziesiątych. Dziewicza Bess McNeill mieszka ze swoją matką i żoną swego niedawno zmarłego brata, szwagierką Dodo, w rygorystycznie religijnej małej osadzie na szkockim wybrzeżu Atlantyku. Większość mieszkańców osady traktuje Bess jak duże dziecko, obdarzone pełną dziecięcą wiary zdolnością do naturalnego i bezpośredniego kontaktu z Bogiem. Bess wychodzi za mąż za starszego od siebie i bardziej doświadczonego Jana, który pracuje na wiertniczej platformie naftowej na morzu. Małżeństwo to jest krytycznie oceniane przez wielu członków purytańskiej społeczności. Erotycznie niedoświadczona Bess jest oszołomiona arkanami i rozkoszami seksu, w które wtajemnicza ją bardziej doświadczony Jan. W ciągu krótkiego i szczęśliwego okresu młoda para daje upust swojej wzajemnej miłości.

Kiedy Jan musi wrócić z nową zmianą na platformę wiertniczą, Bess wpada w rozpacz. Długie rozmowy telefoniczne nie są w stanie ukoić jej tęsknoty. Modli się do Boga, aby Jan powrócił. I wkrótce zostaje wysłuchana, ale nie tak, jak tego pragnie. Jan powraca sparaliżowany i porażony na skutek uszkodzeń mózgu, odniesionych podczas eksplozji na platformie. Jan ma świadomość, że nigdy nie będzie mógł znowu być z Bess i prosi, czy nawet żąda, aby Bess znalazła sobie kochanka. Bess odrzuca jego prośbę, ale kiedy dochodzi do wniosku, że może to natchnąć Jana nową chęcią do życia, wówczas oddaje się coraz większej rozwiąźłości. Kiedy wydaje jej się, że zauważa, iż Jan okazuje oznaki powrotu do zdrowia, naraża się na coraz bardziej upodlające sytuacje, mimo potępień rodziny i Kościoła. Wierzy, że cud może przywrócić jej Jana. Dla niego i ich miłości jest gotowa narażać swoje życie.

*Realizacja Przelamując fale zabrała pięć lat i pochłonęła czterdzieści dwa miliony koron. Skąd wywodzi się pierwotny pomysł tego filmu?*

Zawsze bardzo pragnąłem zajmować się fundamentalnymi ideami. I bardzo chciałem zrobić film o „dobroci”. W dzieciństwie miałem książeczkę zatytułowaną *Złote serce*, po której pozostały mi w pamięci trwałe i miłe wspomnienia. To była książeczka z obrazkami o małej dziewczynce, która poszła do lasu z okruszynami chleba w kieszonce. Ale w zakończeniu książki, kiedy już przedarła się przez las, stoi naga z pustymi rękami. I ostatnie zdanie w tej książce było takie: „W każdym razie wyszłam z tego cało” – powiedziała *Złote Serce*. To był wyraz męczeńskiej postawy, doprowadzonej do najsakrajniejszej konsekwencji.

Przeczytałem tę książkę kilkakrotnie, chociaż mój ojciec uważał ją za najgorszą brednię, jaką można sobie wyobrazić. Fabuła *Przelamując fale* chyba tutaj ma swoją genezę. A więc *Złotym Sercem* jest filmowa Bess. Pragnąłem również zrobić film o temacie religijnym, film o cudzie. A zarazem chciałem, aby to był film całkowicie naturalistyczny. Z biegiem lat opowiadanie zawarte w filmie nieco się zmieniło. Najpierw zamierzałem nakręcić film na zachodnim wybrzeżu Jutlandii, później w Norwegii, potem w Ostendzie w Belgii, a następnie w Irlandii, zanim ostatecznie miejscem akcji stała się Szkocja. To nie żaden przypadek, że większość akcji filmu rozgrywa się na Isle of Skye, dokąd w czasach romantyzmu przeniosło się wielu angielskich malarzy i pisarzy. Z biegiem lat w znacznej mierze przerobiłem scenariusz do *Przelamując fale*. Pracowałem trochę w stylu Dreyera, skracając tekst, ograniczając i redukując.

Ale tuż przed zdjęciami straciłem ochotę na ten film. Doprowadzenie do realizacji zabrało tyle czasu, że byłem tym projektem zmęczony. Byłem bliski wycofania się.

*Możę to zrozumieć. Tak długie obstawanie przy jednym i tym samym pomysle może być trudne. Przez cały czas wylaniają się przecież nowe idee do nowych filmów i nowe projekty.*

Oczywiście ryzyko polega na tym, że człowiek dodaje do tego projektu nowe pomysły, aby go odświeżyć, co nie zawsze jest takie zbawienne. Powstaje ryzyko zdrady pierwotnego zamiaru opowieści, zapomnienia, co właściwie chciało się przedstawić.

Ale wiele czasu zajęło też zgromadzenie pieniędzy na realizację tego filmu.

*To dziwne, bo Przełamując fale jest chyba jednym z nielicznych twoich filmów, które otwierają największe możliwości komercyjne.*

Ależ tak. Opowiem ci dość zabawną historię *à propos*. Otrzymaliśmy finansowe wsparcie scenariusza od jakiejś firmy, która nazywa się bodaj European Script Fund. Byli tam lektorzy, którzy czytali scenariuszowe propozycje i ich pracę bardzo krytykowano. Więc aby bronić swojej działalności, przeprowadzili komputerowe analizy dziesięciu projektów, które otrzymali. Uważano, że komputer może rozstrzygać o komercyjnej i artystycznej wadze projektu. I *Przełamując fale* otrzymało maksymalną ilość punktów! To było dość zabawne. Były tam chyba odpowiednie składniki: marynarz i dziewczyna, i romantyczny krajobraz – wszystko to, co komputer uwielbia!

*Czy pomysł na tę bardzo specyficzną technikę filmu – kamera z ręki i format cinemascope – pojawił się razem z pomysłem na fabułę?*

Nie, dopiero po doświadczeniach z *Królestwem*. W tym nowym filmie pojawiły się równie szablonowe elementy jak w *Królestwie* i dlatego uważałem za istotne, aby nadać filmowi możliwie najbardziej realistyczny kształt. Bardziej dokumentalne piętno. Gdyby *Przełamując fale* zostało nakręcone techniką bardziej konwencjonalną, to nie sądzę, aby to opowiadanie dało się wytrzymać.

Uważam za rzecz istotną narzucenie opowieści określonego stylu, aby projekt w ogóle stał się wykonalny. Zazwyczaj dokonuje się wyboru jakiegoś stylu dla filmu, aby wyeksponować

nować opowiadanie. Myśmy postąpili dokładnie odwrotnie. Wybraliśmy styl, który kłóci się z opowiadaniem, który stwarza mu minimalną możliwość zaznaczenia się.

*No tak, gdybyś zdecydował się na realizację tego filmu w duchu Jamesa Ivory, to z pewnością odebrano by go jako zbyt romantyczny czy nadto melodramatyczny.*

Film zrobiłby się zbyt mdły. Nie do wytrzymania.

My zaś wzięliśmy pewien styl i nałożyliśmy go niczym filtr na opowiadanie. Tak jak koduje się sygnał w telewizji po to, aby uzyskać opłatę za oglądanie filmu. Tutaj kodujemy w tym filmie jakiś sygnał, który później widz stara się odkodować. Ten surowy, dokumentalny styl, który nałożyłem na film i który właściwie go anuluje i mu zaprzecza, oznacza, że akceptujemy tę historię samą w sobie. Takie było w każdym razie moje rozumowanie. To wszystko jest bardzo teoretyczne.

Później dokonaliśmy elektronicznej manipulacji obrazami. Zrobiliśmy transfer filmu na wideo i tam opracowaliśmy go pod względem barwy, zanim z powrotem przenieśliśmy go na taśmę optyczną.

*Tak jak w Medei, którą nakręcicieś na wideo, a potem przeniosieś na taśmę optyczną, aby ponownie skopiować ją na wideo.*

Nie, tutaj pracowaliśmy w sposób bardziej prymitywny i kręciliśmy bezpośrednio z monitora. W *Królestwie* transfer był nieco bardziej wyrafinowany. A tutaj efekt był jeszcze bardziej wyszukany. To była ciekawa procedura to przenoszenie obrazu Panavision na wideo i z powrotem na taśmę filmową. Być może nawet staje się to nieco zbyt piękne... Są tam też te cyfrowo stworzone pejzaże panoramiczne, które stanowią wprowadzenie do różnych rozdziałów filmu.

*Przypominają one także klasyczną angielską powieść, z wprowadzeniem do rozdziałów i tytułami, które zapowiadają akcję.*

Przy tych obrazach współpracowałem z duńskim artystą, Perem Kirkeby, który opierał się na malarstwie romantycznym. Jest on ekspertem w tej dziedzinie i osiągnął bardzo interesujący efekt. Istnieje przecież wiele różnych typów ekspresji w malarstwie romantycznym. Z jednej strony są obrazy, które można zobaczyć u ludzi na ścianach w domach, a z drugiej jest też bardziej autentyczna sztuka, która jest przeznaczona dla gości muzeów. Nasze obrazy stały się być może bardziej abstrakcyjne, aniżeli to sobie wyobrażałem na początku.

*Mniej więcej rok później ogłosiliście manifest „Dogma 95” w celu „zwalczania pewnych tendencji we współczesnym filmie”. Manifest za pomocą pewnej ilości reguł – takich jak wymóg filmowania w autentycznych wnętrzach i plenerach, kamerą z ręki, bez ustawiania światła i z bezpośrednim dźwiękiem – agitował przeciw „iluzjotwórczemu filmowi” i za filmem naturalistycznym. Ostatni przepis nakazywał, aby film był niepodpisany.*

*Pomijając wysoki budżet – czy film *Przełamując fale* jest w znacznej części wierny temu manifestowi?*

Tak, na szczęście, można powiedzieć... Ale ten manifest idzie kilka kroków dalej, co jest bardzo ważne dla mnie osobiście, ponieważ sam zamierzam zrobić film według tych przepisów. Ale przecież sam widzisz, że w *Przełamując fale* nie mogę respektować manifestu kropka w kropkę. Nie mogłem powstrzymać się od obróbki filmu pod względem barwy i techniki. Być może nie powinienem tego robić w imię wierności mojej własnej teorii. Ale czuję potrzebę nałożenia sobie samego ograniczeń i to w tym duchu powstawał manifest.

*Łamiesz naturalnie również przepis, który mówi, że film nie powinien być podpisany. *Przełamując fale* to bez wątpienia „film Larsa von Triera”. Francuski pisarz, Paul Valéry, powiedział, że „upadek sztuki zaczyna się od podpisu”. To znaczy, że utwór zawsze będzie oceniany w związku ze swoim twórcą. Czy dla ciebie jest to coś pozytywnego, czy negatywnego?*

Dla mnie jest to coś pozytywnego. Nie mam z tym żadnych problemów. Kiedy byłem młodszy, bardzo mnie fascynował David Bowie. Przecież on zbudował wokół siebie cały mit. Był on równie ważny jak jego muzyka. Gdyby teraz Bowie komponował muzykę, której by nie musiał podpisywać, to być może miałby możliwość nauczenia się czegoś innego. Nie uważam, aby związek pomiędzy artystą a jego dziełem był istotny dla jego relacji z publicznością. To, co ważne, ma miejsce w procesie, dzięki któremu powstaje dzieło sztuki.

Ten manifest jest przecież czystą teorią. Ale teoria jest jednocześnie ważniejsza od osoby. Właśnie temu chciałem dać wyraz. W ten czy inny sposób jednak wychodzi na jaw, kto jest twórcą filmu. Zentropa wyprodukuje pięć filmów Dogmy i z pewnością będzie można zobaczyć, kto co tam zrobił.

*Oczywiście, uważam, że u większości świadomych filmowców można rozpoznać ich podpis, niezależnie od tego, czy on się tam znajduje, konkretnie na piśmie, czy też nie.*

Tak, ja zawsze przykładalem wielką wagę do tego, aby można było w filmie zrobionym przeze mnie rozpoznać, że to właśnie ja go zrobiłem.

*Więc co uważasz za niepowtarzalne w twoim podpisie? Co takiego w filmie sprawia, że można rozpoznać, że został on zrealizowany przez ciebie?*

Być może zabrzmiało to pretensjonalnie, ale tak czy inaczej mam nadzieję, że można zobaczyć, iż każdy obraz zawiera jakąś myśl. Brzmiało to z pewnością zarozumiale i być może jest to również nieprawdziwe. Ale ja postrzegam to tak, że każdy obraz i każde cięcie montażowe są przemyślane. Nie są przypadkowe.

*Przełamując fale to film o niezwykle religijnym podłożu. Jak do tego doszło, że chciałeś nadać mu nadać właśnie taki charakter?*



Prawdopodobnie dlatego, że ja sam jestem człowiekiem religijnym. Jestem katolikiem, ale nie często katolicyzmu dla samego katolicyzmu. Odczuwałem potrzebę wspólnoty z jakąś gminą wyznaniową, dlatego że moi rodzice byli zdeklarowanymi ateistami. Kiedy byłem młody, trochę flirtowałem z religią. W młodości człowiek garnie się do jakiejś bardziej skrajnej religii. Albo zwiewa do Tybetu, albo odnajduje najbardziej rygorystyczną ze wszystkich doktryn wiary. Z całkowitą wstrzemięźliwością i temu podobnymi ograniczeniami.

Sądzę, że nabrałem nieco bardziej Dreyerowskiego poglądu na to wszystko. Ponieważ światopogląd religijny Dreyera jest w pełni humanistyczny. On przecież także atakuje religię we wszystkich swoich filmach. A tak jest również w *Przełamując fale*.

*W tym filmie opisujesz religię jako strukturę władzy. O mechanizmie i problematyce władzy traktowałeś w wielu twoich filmach.*

Nie było moim zamiarem krytykowanie jakiejś określonej gminy wyznaniowej, która istnieje w tym szkockim środowisku. To mnie nie interesuje. To zbyt powierzchowne. I nie temu pragnę się poświęcić. Nie chodzi o to, aby przyjąć punkt widzenia, który jest łatwo dostępny i powszechnie obowiązujący. To tak jakby łowić ryby w płytkiej wodzie. Doskonale rozumiem, że ludzie są pochłonięci kwestiami duchowymi i to pochłonięci bez reszty.

Chodzi po prostu o to, że jeśli chce się stworzyć melodramat, to trzeba postarać się o pewne przeszkody. I religia dostarczyła mi odpowiedniej przeszkody.

*Rozmowa Bess z Bogiem ma bezpośredniość i intymność, które sprawiają, że religijny temat filmu wybrzmiewa ludzkim głosem.*

Bess jest przecież również rzecznikiem samej religii. Religia jest jej podstawą i całkowicie przyjmuje ona jej warunki. W scenie pogrzebu na początku filmu pastor na przykład skazuje

nieboszczyka na wieczne potępienie w piekle, co dla Bess jest w pełni naturalne. Nie ma ona w związku z tym żadnych skrupułów. To my je mamy.

Bess podlega konfrontacji z wieloma różnymi strukturami władzy, również taką władzą, którą sprawuje szpital i lekarze. I musi zająć stanowisko, kierując się swoją czystością serca.

*Film w znacznym stopniu opiera się na grze aktorów. Czy uważasz, że twój stosunek do aktorów zmienił się i rozwinął w Przetłumając fale?*

Chyba można tak powiedzieć. Ale w *Przetłumając fale* posługuję się również inną techniką. Opiera się ona na zaufaniu pomiędzy reżyserem a aktorami, to klasyczna technika. Chyba również bardziej zbliżyłem się do aktorów w tym filmie.

Ale to tak łatwo twierdzić, że teraz się człowiek również i tego nauczył! W moich pierwszych filmach kierowałem się świadomym założeniem, aby nie zbliżać się nadmiernie do aktorów.

*Jak do tego doszło, że wybrałeś Emily Watson do roli Bess? To jest przecież fantastyczny wyczyn aktorki pozbawionej doświadczenia w filmie. Czy to był los szczęścia, że na nią wypadło?*

Jeden z problemów ze sfinansowaniem tak drogiej produkcji polegał na tym, że nie mogliśmy pozyskać jakichś wielkich nazwisk aktorskich do głównych ról. Zdaliśmy sobie z tego sprawę już we wczesnym stadium, ponieważ nie znaleźliśmy żadnych sław, które chciałyby wystąpić w tym filmie. Obawiały się jego charakteru.

*Czy powodem były sceny erotyczne?*

Powodem była chyba cała ta historia. Jest ona przecież dziwną mieszanką religii, erotyki i nawiedzenia. Znani aktorzy, do

których się zwracaliśmy, nie odważyli się narazić swojej kariery na szwank, na przykład Helena Bonham-Carter, która wycofała się z tego projektu w ostatnim momencie. Dlatego trzeba było znaleźć takich aktorów, którzy naprawdę mieliby ochotę wziąć w tym udział. I sądzę, że to się czuje, że serce do gry mieli ci, których w końcu wybraliśmy.

Zrobiliśmy zdjęcia próbne wielu aktorek do roli Bess. Potem oglądałem nagrania wideo razem z Bente (ukochana Lar-sa) i dla niej było sprawą absolutnie oczywistą, że tę rolę powinna dostać Emily Watson. Ja byłem również przejęty grą Emily, ale przede wszystkim przekonał mnie entuzjazm Bente. Pamiętam również, że Emily była jedyną aktorką, która przyszła na zdjęcia próbne i interview całkowicie nieumalowana i boso! Miała w sobie coś z Jezusa i to mi się spodobało.

Emily nie miała żadnych wcześniejszych doświadczeń filmowych, co oznaczało, że musiała w znacznym stopniu polegać na mojej reżyserii. Współpraca z nią była również niezwykle łatwa. Zabawne jest to, że ja – jeśli chodzi o Emily – konsekwentnie wykorzystywałem ostatni dubel każdej sceny. Natomiast w wypadku Katrin Cartlidge konsekwentnie wybierałem pierwszy. Rozstrzygające znaczenie miały ich odmienne techniki gry. Przecież ciągle improwizowaliśmy na planie, lekceważąc ciągłość akcji i dając aktorom wielką swobodę w grze. W wypadku Katrin, która jest aktorką bardziej doświadczoną, intensywność jej gry nieco słabła z każdym nowym ujęciem. Natomiast Emily wspierałem coraz to dokładniejszymi wskazówkami, co sprawiało, że z każdym nowym ujęciem coraz bardziej wyostrzała ona swoją grę.

*A jak wybrałeś pozostałych aktorów?*

Tutaj również, dokładnie tak samo jak w *Europie*, myślałem o Gérardzie Depardieu przy obsadzie głównej roli męskiej. Spotkałem go w Paryżu, ale był zbyt zavalony pracą i niezbyt go ta rola zainteresowała. Kiedy zacząłem pisać scenariusz, ta postać była bardziej podobna do Depardieu. Ale po-

tem rozwijała się w innym kierunku i Depardieu byłby do tej roli za stary.

Później naturalnym wyborem okazał się Stellan Skarsgård. Pasował do roli również pod względem fizycznym. I był znakomity. Poza tym jest on sympatycznym człowiekiem. Będę zawsze miał go na uwadze, jeśli nadarzy się jakaś odpowiednia dla niego rola.

*A Katrin Cartlidge? Wiem, że rola Dodo początkowo była pomysłem dla Barbary Sukowej.*

Tak, to prawda. A to dlatego, że pracowaliśmy razem przy *Europie*. Ale z różnych powodów nie udało się.

Z Katrin najpierw zrobiłem zdjęcia próbne do roli Bess, ale niezupełnie do niej pasowała albo też ta rola nie pasowała do Katrin. Jest ona niewiarygodnie wprawna i bardzo inteligentną aktorką. Potem zaproponowałem jej rolę Dodo i ona chętnie zgodziła się ją zagrać. To była znakomita trójlistna koniczyzna, złożona z Emily, Stellana i Katrin. I Jean-Marc, jak sądzę, stworzył w *Przełamując fale* jedną ze swoich najlepszych ról.

*Film odznacza się bardzo brawurowym montażem, który narusza wszelkie reguły i zasady. Czy to była czasochłonna praca?*

Nie, montaż był bardzo łatwy. Kręciliśmy przecież niezwykle długie sceny, które mocno różniły się między sobą. Aktorzy mogli poruszać się w scenie tak, jak chcieli, i nigdy nie musieli respektować jakiegokolwiek ściśle ustalonej inscenizacji. Kiedy później skracaliśmy te sceny, staraliśmy się jedynie wzmocnić intensywność gry, nie zwracając uwagi na to, czy obraz jest ostry lub dobrze skomponowany, czy też że przekraczamy tę niewidzialną oś montażową. Powodowało to ostre przeskoki czasowe wewnątrz scen, których być może nie odbiera się w ten sposób. Raczej dają one poczucie zagęszczenia. Rozwijałem te doświadczenia, które zdobyłem w trakcie realizacji *Królestwa*.

*Gdybyś miał wybrać jeden obraz z Przełamując fale, który według ciebie najlepiej reprezentuje ten film, to jaki byś wybrał i dlaczego?*

Jako reżyser sam dobrze wiesz, że jednym z powodów, dla których robi się film jest to, że jeden obraz nie wystarcza. Na festiwalu w Cannes mieliśmy całkowicie czarny plakat, a powodem było właśnie to, że nie mogliśmy znaleźć jakiegoś pojedynczego obrazu, który mógłby wyrażać cały film. Mieliśmy plakat z całkowicie czarnym tłem. Był tam tylko tytuł i kilka nazwisk. Wyglądał nieomal „koncertowo” i został wydrukowany na jakimś aksamitopodobnym tworzywie. Bardzo go lubiłem. To nie jest wyraz jakiejś negacji z mojej strony, po prostu muszę powiedzieć, że nie mogę wskazać żadnego obrazu, który określałby cały film.

*Często publikowanym fotosem z tego filmu, z pewnością wybranym przez ciebie spośród setek nakręconych obrazów, jest zbliżenie Emily Watson, która spogląda prosto w kamerę i tym samym w publiczność. Dlaczego go wybrałeś?*

Wybór fotosów jest przecież często dość przypadkowy. Nie zawsze fotosista jest na planie i nie zawsze fotosy odpowiadają scenie w gotowym filmie. Owo zbliżenie Emily to przecież obraz, w którym nawiązuje ona pierwszy bezpośredni kontakt z widownią. Ale nie jestem szczególnie zachwycony tym obrazem. Bo jeśli jest jakieś miejsce w filmie, gdzie czuję pewne udawanie w grze Emily, to właśnie tutaj. Pamiętam tę sytuację z planu bardzo dobrze i musieliśmy nadłożyć sporo drogi, aby ten obraz uzyskać. Być może dlatego, że tu nie chodzi o scenę zagraną, jest to raczej scena spreparowana, która powinna podporządkować się idei.

Wprawdzie za każdym razem cieszę się, kiedy oglądam Emily w tym filmie, ale to nie ten obraz mnie fascynuje.

*A gdybyś w to miejsce miał wybrać jakiś inny obraz Emily...*

...który lubię? To wtedy chyba bym wybrał kłótnię pomiędzy Bess a młodym lekarzem, doktorem Richardsonem (Adrian Rawlins) w zakończeniu filmu. Ta scena była dość wcześnie nakręcona i ma wiele wdzięku pod względem emocjonalnym, jednak w realizacji była szalenie trudna. Ale czuję w niej bardzo subtelną obecność Emily.

Gdybym miał rozważać jakieś poszczególne obrazy z Emily, które mnie szczególnie fascynują, to wybrałbym obrazy z tego krótkiego montażowego fragmentu, któremu towarzyszy muzyka T Rexa, obrazy, w których podskakuje ona w koło. To są bardzo wesołe sceny, trochę w stylu nowofalowym, bardzo je lubię.

*Przełamując fale to film pełen dramatycznych wydarzeń, w którym jest miejsce na wielkie uczucia i myśli – miłość, namiętność, wiarę, wiarołomstwo – ale jest to również film, w którym dużą wagę przywiązuje się do detali. Mam na myśli wnętrze domu Bess, te obrazy z pieskami i kotkami na ścianie, albo szpital, gdzie w trakcie dramatycznej sceny można w tle ujrzeć jakąś kobietę, która siedzi na korytarzu przy łóżku chorego męża i go pociesza. Czy możesz coś o tym powiedzieć?*

W *Przełamując fale* wiele rzeczy powstało na zasadzie czystego przypadku. Scenograf, Karl Juliusson, który według mnie wykonał wspaniałą pracę, określał, jak powinny wyglądać różne scenerie. Ale potem to już kwestia czystego przypadku, co ostatecznie pojawi się w obrazie. Tak to przecież wygląda, kiedy robi się zdjęcia z ręki. Całej masy detali we wnętrzach nigdy nie zobaczymy, a potem nagle inne ukazują się wyraźniej. Ale bardzo bawiły nas te obrazy z psami, które wisiały w domu Bess. To przecież czysty kicz i nawet pomyśleliśmy sobie, że była to lekka przesada. Ale z drugiej strony dobrze pasowały do całości. Wzmacniają poczucie wiarygodności.

Jeśli chodzi o scenę w szpitalu, to mogę powiedzieć, że w tej scenie i w innych podobnych staraliśmy się stworzyć

rodzaj uniwersum, zgodne z rzeczywistością pole gry, które później w większości zostało wycięte. To, co działo się z udziałem statystów na uboczu właściwego miejsca gry, było tam najczęściej po to, aby stworzyć odpowiedni nastrój dla aktorów. To, że para przy szpitalnym łóżku znalazła się w rogu obrazu w opisywanej przez ciebie scenie, było czystym przypadkiem i nie było zbyt ważne. Najważniejsze było to, co działo się zarówno z, jak i pomiędzy aktorami w tej scenie. W moich pierwszych filmach przywiązywałem większą wagę do tego rodzaju szczegółów spoza gry i mniej przejmowałem się aktorami. Teraz nastąpiła w tym zakresie wielka zmiana.

Podoba mi się również, że można dostrzec różne detale na peryferiach obrazów, ponieważ dają one poczucie istnienia większego świata poza tą rzeczywistością, na której się koncentrujemy.

*Jak wybierałeś obrazy do ilustracji tytułów rozdziałów? Czy możesz coś powiedzieć o jakiejś jednej albo o kilku z tych scen i o ich genezie? Zwłaszcza zafascynował mnie obraz, który jest ilustracją do epilogu filmu, ten most ze spływającą wodą.*

Większość tych panoramicznych obrazów była opisana już w scenariuszu filmowym, ale wiele z nich uległo znacznej zmianie. Przez dłuższy czas podróżowałem po Szkocji razem z operatorem Robby Müllerem i Vibeke Windeløv i zrobiliśmy bardzo wiele fotografii, a także trochę filmowych ujęć pejzażu. Miało to miejsce na długo przed rozpoczęciem zdjęć. Później nawiązałem kontakt z malarzem Perem Kirkeby, który dalej pracował nad nimi i dokonywał obróbki komputerowej.

Przede wszystkim chciałem, aby Per Kirkeby – który jest zarówno artystą, jak i teoretykiem – znalazł różne formy wyrazu dla tego romantycznego krajobrazu. Byłem zdania, że ta romantyka winna zredukować banał, ale pierwsze propozycje Kirkeby’ego bardzo odbiegały od tego zamysłu. Końcowy

efekt można chyba określić jako dyplomatyczną mieszankę jego i moich pomysłów. To, co on wniósł do tych obrazów, sprawiło, że były one znacznie bardziej interesujące i wieloznaczne. Mnie chodziło chyba o to, aby były bardziej efektowne.

Obraz z mostem był pierwszą ilustracją rozdziału, którą wykonaliśmy, powstała ona jeszcze przed pojawieniem się Pera. Ten most rzeczywiście znajduje się na Isle of Skye, ale jest on położony w środku osady. Więc wydobyliśmy most z jego otoczenia i umieściliśmy na tle masywu górskiego, a pod mostem daliśmy strumień. Później Per dalej opracowywał ten obraz. Nałożył swoje całkowicie specyficzne światło na tę scenę. Pomysł polegał na tym, aby skoncentrować bardziej intensywne światło w centrum obrazu pod półokrągłym sklepieniem mostu. Światło, które rozświetla ten krajobraz w odległości, nie jest przecież naturalistyczne.

Jestem zachwycony tym obrazem. Można w nim odczytać dokładnie taką głębię symboliczną, jaka się komu żywnie podobą. Można w tym moście widzieć pomost pomiędzy życiem a śmiercią. I wodę jako symbol wieczności. I tak dalej. Ale nie zastanawiałem się nad tym szczególnie. Każdy może interpretować tę ewentualną symbolikę jak chce. Ja sądzę, że ten obraz jest pełen ekspresji. Uważam też, że dobrze współgra z piosenką „Life on Mars” Davida Bowie.

Niektóre z tych ilustracji podobają mi się bardziej niż inne. Przede wszystkim ta ostatnia z mostem. Ale zachwyca mnie także ten delikatny profil miasta z tęczą.

*Jak przemawia do ciebie krajobraz na Isle of Skye?*

Wiem tylko, że wielu malarzy i pisarzy, których zalicza się do angielskiego romantyzmu, odwiedziło Isle of Skye. Ten krajobraz jest przecież także bardzo romantyczny. Nie ma on nic wspólnego z naszym duńskim romantyzmem. Jest on znacznie bardziej dziki i o wiele bardziej efektowny. Przede wszystkim zafascynowały mnie w nim ostre kontrasty. Pośrodku ja-



łowych zboczy górskich mogą otwierać się niecki z bujną roślinnością.

Kiedy odwiedziłeś nas na planie, kręciliśmy na wzgórzu ponad miejscem, gdzie umieściliśmy cmentarz w filmie. Właściwie chcieliśmy, aby cmentarz był położony na wzgórzu, ale nie mogliśmy tego zrobić. Wymierzaliśmy plac i zaczęliśmy budować cmentarz, kiedy przyszli ludzie z protestem i byli nieomal gotowi rzucać kamieniami i przepędzić asystentów naszego scenografa. Więc musieliśmy przenieść cmentarz w bardziej ustronne miejsce, bliżej wody. I tam znaleźliśmy naprawdę wspaniałe miejsce, dokładnie o tej samej powierzchni, jaką zaplanowaliśmy powyżej.

Zresztą ten cmentarz nadal tam istnieje. Właściciel gruntu chciał sprzedać nagrobki i inne rekwizyty BBC, ale mu się to nie udało. Więc cmentarz stał się atrakcją turystyczną, ludzie przychodzą tam, oglądają, piją kawę. Ale chcą go usunąć. Ponieważ jest to mimo wszystko cmentarz, leży tam pochowana nieomal cała ekipa! Musieliśmy przecież umieścić jakieś nazwiska na nagrobkach i wtedy członkowie ekipy zafiarowali swoje.

*Często wymieniałeś Dreyera jako źródło inspiracji. Czy uważasz, że odgrywał on taką rolę również i przy tym filmie?*

Tak, czuję, że takie filmy jak *Męczeństwo Joanny d'Arc* i *Gertruda* miały swoje znaczenie w związku z *Przetłumając fale*. Filmy Dreyera są naturalnie bardziej akademickie, bardziej perfekcyjne. Nowością u mnie jest to, że kobieta stoi w centrum fabuły. Przecież we wszystkich filmach Dreyera główną postacią jest kobieta. I to kobieta cierpiąca.

Pierwotny tytuł filmu brzmiał *Amor omnia* (Miłość jest we wszystkim), to była dewiza, którą Gertruda pragnęła mieć na swoim nagrobku w filmie Dreyera. Ale kiedy mój producent słyszał ten tytuł, to chodził po ścianach. Trudno mu było sobie wyobrazić, że ktoś zechce pójść na film, który nosi tytuł *Amor omnia*.

*W zakończeniu Przełamując fale, w scenie, kiedy zraniona i odrzucona Bess wpada do kościoła, sprzeciwia się ona nakazowi rady parafialnej, że kobieta winna milczeć na zebraniu, i mówi: „Nie można kochać Słowa. Można kochać jedynie człowieka”. To jest replika, którą można interpretować zarówno jako wyraz hołdu dla Dreyera, jak i przypisać jej sens polemiczny w stosunku do niego.*

Tam jest być może zbyt wiele powiedziane, ale jest to faktycznie jedna z kilku kwestii, które napisałem od nowa już na planie. W scenariuszu było coś znacznie bardziej rozgadane go i właściwie enigmatycznego. Pomysł z tym jej porwy mem polegał na podjęciu tego, co powiedzieli parafianie i za co odpowiadali – i zaprzeczeniu temu. Pastor powiada, że trzeba kochać słowo i prawo. To jest jedyna rzecz, której należy się trzymać. To jest to, co może uczynić człowieka doskonałym. Ale Bess odwraca to pojęcie i mówi, że jedyną rzeczą, która może uczynić człowieka doskonałym jest miłość do innego człowieka. Tutaj jest sformułowany morał filmu.

Ale ta replika została przerobiona tuż przed ujęciem. W scenariuszu Bess miała powiedzieć: „Drogi Boże, dziękuję za ten boski dar, którym jest miłość. Dzięki za tę miłość, która człowieka czyni człowiekiem. Drogi Boże...”. Emily Watson dyskutowała ze mną na temat tej repliki i powiedziała, że jej nie pojmuje. I bardzo dobrze to rozumiem, ponieważ była to zła replika. Według scenariusza nikt w kościele nic przedtem nie powiedział. Nie, ta nowa wersja tekstu jest o wiele lepsza. O wiele lepsze było również to, że musiała ona odeprzeć zarzuty pastora. Więc o Bess można powiedzieć, że w stosunku do bardzo mizoginicznego kleru reaguje w duchu feministyczno-politycznym. I tak również w znacznym stopniu zachowuje się Dodo, jej szwagierka.

*Tak, przede wszystkim w zakończeniu, na pogrzebie Bess.*

Oczywiście, tam Dodo buntuje się przeciwko ustalonemu porządkowi, przeciwko męskiej hierarchii.

*Pojęciem i elementem, który scala większość twoich wczesnych filmów, jest jakaś forma ironii. Ale tej ironicznej postawy nie odczuwa się w Przełamując fale.*

Kiedy chodziłem do szkoły filmowej, mówiło się, że wszystkie dobre filmy charakteryzują się jakąś formą humoru. Wszystkie, oprócz filmów Dreyera! Wiele z jego filmów jest przecież zupełnie pozbawionych humoru. Nie od rzeczy będzie twierdzenie, że kiedy nasycamy swoje dzieło humorem, to nabieramy do niego również pewnego dystansu. Tworzy się jakiś dystans. Ja nie chciałem tutaj dystansować się od silnych uczuć, które zawiera to opowiadanie i jego postaci.

Uważam, że to silne zaangażowanie emocjonalne było dla mnie bardzo ważne.

Wyrastałem bowiem w domu o radykalnej kulturze, gdzie silne uczucia były niedopuszczalne. Moi krewni, którym pokazałem ten film, także mieli do niego bardzo krytyczny stosunek. Zarówno mój brat, jak i mój wujek (Børge Høst), którzy przecież również pracują w filmie. Mój brat uważał, że film był obojętny i nudny, a dla mojego wuja wszystko było kompletną klapą od początku do końca. A on skądinąd popierał mnie na wszelkie sposoby przy moich pierwszych filmach.

*Przełamując fale* to być może mój wczesnomłodzieńczy bunt...

*Film Przełamując fale odbył triumfalny pochód po całym świecie. Otrzymał Grand Prix w Cannes i później był nagradzany wyróżnieniami na różnych festiwalach na całym świecie. Recenzje w większości przypadków były entuzjastyczne, film cieszył się również ogromnym powodzeniem u publiczności. Po pewnym czasie pojawiła się reakcja przeciwna, zarówno w Danii, jak i w Szwecji, gdzie film poddano bardziej krytycznym analizom z pozycji feministycznych. Zareagowano na portret Bess, która wszystko ofiarowuje, łącznie ze swoim życiem, swojemu mężowi. Przełamując fale oskarżono o pogardę dla kobiet, bezwstydną manipulację i spekulację.*

Nie mam żadnego bezpośredniego komentarza na temat tej krytyki. Każdy może przecież mieć swoje własne zdanie o filmie. Mogę tylko powiedzieć, że jestem zaskoczony, że trwało to tak długo, zanim właśnie taka krytyka została sformułowana. Spodziewałem się jej wcześniej.

Już na etapie noweli filmowej, kiedy po raz pierwszy próbowaliśmy zdobyć środki na ten film, a także później, przy obsadzie ról, spotkaliśmy się z tego rodzaju krytyką. Większość kobiet, kiedy przeczytały tę historię, reagowała w podobny sposób. I to bardzo kategorycznie.

Ale później temu filmowi udało się stworzyć swoją własną autentyczność. To, co było prowokacyjne w tekście scenariusza, nie wyglądało równie prowokacyjnie w gotowym filmie. Jeśli przedstawić akcję filmu w kilku słowach, to oczywiście sprawia ona prowokacyjne wrażenie. W Danii żaden z krytyków filmowych nie widział w tym żadnego problemu. Nawet „Information”, która jest dziennikiem radykalnym i uniwersyteckim, fetowała ten film, co jest godne uwagi, ponieważ tam ostro krytykowano moje pierwsze filmy. Ale później odbyła się tam debata z udziałem dość zbulwersowanych feministek, w której nie miałem ani ochoty uczestniczyć, ani nie byłem nią zainteresowany. Ale zrozumiałem, że coś z tej problematyki trafiło do szwedzkiej krytyki filmu.

Jego pomysł polegał również na tym, aby poddać próbie tę skrajnie prowokacyjną i całkowicie niewiarygodną intrygę i moim zamiarem było przekonanie publiczności do jej akceptacji; założenie było takie, że jeśli uczynimy ją „strawną” dla publiczności, to wtedy nam się uda. Bez manipulowania publicznością, bo nigdy nie było to moją intencją.

Uważam, że *Przełamując fale* to piękna historia, ale nie jestem zaskoczony tymi reakcjami. Po prostu w taki sposób funkcjonuje ten film. Powinien on być prezentem dla tych, którzy biorą udział w tej dyskusji. Feministki i inni powinni się przecież cieszyć z tego, że pojawia się dzieło, które może zapoczątkować debatę i służyć ich celowi.

*Amerykańska profesor historii sztuki, która zainicjowała taką debatę w Szwecji, podsumowała swoją krytykę radą, jakiej Alexander Dumas syn udzielił przysłusznemu pisarzowi: „Dręcz bohaterkę!”.*

Ależ to jest rada, którą respektuje większość amerykańskich filmów...!

*W odpowiedzi Maria Bergom-Larsson, która jest zarówno radykalną feministką, jak i osobą wierzącą, rozważała film jako współczesną hagiografię i cytuje hymn maryjny „Magnificat” jako motto dla filmu: „Pan Bóg strącił możnych i wyniósł pokornych”.*

To piękne i chętnie się z tym zgadzam. Natomiast duńskie feministki chyba nie spieszą się z jakimiś religijnymi interpretacjami. Hymn to jest coś takiego, co by natychmiast zaatakowały. To jedynie jeszcze bardziej podwyższyłoby temperaturę ich oburzenia.

Chociaż feministki w Danii stały się bardziej zrównoważone. Dziesięć lat temu miały w sobie więcej werwy. Wtedy chętnie by dopilnowały, aby mnie wykastrowano.

## PSYCHOMOBILE # 1: ZEGAR ŚWIATA

*Zegar świata* składa się z dziewiętnastu pokoi, w których przebywa pięćdziesięciu trzech aktorów. W każdym pokoju znajdują się cztery lampy: czerwona, zielona, żółta i niebieska. Nad mrowiskiem w New Mexico wisi kamera wideo. Na ekranie w sali ekspozycyjnej widać chmurę rozbieganych mrówek. Obok wisi plan dziewiętnastu pokoi. Obraz wideo jest podzielony na dziewiętnaście czworoboków, przedstawiających poszczególne pokoje. Kiedy mrówki pokonają przestrzeń jakiegoś czworoboku siedem razy, to w odpowiednim pokoju zapala się nowa lampa. Kiedy w pokoju zmienia się barwa światła, to wszyscy, którzy się tam pojawiają, zmieniają charakter i nastrój. Każdemu z pięćdziesięciu trzech aktorów, którzy biorą w tym udział, przydzielono różne cechy charakteru odpowiadające tym czterem barwom. Aktorzy poruszają się swobodnie po pokojach i odbywają zaimprovizowane rozmowy i spotkania, których charakter i barwa ulegają zmianie w zależności od tego, co dyktują lampy, czyli – jako pierwotna przyczyna – mrówki.

Stowarzyszenie Sztuki w Kopenhadze zaproponowało mi, abym wziął udział w wystawie organizowanej z okazji wyboru Kopenhagi na stolicę kulturalną Europy w 1996 roku. Wyraziłem zgodę, ale kiedy w końcu stało się to aktualne, miałem czas jedynie na opracowanie schematu tej wystawy. Później inni – Morten Arnfred, jakiś scenograf i jeszcze jacyś współpracownicy – zainscenizowali samo przedstawienie czy też wystawę, czy jak to tam można nazwać.

*To jest przecież wielki projekt, który zaangażował wielu ludzi. Czy możesz opowiedzieć, jak wpadłeś na pomysł tego schematu i jak obmyśliłeś podstawowe założenia owego happeningu, który potem się rozgrywał?*

Inni filmowcy także wykorzystywali takie okazje. Najczęściej chodzi o różnego rodzaju instalacje. Długo się zastanawiałem, co mógłbym zrobić. Uważałem, że powinienem zrobić coś takiego, w czym brałoby udział ludzkie, postacie w jakichś filmowych sytuacjach, coś, nad czym ja mógłbym pracować. Jeśli to nie miało być przedstawienie teatralne – a takiego pomysłu nie było – to chciałem stworzyć coś takiego, gdzie decydujące znaczenie miałyby przypadek. Przypadek steruje psychiką.

Z tego powstał tytuł – *Psychomobile*. Mobile to było przecież coś, czym zajmowano się w sztuce na początku lat sześćdziesiątych. W Sztokholmie było tego sporo. Czy to nie Alexander Calder wykonał ten ogromny mobil przed Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Sztokholmie? Mobile były interesującym i nieco staroświeckim zjawiskiem. Pomyślałem sobie, że zabawne byłoby połączenie tego pojęcia z pewną ilością ludzi. Dzieło sztuki często ściśle utożsamia się z ideą. Dlatego też uważałem, że wystarczy, jeżeli będę odpowiadał tylko za sam schemat. A zatem moim wkładem był opis miejsc gry, podobnie jak galeria ról. Ten projekt nie wymagał przecież jakiegось wyraźnie określonej reżyserii, ponieważ wszystko zależało od zewnętrznego impulsu, który zbiegał się z czystymi improwizacjami. Powstające „opowiadania” nie wymagały obecności jakiegось reżysera. A więc dzieło sztuki jest tutaj konceptem. Realizacją konceptu jest reprodukcja, która może przybierać różnorodny wygląd. Celowo powierzyłem cały ten projekt Mortenowi Arnfredowi i innym.

*Widziałeś tę wystawę?*

Nie.

*Nie chciałeś obejrzeć?*

I tak, i nie. Oczywiście byłem ciekaw, jak to wszystko będzie funkcjonowało. Całe przedstawienie było przecież sterowane przez te mrówki, które biegają w mrowisku w New Mexico, i bardzo chciałem zobaczyć, jak to funkcjonuje pod względem technicznym.

*Jak wpadłeś na ten pomysł z mrówkami?*

Trzeba było wymyślić coś takiego, co stworzyłoby więź przyczynowo-skutkową z aktorami. Gdyby lampy, które wyznaczają zmianę sytuacji emocjonalnej, zapalały się zbyt często, to efekt nie byłby tak zabawny. Pomysł z podziałem obrazu wideo na różne pola i założenie, że mrówka, zanim włączy się sygnał świetlny, powinna przejść pole siedmiokrotnie, pochodziły od Mortena. Natomiast pomysł z mrówkami był całkowicie mój.

*Ale dlaczego właśnie mrówki? I dlaczego New Mexico?*

To była niezła paralela wizualna – pomiędzy ludźmi a mrówkami, jeśli popatrzeć na to wszystko z globalnego punktu widzenia. A potem pomyślałem, że New Mexico ma w sobie jakiś wymiar mityczny. To było dobre miejsce. Pomyślałem również, że jest coś fascynującego w takim połączeniu z New Mexico. To uruchamia wyobraźnię.

Można sobie wyobrazić, że ten mobil mógłby być kierowany przez wiele różnych rzeczy. Mógłby nim sterować obraz satelitarny z obłokiem albo coś innego, na co nie mamy żadnego wpływu. Oczywiście moglibyśmy posłużyć się komputerem, ale raczej wolałem jakąś bardziej „nadludzka” siłę.

*Ale to ty decydowałeś, jaki rodzaj przestrzeni i jakie postacie chcesz mieć w Psychomobilach?*



Tak, opisałem pokoje, jakie powinny się na to złożyć, opisałem też różne postacie i nadałem im imiona. Ale najważniejsza praca polegała na określeniu ich wzajemnych stosunków. Mieliśmy gigantyczny schemat, dzięki któremu można było przedstawić wzajemne odniesienia wszystkich osób. Wiele z nich początkowo nie ma żadnego odniesienia do większości pozostałych. Otrzymują je dopiero dzięki grze. Ale na początku gry wszyscy mają około dziesięciu związków z innymi partnerami gry. Podzieliliśmy to wszystko na związki bliższe i bardziej przypadkowe. Więc na starcie był tam solidny plan połączeń dla wszystkich uczestników.

*Ale w programie do Psychomobili brak jakichkolwiek wskazówek na temat tych relacji i odniesień. Wymieniono tam tylko pięćdziesięciu trzech aktorów z nazwiskami postaci i wiekiem. Resztę jako widzowie mamy odgadnąć i jesteśmy zdani na własne przypuszczenia.*

Pierwotny pomysł był taki, że schemat, który ułożyłem, miał być dostępny na wystawie. Ale z takiego czy innego powodu tak się nie stało.

*Wtedy można by oglądać tę ekspozycję jako jedną wielką symultaniczną operę mydlaną.*

Oczywiście, sporo w tym było z opery mydlanej. Ale sądzę, że śledzenie tego mogłoby być bardzo atrakcyjną rozrywką.

*Z pewnością. Pamiętam, że zafascynowała mnie para postaci, którą starałem się śledzić od pokoju do pokoju. Jedną z bardziej temperamentnych była młoda kobieta, która nazywała się Mimi, grana przez norweską aktorkę. Miała krótką, czarną, skórzaną spódnicę i była narkomanką. Zachowywała się dość prowokacyjnie wobec swojej postaci, a jej ekspresja najlepiej ujawniała się w pokoju, który nosił nazwę „Galeria”. Aktorzy znajdowali się tam w zamkniętej przestrzeni i my, widzowie, oglądaliśmy ich przez prostokątne otwory w ścianach. Stawaliśmy się obrazami, na które oni patrzyli. I ta Mimi*

*miała do powiedzenia wiele nieprzyjemnych rzeczy o tych „portretach”, które przez cały czas zmieniały wygląd. To było bardzo ożywcze. Potem obserwowałem ją jeszcze w dwóch innych pokojach, zanim znikła mi z oczu z powodu tłumy widzów, który nie pozwalał mi przesunąć się do przodu tak, jak chciałem.*

Był również i taki pomysł, aby śledząc część akcji, można było łatwo się przemieszczać z pokoju do pokoju, podczas gdy inna część byłaby bardziej skomplikowana, tak aby widz był zmuszony przenosić uwagę z jednej postaci czy wydarzenia na inne. Był tam również pokój niedostępny, do którego widzenie nie mogli się dostać, pokój, do którego można było zajrzeć jedynie przez monitor.

*Psychomobile* chyba mogą zaspokajać potrzebę ciekawości, którą posiada bodaj większość ludzi, pragnienie zajrzenia w życie innych, wystąpienia w roli Peeping Toma. Ja też lubię ten rodzaj interaktywności, jaką oferuje to przedstawienie. To, że można samemu wybierać, czy chce się śledzić jakąś postać czy też wydarzenia, które rozgrywają się w jednym z pokoi, albo obserwować, jak rozwijają się jakieś wzajemne stosunki. Wybór jest dowolny.

*Ważnym czynnikiem jest przypadek, który w znacznym stopniu kieruje również i naszym życiem. Ciągłe znajdujemy się w sytuacjach wyboru, które pociągają za sobą różne konsekwencje dla naszego losu. Tutaj jesteśmy postawieni przed niezliczonymi sytuacjami wyboru i oglądanie tego, jak trzeba je natychmiast rozstrzygać, jest bardzo atrakcyjne.*

Oczywiście że przypadek ma pewne znaczenie, ale tutaj istnieje również porządek nadrzędny, boski, który ustalają mrówki. Mrówki sterują egzystencją moich postaci i to jest dość zabawne.

*Psychomobile* są – można tak powiedzieć – całkowicie nowym gatunkiem. To jest hybrydalna forma improwizacji teatralnych i sportowego teatru. Nie chcę tego określać mianem

performance, bo to nie jest performance. To jest tylko przykład na to, co można zrobić z tymi wszystkimi wzorami, postaciami, pokojami i schematami ruchów, które stworzyliśmy. Można ułożyć plan gry na siedemnaście tysięcy różnych sposobów. Kiedy już minie zainteresowanie nowością w zakresie samej mechaniki i systemu, można to powtarzać w innych miejscach i na inne sposoby. I wtedy można pomyśleć również o ocenie ich jakości. Byłoby zabawne, gdyby inni ludzie na całym świecie zaczęli robić psychomobile.

*W Psychomobilach zrezygnowałeś z wszelkiej kontroli nad tym przedstawieniem, którego podstawy sam założyłeś. Dość często powracasz do tej twojej potrzeby kontroli.*

W moim życiu, podobnie jak w życiu innych ludzi, problem kontroli i braku poczucia całości odgrywa istotną rolę. Ogólnie rzecz biorąc, w życiu chodzi właśnie o to. O to, czy człowiek posiada kontrolę, czy jej nie posiada. O tym też częściowo traktuje to przedstawienie. Tam było to, co nazywamy „boską siłą”, która tym wszystkim sterowała.

*A co sądzisz o kontroli, którą należy sprawować w czasie zdjęć filmowych? Tam przecież nie ma tej „boskiej siły”, która kieruje. Taką boską siłę musi posiadać sam reżyser.*

Z tym nie mam żadnej trudności. Jeśli weźmiemy jako przykład Ernsta-Hugona Järegårda, to jest on człowiekiem bardzo bojaźliwym. Ja przecież też taki jestem. Jestem cholernie wystraszony i w nocy mam kłopoty ze snem. Więc kiedy kilka dni temu rozmawiałem z Ernstem-Hugonem, powiedziałem mu: „Pociesz się tym, że jak będziemy każdej nocy ćwiczyli się w umieraniu, to jak to kiedyś nastąpi, będziemy w tym naprawdę dobrzy”. A wtedy możemy rzeczywiście być porządnie wystraszeni.

Ernst-Hugo jest przecież ciągle wystraszony, z wyjątkiem sytuacji, kiedy stoi w świetle rampy, ponieważ tam sprawuje

kontrolę. Tam zajmuje się tym, o czym wie, że nad tym panuje, że czaruje grupę ludzi, którzy patrzą tylko na niego. Ale kiedy tylko odwróćą wzrok, natychmiast się boi. Podobnie jak wtedy, kiedy jest sam w swoim pokoju.

Kiedy ja zajmuję się czymś, o czym wiem, że nad tym panuję - a to może być mnóstwo różnych rzeczy, na przykład produkcja filmowa - to nie czuję żadnego lęku. Wtedy czuję, że mam kontrolę. A doświadczam tego jedynie w kilku sytuacjach przy pracy. Przy *Przełamując fale* szczególnie dobrze czułem się w okresie montażu, ponieważ wtedy rzeczywiście człowiek kontroluje sytuację. I to jest zabawne, to jest szalenie zabawna praca. *Przełamując fale* był najzabawniejszy do montowania ze wszystkich moich filmów. Częściowo dlatego, że sporo z tego filmu montowałem na własną rękę. Montowaliśmy na Avidzie, to znaczy na komputerze, i wtedy o wiele łatwiej wytłumaczyć, co się chce zrobić. Można po prostu wyciągnąć daną scenę i od razu pokazać, jak sobie człowiek to wszystko wyobraża. Uważam, że Avid jest fantastycznym wynalazkiem.

*Czy przeżywałeś to w ten sam sposób już od twojego pierwszego filmu - to poczucie pewności, kontroli i wyzwolenia od strachu w czasie pracy na planie? Czy też na początku byłeś bardziej wystraszony?*

Nie, nigdy nie czułem jakiegoś lęku przed pracą zawodową. Ale zawsze denerwowałem się, że zachoruję albo pojawią się jakieś inne przeszkody. Boję się tego, czego nie mogę kontrolować. Ale nie czuję najmniejszego lęku przed tym wszystkim, nad czym sam mogę sprawować kontrolę. Praca jest czytłą przyjemnością. Mogę w tym kontekście zacytować wspomnianego już przez nas Bergmana, który opowiadał, że chyba nigdy tak się nie bawił jak wtedy, kiedy podczas zdjęć miał okazję za pomocą megafonu kierować dwudziestoma policjantami i patrzeć, jak oni słuchają wszelkich jego rozkazów. Wtedy zdał sobie sprawę, co to znaczy „władza”. A kiedy robiłem

Europę, musiałem komenderować żołnierzami Armii Czerwonej i to było dość interesujące...

Jednocześnie można powiedzieć, że fajnie jest też móc zrezygnować z władzy albo dzielić się władzą. To jest istotne doznanie. Postąpiłem tak na przykład wobec kilku aktorów w *Przełamując fale*. W pierwszych filmach moja potrzeba kontroli była o wiele większa. Potem w znacznej mierze z kontroli zrezygnowałem. Od *Zegara świata* zrzekłem się jej całkowicie. Tam wniosłem tylko główny pomysł i schemat, który później był opracowywany przez innych. Można przecież dostać również wiele w zamian, kiedy człowiek zdobędzie się na odwagę i zrezygnuje z tej potrzeby. Film *Przełamując fale* nigdy nie mógłby stać się takim filmem, jakim się stał, gdybym tej kontroli nie odstąpił aktorom. Chodziło nie tylko o to, że dzięki technice mieli oni swobodniejszy schemat ruchów, ale także o to, że ja w większym stopniu, niż wcześniej, akceptowałem ich interpretacje ról.

*Chyba zrzekłeś się tej kontroli również dzięki współpracy z Mortenem Arnfredem, który był asystentem czy też współpracownikiem reżysera zarówno przy Królestwie, jak i przy Przełamując fale?*

To prawda. To było możliwe z Mortenem, ale odstąpienie części kontroli nie jest takie proste. Łatwiej podarować pewną, ściśle wyodrębnioną kontrolę. Na przykład mówimy: od tej chwili ty przejmujesz odpowiedzialność. Zrobiłem swoje do teraz, ale za następną część filmu odpowiadasz ty. Współreżyseria to skomplikowana metoda pracy. Chodzi o to, że nie do końca mamy świadomość, z czego rezygnujemy, a nad czym czuwamy.

To tak jak w małżeństwie. Kiedy bierze się żonę, to trzeba zorientować się w wielu nowych sprawach. Używa ona ścierki do naczyń w zupełnie inny sposób. Ale kiedy człowiek wdaje się w małżeństwo, to być może również dlatego, że chce zrobić coś zupełnie innego ze ścierką do naczyń, niż robił do tej pory. Chociaż trzeba się do tego przyzwyczajać, bo z natu-

ry kierujemy się rutyną, dokładnie tak samo jak wszyscy inni. Ale z Mortenem było też tak, że ja musiałem zarówno rezygnować z żądań, jak i stawiać je, aby ta współpraca funkcjonowała. On również musiał dopasowywać się pod różnymi względami.

*Czy możesz to poprzeć jakimś przykładem?*

No cóż, wszystko jest kwestią smaku. Morten i ja nie mamy takiego samego smaku. Każdy człowiek ma przecież różne gusta i preferencje. Na przykład różnimy się w ocenie tego, gdzie leży punkt ciężkości w jakiejś scenie. Albo co jest śmieszne. Każdy człowiek ma inne wyobrażenie o tym, co jest zabawne, a co nie jest. Ale kiedy się razem reżyseruje, trzeba to zaakceptować. W mojej współpracy z Mortenem było bardzo mało antagonizmów. Sądzę, że wykorzystywaliśmy się nawzajem w efektywny sposób. Mam nadzieję, że było to również inspirujące dla Mortena. Myślę, że było.

*Jak do tego doszło, że wybrałeś właśnie Mortena Arnfreda na swojego współpracownika?*

Częściowo był to czysty przypadek. Miałem dla firmy ubezpieczeniowej robić reklamówkę pod tytułem *La rue*, która miała być wyświetlana we francuskiej telewizji. To była niesłychanie skomplikowana produkcja. Scenariusz nie był mój. Cały film miał się składać z jednego ustawienia kamery, jednego ujęcia wzdłuż paryskiej ulicy, która na początku ma wygląd z lat czterdziestych, a na końcu współczesny czy też z roku 1994. Czas mija, a my obserwujemy pewną ilość ludzi w przestrzni jednej dzielnicy. Była to dość sentymentalna czy też nostalgiczna podróż.

Film wysoko oceniono i – o ile mi wiadomo – nadal jest on od czasu do czasu pokazywany. Bywałem w Paryżu przy różnych okazjach i spotykałem się z ludźmi na przykład z Ministerstwa Kultury. Kiedy mówiłem o *Żywiocie zbrodni* albo o *Eu-*

ropie, to klepali mnie po ramieniu i mówili, że to było ładne. Ale kiedy ośmieliłem się wspomnieć, że zrobiłem też *La rue*, to bardzo się denerwowali. „No nie, i ty to zrobiłeś!” Daje to pewne świadectwo tego, jak oni patrzą na swoją pracę.

Mortena spotkałem przy okazji tej reklamówki. Poszukiwałem asystenta, który byłby zarówno doświadczony, jak i sensowny, a także znał się na filmowej robocie. A przecież to wszystko cechowało w najwyższym stopniu Mortena. Posiada on zarówno biegłość, jak i olej w głowie.

Wybudowaliśmy tę całą ulicę w budynku fabrycznym pod Kopenhagą. Przecież ja nienawidzę podróży, więc zamiast pojechać do Paryża, przenieśliśmy Paryż do Danii. Pracowaliśmy z tzw. *motion control*<sup>8</sup>. W trakcie wędrowki wzdłuż ulicy aktorzy zmieniają wygląd i starzeją się, żenią się i mają dzieci, dzieci dorastają, i tak dalej. Dzięki *motion control* mogliśmy cofać się w czasie i co pięć lat poprzez przenikanie zmienialiśmy kulisy, fasady domów, ogólny wygląd tej ulicy. A na pierwszym planie aktorzy znikali za samochodem lub latarnią czy jeszcze za czymś innym i pojawiali się z drugiej strony ze zmienionym wyglądem i w innych ubraniach. Towarzyszyła im muzyka, która również zmieniała charakter.

*Czy widziałeś wcześniej jakieś filmy Mortena?*

Tak, widziałem chyba jego pierwszy film, *Mig og Charlie* (Ja i Charlie). Nigdy nie widziałem *Johnny Larsena*, natomiast widziałem *Det er et yndigt land* (To jest cudowny kraj). Ale to nie jest film, który byłby mi jakoś szczególnie bliski.

*Chyba sporo dla ciebie znaczyła Vibeke Windeløv, koproducentka Królestwa i Przełamując fale, jak również twoich późniejszych filmów?*

---

<sup>8</sup> *Motion control system* – urządzenie do realizacji zdjęć trikowych i kombinowanych w technice wideo przy zastosowaniu skomplikowanych ruchów kamery, które mogą być powtarzane wielokrotnie z idealną precyzją dzięki kontroli komputera. (przyp. tłum.)

Ależ tak, Vibeke jest przede wszystkim fantastycznie pomocnym człowiekiem. Ma ona zdolność objęcia biednego reżysera – zarówno przenośnie, jak i dosłownie – tak, że czuje on, że nie musi o nic się martwić. To jest tak oczywisty układ, że nie wymaga żadnych wyjaśnień.

Vibeke czyta scenariusz, tak samo jak Peter Jensen Aalbæk. Jeśli im się podoba, to ich słucham, ale jeśli im się nie podoba, to nie przejmuję się ich opiniami. Jeśli nie są otwarci na moje pomysły, to stają się tylko bardziej uparty. Może upłynąć trochę czasu, zanim uda im się wskrzesić należyty entuzjazm do projektu. Na ogół się pojawia. Entuzjazm to pożyteczna rzecz.



## 11

### CHANGE, TELEDYSKI I FILM REKLAMOWY

*Change* to teledysk, który zrealizowałem na początku lat dziewięćdziesiątych. Zabawny eksperyment. Mieliśmy chyba od pięćdziesięciu do stu różnych komend, aby wszystko grało; komendy na to, kiedy różne rzeczy miały nastąpić, kiedy ma się zmienić dekoracja tła, kiedy postacie powinny wejść w obraz i wyjść z niego i kiedy te różne banderole powinny podnosić się, a kiedy opuszczać.

*Ile czasu zabrała ci realizacja tego filmu?*

Mieliśmy jeden dzień zdjęciowy, ale przygotowania trwały dość długo. Około kilku dni.

*Wiem, jak zrobisz ten film, a jednak wierzyć się nie chce, jak on jest zsynchronizowany. To musiało być niebywale trudne, aby wszystko tak zagrało.*

Tak, mieliśmy cholerne szczęście. W bardzo wielu miejscach synchronizacja jest perfekcyjna. Bawiło mnie w tym filmie to techniczne i praktyczne wyzwanie, które w sobie zawierał. Nakręcić coś w jednym zwartym obrazie, który jakoś funkcjonuje.

*Change* eksponuje pewną bardzo widoczną stronę twojej osobowości. To chęć eksperymentowania, pragnienie pójścia innymi drogami

niż te już wypróbowane, wola zbadania i przetestowania granic tego medium, z którym pracujesz; to może być film albo telewizja, albo wideo czyjeszce coś innego. Jak sądzisz, czy dajesz się ponosić swoim chęciom?

Ależ tak, i to w ogromnym stopniu! Nie mogę czegoś zrobić, jeśli brak mi na to ochoty. Można to wyraźnie zobaczyć w *Change*. Był to bardzo zabawny w realizacji teledysk. Sądzę, że to widać. Było to niezwykle trudne dla tego biednego piosenkarza. Ponieważ nakręciliśmy cały film wstecz, musiał nauczyć się śpiewać całą piosenkę do tyłu. Nie tylko nauczyć się tych dziwnych słów i dźwięków, które powstały, ale ponadto utrzymywać rytm. Ale wcześniej był perkusistą, więc świetnie sobie z tym poradził.

*Pomiędzy twoimi filmami fabularnymi realizowałeś zarówno teledyski, jak i wiele filmów reklamowych...*

Oczywiście, i podstawowym powodem były pieniądze. Musiałem zarobić na swoje utrzymanie, na opłacenie bieżących wydatków. Ale muszę przyznać, że w pierwszej kolejności wybierałem to, co wydawało się najprzyjemniejsze. Ten francuski film na zamówienie, *La rue*, nie był taki rozkoszny, ale za to przyniósł więcej pieniędzy do podziału. W porównaniu z honorarium, które otrzymujemy za film fabularny, te francuskie reklamówki są niewiarygodnie opłacalne. Ale nie mam na nie ochoty. Jeden raz wystarczy.

*Czy te zlecenia dały ci również możliwość eksperymentowania z medium?*

Nie, prawie nie. Ale w *Change* miałem przecież możliwość decydowania samemu o wszystkim. I trochę bawienia się tym. Ale na ogół zadania do realizacji są z góry określone. We Francji i w Niemczech, krajach, które znam najlepiej, pomysły są już opracowane w *story-board* w jakiejś firmie reklamowej i na-

stępnie akceptowane przez zamawiającego. A potem poszukują oni tylko i angażują kogoś, kto potrafi wykonać tę pracę i nakręcić film. Agencja reklamowa nie chce oglądać nic twórczego ponad to, co oni sami wykonali. Wszystko jest ich pomysłem, który udało im się sprzedać. Ma on być dla nich po prostu zrealizowany. Często jest to dość zabawna sytuacja. Wystarczy tylko się tam znaleźć, aby potem zainkasować masę pieniędzy.

*Ale La rue wydaje się czystym eksperymentem.*

No nie wiem. Ale wtedy po raz pierwszy mogłem wypróbować *motion control* i to było dość interesujące. Film mimo wszystko nabrał jakiejś subtelnej poetyckiej tonacji, tak mi się przynajmniej wydaje.

*Zrobiłeś pewną ilość bardzo zabawnych reklamówek dla „Ekstrabladet” z Ernstem-Hugonem Järegårdem...*

Zaletą ich było to, że nakręcenie trwało tylko dwie godziny. To było pięć filmów, które zrobiliśmy pewnego dnia przed lunchem. Dzięki temu nabrały pewnej spontaniczności. A liczone się ze znacznie dłuższym okresem zdjęciowym. Ale szybko się z tym uporaliśmy, więc poprosiłem Ernsta-Hugona, aby powiedział zamawiającym, że niestety on dłużej już nie da rady, więc żeby się na nas nie gniewali...

*Czy pisałeś teksty do tych filmów?*

Zaczęliśmy z tekstem, który przygotowałem, ale szybko go porzuciliśmy, ponieważ Ernst-Hugo nie mógł właściwie nic z niego zrobić. Więc znacznie go zmieniliśmy i improwizowaliśmy te monologi czy napaści na Danię. „Co ja mam jeszcze powiedzieć?” – pytał Ernst-Hugo. „Wyjrzyj przez okno – powiedziałem do niego, a on przecież stał w lokalu biura z widokiem na Ratusz – i krzyknij «Ynk, ynk, ynk!». Właśnie to

czujesz. To jest twoja postawa wobec Danii". Więc on odwrócił się, wyrzwał kolejno na trzy strony świata i powiedział „Ynk!” – i to było bardzo skuteczne. Weszło to teraz do potocznej duńszczyzny. Ostatnio w trakcie wielkiego konfliktu pielęgniarek demonstrowano pod wielkimi transparentami z napisem „Ynk, ynk, ynk!”. Zawołaniem tym posługiwano się także w różnych tytułach gazetowych.

Nie wiem, czy te wszystkie pięć reklamówek jest równie zabawnych. Ale pomysł polegał tylko na tym, aby pozwolić Ernstowi-Hugonowi zbesztać gazetę i wyrazić swoją nienawiść do kraju, co było przecież zabawne.

*A w „Ekstrabladet” podobały się te filmy?*

Tak, byli zdumiewająco pozytywnie nastawieni, chociaż tekst stał się nieco inny aniżeli ten, który na początku zaakceptowali. Pierwotny slogan brzmiał: „Kocham nienawidzić «Ekstrabladet»”. Ale stwierdziłem, że nigdy nie pozwolimy tego powiedzieć Ernstowi-Hugonowi. Nie, on tylko będzie to wszystko nienawidził. On nie będzie niczego kochał.

*I jest tam też w rogu fotografia Ingmara Bergmana.*

Więc zdążyłeś go zauważyć. Tak, mam trochę tego, co jest arcyszwedzkie, a co uwielbia Ernst-Hugo: Bergman i Björn Borg, i dalikarijskie koniki<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Malowany konik z drewna, popularna pamiątka turystyczna z regionu Dalarna. (przyp. tłum.)

## KRÓLESTWO

W Państwowym Szpitalu w Kopenhadze wszystko jest tak, jak było, a jednak zupełnie inaczej. Ordynator Stig Helmer powrócił z Haiti i natychmiast popadł w tarapaty. Z jednej strony ma na głowie śledztwo w sprawie nieudanej operacji dziewczynki imieniem Mona, która cierpi na uszkodzenie mózgu. Z drugiej zaś poszukuje on swojej ukochanej Rigmor, koleżanki po fachu, aby zwabić ją w małżeńskie sidła. Ponadto dotknęły go hipochondryczne dolegliwości poważniejszej natury. Pani Drusse została śmiertelnie ranna w wyniku potrącenia przez ambulans, akurat wtedy, kiedy miała opuścić szpital. W poczekalni do Królestwa Śmierci zostaje przywrócona do życia po to, aby mogła stanąć do walki, która w Państwowym Szpitalu rozgrywa się pomiędzy duchami a demonami. Dziecko Judith Petersen, Braciszek, rośnie z oszałamiającą prędkością i walczy o życie. O swoje życie walczy także profesor Bondo, który po zaszczepieniu komórek rakowych na swoim ciele sam dla siebie stanowi doświadczalne laboratorium. Dramat trójkąta małżeńskiego pomiędzy medykami na stażu, Mogge, Sanne i Christianem, zabiera im chyba więcej czasu aniżeli studia. I czy naprawdę nikogo nie ma za kierownicą na pozór pozbawionego kierowcy ambulansu, który pędzi autostradą? Jeśli zważyć wszystkie znaki zapytania, wszelkie intrygi i konflikty, które sięją spustoszenie w Królestwie, to chyba nic dziwnego, że ordynator Mogensgaard czuje się zmuszony szukać pomocy u psychiatry.

*Po pierwszej części Królestwa i po wielkim sukcesie Przełamując fale można by mniemać, że dalszy ciąg Królestwa będziesz chciał*

*powierzyć jakiemuś innemu reżyserowi. Dlaczego miałeś ochotę sam zająć się Królestwem 2?*

Tak, w głębi duszy jest to... *(długa przerwa)* Trudno powiedzieć. Ale przecież sam napisałem tę historię, razem z Nielsem Vørselem, więc... Tak naprawdę to nie pamiętam, co mnie skłoniło do tej decyzji. Ale przez cały czas uważałem, że ja powinienem to zrobić. Uważam, że tak powinno być również z ostatnią częścią. Muszę doprowadzić całość do końca.

Ale jednocześnie to trochę smutne robić coś po raz drugi. Trzeba to wyznaczyć. Nigdy wcześniej nie robiłem czegoś dwa razy. Ale można też powiedzieć, że zmieniłem się.

*Królestwo 2 jest znacznie prostsze w swoim charakterze w porównaniu z Królestwem 1. Czy wiąże się to z tym, że teraz lepiej znasz bohaterów tej opowieści, a więc masz do nich bardziej przyjazny stosunek?*

Sądzę, że bardziej chodzi tu o generalną postawę. Uważam, że zabawna jest praca nad dialogiem bardziej nasyconym komizmem. Bawi mnie również, że staje się to bardziej zwarte. Teraz jest tam więcej scen komediowych.

*Co najbardziej interesowało cię w tej kontynuacji: prowadzenie rozwoju intrygi czy rozwoju postaci w dramacie?*

To bardzo trudne pytanie. W *Królestwie 2* jest znacznie szybsze tempo niż w pierwszej części. W tych nowych odcinkach, w porównaniu z wcześniejszymi, epizody przebiegają dwukrotnie szybciej. Wcześniej mieliśmy chyba pięć równoległych historii w tym samym czasie, teraz jest ich bodaj jedenaście czy dwanaście. A więc można chyba powiedzieć, że ta tkanka, którą utkaliśmy razem z Nielsem Vørselem, tym razem jest znacznie gęstsza. Te pojedyncze historie rozgrywają się na zupełnie innym planie, tym razem o wiele bardziej na powierzchni. To wszystko musiało również rozwijać się znacz-

nie szybciej, ponieważ naprawdę mieliśmy zbliżyć się do zakończenia tej historii. Dlatego pozostawiliśmy na boku całą masę podrzędnych historyjek, które musiały się zakończyć.

*Więc masz już jakiś plan, jak całość się zakończy i jak wszystko się ze sobą powiąże?*

Tak, wiem, jak chcę powiązać ze sobą te wszystkie wątki. Oczywiście.

*Powiedziałeś kiedyś à propos Dantego i jego Boskiej komedii, że według niego bardzo zabawnie było pisać Piekło, natomiast sprzeciw budziło w nim pisanie Raju. Czy z tobą w przypadku Królestwa było tak samo? Czy łatwiej i zabawniej pisze się o złych postaciach i ich piekle aniżeli o dobrych, świetlanych i pełnych nadziei?*

Ależ tak, ze mną dawniej też tak było. Przede wszystkim zło zawiera w sobie więcej obrazów. Zło inspiruje do znacznie większej ilości wizualnych rozwiązań, podczas gdy dobro w ogóle nie ma w sobie jakichś szczególnie dobrych obrazów. Z obrazowego punktu widzenia dobro zwizualizowane łatwo wpada w okropny banał. Niech światło słoneczne zaświeci nad człowiekiem albo nad jakąś sytuacją. Staje się to zbyt wzruszające i banalne. Odkryłem, jak duże było ryzyko popadnięcia w ten dylemat w filmie *Przełamując fale*, gdzie naprawdę starałem się unikać tego rodzaju obrazów. Posługuję się tym typem ekspresji, tą przesadą wobec romantycznego pierwiastka w obrazach towarzyszących tytułom rozdziałów.

Do opisu zła służy o wiele większa klawiatura. Muszę natomiast podkreślić, że nigdy nie byłem zainteresowany psychologią zła, w najmniejszym stopniu. Chyba nie jestem bezpośrednio zainteresowany zjawiskiem zła, ale mrocznymi stronami człowieka. Tym, co mnie zajmuje, jest człowiek, ale wydaje się rzeczą dość prawdopodobną, że aby przeniknąć człowieka, tu i ówdzie zaczyna się rozpatrywać zło z psycho-

logicznego punktu widzenia. Ale taką perspektywą nie byłem bezpośrednio zainteresowany.

*W filmie jest mowa o „Swedenborgiańskiej przestrzeni”. Czy interesuje cię Swedenborg i jego idee?*

Nie, tak dobrze się na nim nie znam. Chodziło nam tylko o nazwę tego pokoju, tej poczekalni do królestwa śmierci. Sądzę, że słyszałem jakąś nazwę na pokój, skąd następuje dalszy transport. Ale nie udało nam się niczego takiego znaleźć. Więc natrafiliśmy na nazwisko Swedenborga.

*Królestwo jest skądinąd dobrą ilustracją filozofii racjonalizmu i mistycyzmu Swedenborga.*

Niels (Vørsel) chyba trochę zna się na jego ideach. Ale oczywiście Swedenborg powinien się cieszyć, że otrzymał pokój swojego imienia, wytapetowany pokój z dwoma krzesłami, parą drzwi i pejzażem, na którym jest tygrys, wąż i kilka ptaków...

*Wiele twoich filmów ukazuje walkę pomiędzy dwoma skrajnie przeciwstawnymi żywiołami: chaosem i ładem, dobrem i złem...*

Specjalnie o tym nie myślałem, to są przecież klasyczne opozycje, które stosuje się w tego rodzaju filmie. Charakteryzują one również takie miejsce pracy jak Państwowy Szpital, gdzie są choroby, opieka lekarska i tak dalej...

*W Królestwie 2 stworzyłeś postać, która może uosabiać ten konflikt pomiędzy dobrem a złem – Braciszka. Zarówno fizycznie, jak i psychicznie może on nadawać kształt temu konfliktowi.*

Ależ tak, i to nawet w komediowym wymiarze. Sądzę, że właśnie odcinek z Braciszkiem pozostawia więcej miejsca dla filozofii i większego zaangażowania.



*A propos* tego zaangażowania – chciałem w związku z premierą filmu opublikować mój pierwszy prawdziwy manifest polityczny, który odnosiłby się do nowego prawa dotyczącego leczenia bezpłodności w Danii. Pojawiło się bardzo, ale to bardzo dziwne prawo, które zabrania leczenia bezpłodności u lesbijek. Według mnie było to szokujące, zwłaszcza teraz, kiedy mamy socjaldemokratyczny rząd. Jeśli dwie kobiety nie są w stanie udowodnić, że w związku jest również mężczyzna, to obecnie posiadanie przez nie dziecka uważa się za przestępstwo kryminalne. Niezależnie od tego, co ja sam myślę o pedałach i lesbijkach – ludzie mogą chyba żyć tak jak sami tego chcą – to uważam, że to prawo jest co najmniej wątpliwe.

Dlatego napisałem do Duńskiego Radia i zaproponowałem zorganizowanie premierowego seansu, który mógłby stworzyć podstawę funduszu na rzecz poparcia dla bezdzietnych lesbijek. Ale nie wyrażono na to zgody. Więc nie zorganizowaliśmy tego przy okazji premiery, ale przy okazji innego seansu. Była dobra ku temu sposobność, ponieważ *Królestwo* rozgrywa się przecież w szpitalu. A więc można stworzyć taki fundusz, który tak czy inaczej jest bezprawny. To jest niezwykła inicjatywa z mojej strony, ponieważ zazwyczaj nie mieszam się do politycznych kwestii tego rodzaju. Ale uważam, że był to godny uwagi regres.

*Królestwo rozgrywa się w Państwowym Szpitalu w Kopenhadze. Jaki jest twój stosunek do lekarzy i do sztuki medycznej?*

No, nie najlepszy...

*A do twojej hipochondrii?*

No cóż, coraz bardziej się pogłębia. Po naszym ostatnim spotkaniu, w marcu, przebrnąłem przez cztery czy pięć różnych rodzajów raka, które mnie całkowicie sparaliżowały. To dziwne, ilu chorobom raka może człowiek się poświęcić, kiedy zagnieździ się w nim hipochondria.

*W Królestwie 2 postaci granej przez Ernsta-Hugona Järegårda również stwarzasz szansę popadnięcia w hipochondryczne medytacje.*

Oczywiście, i można też powiedzieć, że dzięki temu te nowe odcinki są nieco bardziej satyryczne. Satyra pojawia się tam na wielu planach. We wcześniejszych odcinkach *Królestwa* były również zabawne sceny, ale satyra była tam bezcelowa.

*W tej historii pojawia się coraz więcej Szwedów. Teraz jest tam nie tylko Ernst-Hugo Järegård jako szwedzki ordynator Stig Helmer, ale także Stellan Skarsgård jako adwokat Helmera. Pod koniec wyskakuje jeszcze jedna nowa szwedzka niespodzianka. Czy jest to kwestia twojego ewentualnego przekonania, że możesz postugiwać się szwedzkimi postaciami i szwedzkimi aktorami do krytykowania czy komentowania Danii i duńskich stosunków w sposób bardziej skuteczny, aniżeli mógłbyś to zrobić dzięki jakiejś duńskiej postaci?*

Nie, kładę jedynie podwaliny pod duńsko-szwedzki konflikt w zakończeniu, konflikt, nad którym być może powinniśmy się trochę bardziej zastanowić.

Ponieważ teraz Szwedzi zamierzają przecież, niestety, zamknąć Barsebäck i wtedy nie będziemy mogli rozgrywać dalej tej walki.

*Ale przecież decyzja nie została jeszcze ostatecznie podjęta i toczy się debata na ten temat, więc jeśli będziesz miał szczęście, to jeszcze upłynie trochę czasu...*

Oczywiście, ale mamy jednak jeszcze kilka innych szwedzkich kart w rękawie... *Królestwo 3* będzie chyba bardziej pikantnym szwedzkim stołem, jak sądzę. Będzie więcej *Gangu Olsena* w dalszych odcinkach, więcej satyry.

Muszę wyznaczyć, że trudno mi coś więcej powiedzieć o *Królestwie 2*, bo jest to film, który mam już za sobą.

## 13

### IDIOCI

Grupa ludzi w wieku dwudziestu-trzydziestu lat wycofała się na margines życia, aby na różne sposoby rzucać wyzwanie burżuazji oraz jej normom i wartościom. W różnych okolicznościach udają idiotów, po to aby sprawdzić zakres tolerancji u strażników konwencji i być może również prowokować i testować dobrowolnie przyjęte ograniczenia własnego ja. *Idioci* ukazują rodzaj *règles de jeu* (zasad gry), które przekształcają się w *un jeu sans règles* (grę bez zasad). Prowokacje to ich ostrze, a zarazem piękna sztuka.

Jako przewodnik po obszarze działań, z którymi jesteśmy konfrontowani w filmie, występuje młoda kobieta, Karen. Ona jako ostatnia przyłącza się do grupy. W głównej scenie filmu podaje w wątpliwość sens prowokacyjnej działalności kolektywu. Samozwańczy przywódca grupy, Stoffer, przedstawia jej ich stanowisko. Mówi on, że wszyscy muszą znaleźć w sobie „wewnętrznego idiotę”, to znaczy rodzaj egzystencjalnego punktu oparcia dla swoich najbardziej autentycznych uczuć. Być idiotą to luksus, wyjaśnia Stoffer. W społeczeństwie, które staje się coraz bogatsze, ale w którym jednostki stają się jedynie coraz uboższe i coraz mniej szczęśliwe, idiota to człowiek dalekowzroczny. Karen w dalszym ciągu kwestionuje sens tych wszystkich zachowań i misję grupy, ale zarazem zmuszona jest zapytać samą siebie, dlaczego nadal dzieli swoje życie z kolektywem. Kiedy pewnego dnia pozwala ustąpić zahamowaniom i daje upust swemu „wewnętrznemu idiotcie”, być może otrzymuje odpowiedź. Może z ufnością zdać się na grupę, która zajmuje się nią z wielką czułością i ciepłem.

Kilka lat temu opublikowałeś wraz z twoim kolegą, reżyserem Thomasem Vinterbergiem, manifest „Dogma 95”, który propagował film nowego typu i zupełnie nowe widzenie filmowe. Zakładał produkcję filmów o minimalnym budżecie, zrealizowanych zgodnie z wyjątkowo rygorystycznymi zasadami. Nazwaliście to „ślubami czystości”. Oznaczały one między innymi, że filmy powinny być kręcone w autentycznych wnętrzach i plenerach, kamerą z ręki, wyłącznie z bezpośrednim dźwiękiem, że nie powinna pojawiać się żadna muzyka (oprócz tej, która jest związana ze sceną) i tak dalej. I ostatnim ważnym ślubem czystości było to, że film powinien być niepodpisany, to znaczy bez podpisu twórcy, reżysera; jego nazwisko nie może pojawić się ani w czołówce, ani w napisach końcowych.

Dlaczego chcieliście opublikować ten manifest właśnie wtedy?

Trudno mi przypomnieć sobie bezpośredni powód. Ale, tak... opublikowaliśmy „Dogmę 95”, zanim zakończyliśmy zbieranie funduszy na *Przetłumając fale*. Byłem dość zmęczony chodzeniem i czekaniem na wiadomość, że możemy robić ten film. A potem akurat zakończyłem pierwszą część *Królestwa* i poczułem, że musimy spróbować czegoś zupełnie innego.

A więc „Dogma 95” nie powstała w proteście przeciwko aktualnemu filmowi duńskiemu i produkcji filmowej?

Nie, od dawna unikałem protestowania przeciwko duńskiemu kinu. Jeśli chcemy wyrazić protest, to powinien to być protest przeciwko czemuś, co posiada jakiś autorytet. A jeśli coś nie jest dla nas autorytetem, wtedy nie ma żadnego powodu, aby przeciwko temu protestować.

Jeśli istnieje w świecie kina jakiś autorytet, to jest nim film amerykański z tymi wszystkimi pieniędzmi, które ma do dyspozycji, i niebывałą dominacją na rynku światowym. Nie należę zresztą do tych, którzy protestują, pod tym względem jestem liberalny. Raczej chciałem wysunąć pewną propozycję, to głównie było zamiarem „Dogmy 95”.

Wysłałem zresztą manifest „Dogmy” Bergmanowi i zaproponowałem mu, aby również zrobił film według „Dogmy”.

*Dostałeś jakąś odpowiedź?*

Nie, oczywiście że nie. Uważam przecież Bergmana po trosze za mojego duchowego ojca. A Bergman miał problemy ze swoim ojcem. On również nigdy nie otrzymał odpowiedzi od swojego duchowego ojca, to znaczy od Boga. Bóg nigdy nie odpowiedział Bergmanowi, więc jest rzeczą całkowicie logiczną, że Bergman nie wysłał do mnie odpowiedzi. Trudno też spodziewać się odpowiedzi od człowieka, który zrobił *Milczenie!*

*Ale dzięki twojej i Petera Aalbæka Jensena firmie produkcyjnej Zentropa „Dogma 95” mogła stać się rzeczywistością. Cztery filmy „Dogmy” są gotowe albo znajdują się na etapie produkcji. Idioci mają przecież podtytuł „Dogma nr 2”.*

Tak, pierwszy film „Dogmy”, *Festen*, został zrealizowany przez Thomasa Vinterberga, a wkrótce będą gotowe dwa nowe filmy. Jeden Sørensa Kragh-Jacobsena, a drugi Kristiana Levringa.

*Jesteś zadowolony z rezultatu?*

Tak, interesujące jest to, że te wszystkie cztery filmy różnią się charakterem, mimo iż wszystkie respektują regulamin manifestu. Nasz zamysł polegał przecież również na tym, że zaangażujemy do tego projektu pewną ilość całkowicie różnych filmowców, a potem zobaczymy, co z tego wszystkiego wyniknie. Eksperyment się udał – jak sądzę – ponieważ te filmy bardzo różniły się od siebie.

*Czy mógłbyś określić, na czym polegają różnice?*

No... łatwiej mi mówić o podobieństwach. Godne uwagi jest może to, że wszystkie filmy koncentrują się wokół gry zespo-

łowej. Wszystkie cztery opowiadają o grupie ludzi, co jest dość dziwne. I przytrafiło się to bez jakiegokolwiek wspólnej dyskusji na temat naszych projektów. Ale nie wykluczone, że idea „Dogmy 95” inspirowała tego typu historie.

Możę chyba stwierdzić, że Thomas, który jest nieco młodszy od nas, ma bardziej młodzieńczy stosunek do swojego opowiadania.

*A czy nie uważasz, że ty sam masz młodzieńczy stosunek do twojej opowieści w Idiotach?*

Nie, a jeśli tak, to mamy do czynienia z młodzieńczością starca. Wiesz, z takim założonym przeświadczeniem, że właściwie dawniej wszystko było lepsze. Mam nadzieję, że *Idioci* są filmem nowoczesnym, ale jednocześnie są również filmem nostalgicznym, który wyraża tęsknotę do francuskiej Nowej Fali i tego wszystkiego, co zdarzyło się w jej następstwie. Nie da się również zaprzeczyć, że „Dogmę 95” w znacznym stopniu zainspirowała francuska Nowa Fala. Przecież wówczas była ona niewiarygodnym zastrzykiem witamin. My chyba nie możemy zaaplikować takiej kuracji witaminowej, ale raczej szczepienie profilaktyczne.

Zarówno Thomas Vinterberg, jak i ja uważamy, że jest to najzabawniejsza rzecz, jaką zajmowaliśmy się do tej pory w naszej karierze filmowej. Praca zgodnie z tą koncepcją i regułami, które sami dla siebie sformułowaliśmy, była niebywale radosna. Pobrzmiewa w tym nieomal pewien neofityzm. Takie poczucie, że „życie zgodne z Biblią przynosi w darze taką radość”! Ale tak jest naprawdę.

*Twierdzisz, że napisałeś Idiotów w cztery doby...*

Tak, tak powiedziałem. Na sam pomysł filmu wpadłem, kiedy pisaliśmy ten manifest. Przyszedł mi do głowy pomysł filmu o grupie ludzi, którzy decydują się zachowywać jak idioci, ale nimi nie są. Potem w trakcie długiego okresu ten załą-

żek rozwinął się w opowiadanie. Chodziłem i myślałem o wszystkich możliwościach, które dawała ta historia.

Zacząłem fantazjować na temat różnych postaci w tym opowiadaniu i powoli zaczęły one działać i żyć własnym życiem w mojej wyobraźni. Więc kiedy w końcu zasiadłem do napisania scenariusza, ta historia była już mniej więcej wyklarowana. I rzeczywiście napisałem ją w cztery doby.

*W dokumentalnym filmie pt. Upokorzeni Jespera Jargila mówisz, że pomysł filmu wywodzi się od Rudolfa Steinera i jego stwierdzenia, że „mongoloidzi są zestani z niebios”.*

Nie wiem, skąd u licha wzięłem ten cytat ze Steinera, ale miał on pewną teorię, że mongoloidzi są darem dla ludzkości, że są oni jakby gośćmi z innej planety czy z niebios. Uważałem, że to bardzo sympatyczny pomysł traktować nienormalnych jako dar. Działanie grupy w *Idiotach* było inspirowane tą myślą. Najbardziej naturalne miało być to, że wykorzystujemy tę ideę jako terapię, która polega na tym, aby odnaleźć samego siebie. Znaleźć w sobie samym dziecko albo zwierzę. Ale można również znaleźć coś, co staje się radością dla innych. Tak samo jak mongoloidzi są darem – nie dla samych siebie, ale dla świata.

*W którymś miejscu w filmie mówi się również, że „idioci są przyszłością”.*

Tak, można się w nich dopatrywać przeciwwagi wobec wszelkiej racjonalności, która nas otacza. Dla mnie racjonalność to coś takiego, co opiera się na strachu. Jeżeli człowiek boi się chaosu, jeżeli boi się życia z jego wszystkimi konfliktami i przeciwnościami, to chwyta się racjonalności niczym broni. Tak było ze mną z powodu mojego wychowania. W mojej rodzinie na ogół wszystko rozważano w świetle racjonalności.

Zawsze miałem słabość do tego, co irracjonalne. Praca w filmie ma przecież wiele cech irracjonalnych. *Idioci* nie powstał

po to, aby bronić tezy Steinera. Jest ona tylko jednym z punktów wyjścia dla teorii, którym Stoffer, jako czołowa postać w tej historii, daje wyraz. Jednocześnie ta myśl została przez niego skorumpowana, by tak rzec, w taki sam sposób, w jaki stara się on skorumpować pozostałych członków grupy. Można tutaj przeprowadzać paralele do polityki albo do ludzi, którzy z różnych powodów pracują w grupie.

*Ważną sceną filmie jest ta, w której Karen pyta Stoffera „Dlaczego robicie to tutaj?”. Z filmu Jespera Jargila wynika, że scena ta nastęrczała wiele trudności. Najpierw była kręcona kilkakrotnie we wnętrzu, w willi, zanim zrobiliście tę ostateczną wersję w czasie wy-cieczki w lesie.*

Ta scena była ważna, ale trudno było jej nadać przekonują-cy charakter. Miałem swoje uprzedzenia, ponieważ sądziłem, że już w scenariuszu tę scenę odczuwało się jako zbyt znaczą-cą. Ta jej nadmierna dobitność jeszcze bardziej wychodziła na jaw, kiedy kręciliśmy ją we wnętrzu. Karen i Stoffer siedzą na podłodze w jednym z pokoi i ani on, ani ona nie mają możli-wości, aby reagować na to, co partner mówi i słyszy. Problem z tą sceną polegał na tym, że Karen stawia kilka nader trzeź-wych pytań, a Stoffer odpowiada jej na zupełnie innym po-ziomie. W końcu dałem mu szansę udzielenia jej równie trzeź-wych odpowiedzi. I te odpowiedzi nie były takie głupie, cho-ciaż nie są one równie stanowcze jak w pierwszej wersji sceny. Poza tym uważam, że dobrze było wyjść w plener. Oboje mają tam zupełnie inną swobodę ruchów, co również wpływa na ich dialog. To wyjście do lasu w stylu Felliniego było piękne.

*I wtedy Stoffer odpowiada Karen, że chodzi o to, aby znaleźć „swoje-go wewnętrznego idiotę”...*

Zamysł był taki, że idiota jest równie subtelną osobą jak czło-wiek racjonalny. Że pod dozwoloną osobowością istnieje ja-kaś inna, która u każdego jest równie wyjątkowa i subtelna.



To jest interesująca myśl, jak sądzę. I warta, aby starać się jej bronić, jak tylko się da.

*Czy sam też poddawałeś się terapii?*

Oczywiście, próbowałem całej masy różnych rzeczy.

*A kiedy?*

Jezus Maria! Przez cały czas, przez całe lata. Ale to jest jak hipnoza. Niewielki z tego pożytek, jeśli przez cały czas staramy się przeniknąć technikę. Trudno mi się w coś zaangażować, jeżeli jednocześnie nie mogę poznać sposobu postępowania. Oznacza to również, że trudno mi oddać się czemuś bez reszty. Znowu wchodzi w grę kontrola. Być może dlatego wyniki nie były zgodne z oczekiwaniami.

*Więc Idiotci musieli chyba być również przeżyciem terapeutycznym. Byłem przecież na planie zdjęciowym któregoś dnia i wtedy sprawiałaś wrażenie człowieka niezwykle rozluźnionego w towarzystwie twoich „idiotów” przed kamerą.*

Tak, w każdym razie było to przeżycie bardzo intensywne.

*Gotowy film również daje efekt ogromnego rozluźnienia.*

Też tak uważam. Sądzę, że było to wielkie przeżycie dla wszystkich, którzy brali udział w filmie. W tym projekcie było coś z psychodramy.

We wszystkich moich filmach dążyłem do tego, aby film przekraczał fikcję w momencie ujęcia. Począwszy od *Żywiotu zbrodni*. To, co dawniej dokonywało się na planie bardziej technicznym, teraz starałem się przenieść na plan bardziej psychologiczny.

*Czy gnębi cię poczucie pustki po zakończeniu zdjęć?*

Masz na myśli lęk? Tak, chyba tak. Ale obecnie mój lęk składa się wyłącznie z fobii związanej z rakiem. Cierpię na sześćdziesiąt jeden różnych rodzajów raka. Dawniej tego nie odczuwałem i mogłem wpadać w panikę z bardzo wielu rozmaitych powodów. Teraz jest to jak najbardziej konkretne. Więc zacząłem brać Frantex. Jest to lekarstwo, które – tak mi się wydaje – nieco łagodzi lęk.

*Masz teraz nową rodzinę, masz Bente i bliźnięta, a także twoje dwie córki z poprzedniego małżeństwa. Czy nie stwarza to poczucia bezpieczeństwa, które lęk oddala?*

Raczej wprost przeciwnie. W mojej nowej sytuacji jest więcej miejsca dla lęku.

*W dzienniku, który pisałeś w trakcie realizacji Idiotów, wielokrotnie wspominasz o pracy w filmie jako o zabawie. W pewnym miejscu piszesz, że odczuwałeś satysfakcję, że jest to twoja zabawa, w którą się bawicie. A w innym miejscu można przeczytać: „To jest mała, mała zabawa, którą inicjuje mały, mały Lars”.*

To jest przecież ewidentny cytat z Bergmana! On to określił dokładnie w ten sam sposób przy jakiejś okazji. Że traktuje film jak zabawę. Napisał jednocześnie, że nigdy tak się nie bawił jak wtedy, kiedy miał dwudziestu policjantów przed kamerą. Zawsze bał się ich władzy, a teraz nagle to on był dla nich władzą. Nie rozumiem tylko, dlaczego w naszej rozmowie przez cały czas wyskakuje Bergman niczym diabeł z pudełka...

Ale pamiętam, że kiedy robiłem filmy w dzieciństwie, liczyło się to, że wszystko było zabawą. To dzięki moim pomysłom i moim grom zmuszałem kolegów do przyjsia. Dawało mi to wielką satysfakcję, ale oznaczało również odpowiedzialność. Przecież zabawa powinna się udać.

*I nie miałeś trudności z pozyskaniem ich do twojej zabawy?*

Ależ tak, miałem. Ale z reguły mi się udawało. I czułem się urażony, jeżeli ktoś nie chciał brać udziału. Z podobnym uczuciem odniosłem się do faktu, że jakiś aktor odmówił udziału w *Idiotach*. Zdarzało się przecież, że nie chcieli uczestniczyć w mojej zabawie.

*Jak znalazłeś swoich aktorów, swoich towarzyszy do zabawy w tym filmie? Większość z nich to mniej znane nazwiska, a wielu nigdy wcześniej nie brało udziału w filmie.*

Chyba większość nie miała nic wspólnego z filmem. Wyjątkiem jest Anne Louise Hassing, która zagrała główną rolę w *Bólu miłości* Nielsa Malmrosa. To według mnie absolutnie fantastyczny film. Zdecydowanie najlepszy film Malmrosa. To także film, który zainspirował mnie do wystartowania z *Przetamując fale*.

Ale inni aktorzy nie mieli żadnych poważniejszych doświadczeń filmowych. Większość przyszła z teatru i żadnego z nich wcześniej nie znałem. Wydaje mi się, że około stu pięćdziesięciu aktorów uczestniczyło w zdjęciach próbnych. Miałem bardzo dobrego asystenta od obsady, Rie Hedegaarda, który ich wybierał. Potem mieliśmy pewną ilość większych *casting sessions*, w których brało udział wielu aktorów równocześnie. Chciałem zobaczyć, jak będą się zachowywali w sytuacji grupowej podobnej do tej, jaką rozwinęliśmy w filmie. Mieliśmy reżysera, który przeprowadzał z nimi ćwiczenia w improwizacji, i te ćwiczenia czy też testy były nagrywane na wideo. Na podstawie tych nagrań wybierałem aktorów do filmu. Później doszli do nich inni aktorzy, tacy jak Erik Wedersøe i Paprika Steen, którzy mają ważne, ale mniejsze role w filmie.

Praca z tymi bardzo młodymi aktorami, którzy wychodzili ze skóry, aby pokazać, co potrafią, była ogromnie zabawna.

*Co sądzisz o tej bardzo bliskiej współpracy, jaką nawiązałeś z uczestnikami *Idiotów*?*

Cechowała ją wielka swoboda. Ta technika jest przecież marzeniem aktorów. Nigdy nie ustawialiśmy żadnego światła, nie było żadnych czasochłonnych przygotowań technicznych. Zakreślaliśmy jedynie z grubsza przestrzeń akcji, a potem aktorzy mogli swobodnie się poruszać. Nie było także jakiegś wielkiej ekipy. W trakcie samych ujęć na ogół obecny byłem tylko ja, również jako operator, i dźwiękowcy, którzy nagrywali ich grę.

Było to również wyzwanie do wyżycia się w zupełnie inny sposób. Powinni oni raczej żyć życiem swoich postaci, aniżeli je grać. Być może nie całkiem udało się to tak, jak sobie to wyobrażałem od początku, ale zabawne było wypróbować ten sposób pracy. Pokusiłem się o pewne eksperymenty, które miałem ochotę przeprowadzić.

*A jakie?*

Próbowałem zbliżyć się do lęków, trosk i wewnętrznych konfliktów aktorów. Często o tym marzymy, ale zawsze brak na to czasu. A tutaj był czas. Mogłem poświęcić cały dzień na to, aby usiąść z kilkoma aktorami i porozmawiać z nimi o ich dzieciństwie i dojrzewaniu, o ich wspomnieniach i doświadczeniach. Przecież to jest szalenie pasjonujące, ale także trudne dla tego, kto chce sam bawić się w terapeutę.

*O ile wiem, zdarzyło się to przy jednej z najważniejszych scen, która jest również jedną z najtkliwszych i najintymniejszych scen w Idiotach, kiedy to Karen zwierza się Susanne. Siedzą we wnęce okiennej i rozmawiają, a ty bardzo głęboko wnikasz w ich życie, zarówno pod względem obrazowym, jak i uczuciowym. To była zapewne scena, nad którą pracowaliście przez kilka dni.*

Tak, było to najbardziej newralgiczne miejsce filmu, jeśli można tak się wyrazić. Ze zdumiewającą trudnością przychodziło nam tutaj uzyskanie takiego efektu, jakiego pragnąłem. Bodil Jørgensen, która gra Karen, dysponuje fantastycznie łatwym

dość do swojego smutku. W tej scenie z talentem wyeksploatowała swój osobisty smutek. A Anna Louise Hassing, która gra Susanne, potrafi z fantastyczną subtelnością podawać tekst. W sposób naturalny i na luzie. Problem polegał jedynie na tym, że kiedy one obie miały ze sobą rozmawiać, to nic nie wychodziło. Anne Louise nie udawało się przekonać mnie, że jej postać na serio interesuje się Karen. Pomysł polegał na tym, że Susanne winna posiadać taki nadmiar zrozumienia, że mogła zająć się problemami Karen. Miała wyrazić to, co tak pięknie nazywa się współczuciem. Ale z każdym ujęciem Anne Louise stawała się dziwnie nieobecna i w moich oczach niewiarygodna.

Wtedy mój terapeutyczny geniusz mi podpowiedział, że jeśli Anne Louise mogłaby ujrzeć swój własny problem w problemie Karen, to potrafiłaby pokazać to współczucie, którego brakowało. Bo przecież nie sposób okazać współczucia czemuś, w co nie można się wczuć. Współczucie wymaga wyobraźni. A wyobraźnia dana jest nie wszystkim. Więc wtedy wyszedłem z założenia, że gdybyśmy mogli skłonić Anne Louise do przeżycia lub ponownego przeżycia takiego smutku jak ten, któremu później daje wyraz Karen w filmie, smutku z powodu utraty dziecka, to wówczas mogłaby ona zagrać tę scenę w sposób, który odpowiadałby temu ciśnieniu emocjonalnemu, jakie winna zawierać.

Więc stworzyliśmy czysto terapeutyczną sytuację, w której Anne Louise w końcu chodzi i opłakuje zdarzenia ze swojego dzieciństwa. W filmie Jespera Jargila z planu jest długa sekwencja, w której można zobaczyć, jak ona snuje się po pokoju z zaczerwienionymi oczyma. To było cholernie pasjonujące. I graniczyło z sadyzmem. W każdym razie ja tak to widzę.

W końcu ta scena wyszła wspaniale. Bardzo wiarygodnie. Właściwie mogłaby trwać w gotowym filmie o wiele dłużej. Znacznie ją skróciliśmy, bo inaczej stałaby się nieomal męcząca i obarczyłaby postać Karen nadmiernym smutkiem. Musieliśmy zakończyć tę scenę małym uśmiechem, zapewnień-

niem, że Karen należy do grupy i może dalej w niej żyć. Gdybym zachował tę dłuższą wersję, to powstałoby ryzyko, że Karen stanie się Calineczką.

Dla mnie ta scena nabrała wiarygodności i to było bardzo ważne. Byłem bardzo rygorystyczny pod tym względem, chociaż Stellan Skarsgård droczył się ze mną, uważając, że niektórym scenom wiarygodności brakuje. To jasne, że może on naśmiewać się z moich rzewnych łez! Stellan uważa, że scena, w której Stoffer biegnie nago przez Søllerød, jest pozbawiona logiki i motywacji psychologicznej. W tym wypadku mogę mu przyznać rację, choć nie jestem pewien, czy mimo to ta scena jest taka zła. Podoba mi się w niej ten brak psychologicznej konsekwencji. Wydaje mi się, że ten wybuch jest zgodny z charakterem Stoffera.

*Czy uważasz, że i twoje wcześniejsze filmy mogły być równie konsekwentne, to znaczy, że miałeś możliwość pracy nad sceną tak długo, aż byłeś nią całkowicie usatysfakcjonowany? Czy też zmuszałeś się do kompromisów, których później żałowałeś?*

Zdarzało się to wielokrotnie. Wielką zaletą pracy nad *Idiotami* było to, że mogliśmy filmować tak długo, aż byliśmy zadowoleni. Ten film był przecież realizowany na wideo, a zatem koszty techniczne były bardzo niskie. Poza tym kręciliśmy zgodnie z rozwojem scenariusza, nigdy wcześniej nie miałem takiej możliwości.

*Co według ciebie było głównym atutem takiej metody?*

To, że mogliśmy natychmiast zobaczyć, jak to wszystko wygląda. W trakcie normalnej realizacji można oglądać i oceniać pojedyncze sceny. A tutaj mogliśmy ponadto śledzić rozwój postaci w bardziej naturalny sposób. Wiedzieliśmy, jak osiągnęły one dane stadium w filmie i w którym miejscu znajdowały się w swoim rozwoju, i podług tego mogliśmy oceniać grę. Kiedy kręci się film w sposób konwencjonalny, to znaczy

w krótkich sekwencjach wyjętych z różnych miejsc scenariusza zgodnie z planem zdjęciowym, to przy stole montażowym można nagle natknąć się na różne niespodzianki. Można odkryć, że brakuje psychologicznej konsekwencji. Odkryłem, że kiedy kręcimy film metodą konwencjonalną, jakby się układało wielki puzzle, to często trzeba wyciszać grę, aby uniknąć ryzyka przesady i niedopasowania do kontekstu. Tutaj mogliśmy o wiele wyraźniej nakreślić linie rozwojowe dla wykonawców i pozwolić im reagować zgodnie z nimi.

Można to wyczytać z dziennika z okresu realizacji, który teraz został opublikowany wraz ze scenariuszem filmu. Każdego dnia po zdjęciach zasiadałem na piętnaście, dwadzieścia minut i nagrywałem na mały magnetofon relację z tego wszystkiego, co się zdarzyło w ciągu dnia. Niezależnie od tego, czy końcowy rezultat podoba się komuś, czy nie, to w każdym razie dostarcza on wyjątkowego wglądu w proces zdjęciowy. Nie ma w tym żadnych ambicji literackich. Cały materiał przekazałem później dziennikarzowi Peterowi Ovigowi, który go przepisał i całość zredagował tak, aby to było zrozumiałe. A ja nie cenzurowałem jego opracowania. Nawet go nie przeczytałem.

Nie znam drugiej takiej książki, ale chciałbym, aby Bergman taką napisał. Dzień po dniu w trakcie pracy na planie. Co powiedziała Bibi, dlaczego i jak zdołał on nakłonić Bibi, aby zagrała to czy tamto. I dlaczego Bibi nie chciała zagrać w ten sposób, dlaczego była taka głupia i tak dalej. W tych autobiograficznych książkach, które napisał na starość, opis jest bardziej anegdotyczny i dlatego też bardziej ogólnikowy. To tak jak ze wspomnieniami Buñuela *Moje ostatnie tchnienie*, które są bardzo zabawne. Bardzo wiele z tego, co tam opublikował, to oczywiście kłamstwo, ale to nic nie szkodzi. Zawsze można upiększać swoje wspomnienia tak, jak się komuś żywnie podoba.

*Z tego dziennika można wnosić, że początek zdjęć był niezbyt udany. Nakręciliście scenę w zamku Amalienborg, która nie weszła do filmu.*

Była okropna! Absolutnie nie do przyjęcia! Dziwne było to, że przed rozpoczęciem zdjęć dwa tygodnie poświęciliśmy na przygotowania i próby. I wszystko fantastycznie grało. Ale potem pojawiła się kamera i nagle wszystko stało się serio. Każdy wychodził ze skóry, aby coś pokazać. Przed zdjęciami wygłosiłem długą przemowę do aktorów i podkreśliłem, że w tym filmie nie chodzi o to, aby coś p o k a z a ć . Tutaj należy zapomnieć o technice gry i aktorskim wyczynie. Ale aktorzy chodzili do szkoły teatralnej i nauczyli się, że mają przed sobą jakąś historię i powinni ją opowiedzieć. W *Idiotach* nie mieli nic do opowiadania. Mieli tylko być i działać w konkretnej sytuacji. Potem ja układałem tę historię i ja ją opowiadałem.

Po ćwiczeniach, które mieliśmy przez dwa tygodnie, sądziłem, że mogę dać aktorom wolną rękę. Ale oni wszyscy zajęli się graniem szurniętych z możliwie jak największą przesadą i efekt był okropny.

*Pewnego dnia odwiedziłem plan zdjęciowy i przede wszystkim uderzyło mnie uczucie euforii, która zdawała się ogarniać wszystkich uczestników. Pracę cechowała lekkość, która była zaraźliwa. Człowiek chętnie chciałby wziąć udział w tym wszystkim.*

Oczywiście nie zawsze tak było. Którego dnia tam byłeś, nie pamiętasz?

*To była scena, w której przyjeżdża ojciec Josefiny, aby zabrać ją do domu.*

Ach tak, ale to był akurat dobry przykład, że wszystko gra jak najlepiej. To było pod koniec zdjęć i grupa była już bardzo zgodna i zgrana. Jedynym, który do niej nie należał, był Anders Hove, grający ojca Josefine. Jako aktor był trochę poirytowany tym, że jest na zewnątrz, i mógł to wykorzystać w swojej grze. Krytykowano mnie za to, że miał w kieszeni „Information”. Wielu uważało, że jest to zbyt wyraźny banał. Ale



kiedy Anders Hove do nas przyjechał, miał tę gazetę w kieszeni. Nie po to, aby scharakteryzować swoją postać, po prostu czytał ją w drodze na plan. Zgodnie z instrukcjami „Dogmy” nie mogłem przecież dać mu rekwizytu. I kiedy zaproponował, że pozbędzie się tej gazety, to powiedziałem, żeby ją zostawił.

*Scenariusz do Idiotów był bardzo obszerny. Czy ten swobodny sposób zachowania w trakcie zdjęć utrudnił respektowanie jego pierwotnej wersji?*

Oczywiście część replik z różnych miejsc zniknęła. Miałem przecież do czynienia z olbrzymim materiałem, sto trzydzieści godzin filmu. Ale za każdym razem, kiedy dokonywaliśmy zmian w ujęciach, powracaliśmy do scenariusza i trzymaliśmy się go w ogólnym zarysie. Gotowy film jest bardzo bliski scenariusza. Co jest zresztą ciekawe, ponieważ niezbyt się o to staraliśmy.

Przecież dobrze wiadomo, że kiedy pozwalamy aktorom improwizować, to musimy wyjść od określonej idei i sterować improwizacją w pewnym kierunku, bo inaczej nic z tego nie wyjdzie. Nic oprócz zużytej masy taśmy. Rzecz w tym, że dzięki tej ukierunkowanej improwizacji coś zaczyna wypuszczać kielki. Tworzymy ludzi z czarnoziemiu i ich ożywiamy. Ale musimy mieć jakiś plan, który narzucamy aktorom, niezależnie od tego, czy są tego świadomi, czy też nie. Potem mogą pracować dalej w relacji do postaci, które dla nich stworzyliśmy.

*W scenariuszu brak wywiadów z uczestnikami filmu. Kiedy wpadłeś na ten pomysł?*

W scenariuszu jest mowa o tym, że włączymy te wywiady, ale nie było wiadomo, gdzie. Więc było to zaplanowane. Potem wchodziły one do filmu i wypadały z niego. Wycinałem je i wmontowywałem z powrotem. Ten chwyt z wywiadami

stosowano przecież w filmie znacznie wcześniej. Nie mogę sobie przypomnieć, w których miejscach te wstawki wydawały się udane. Jeśli w końcu niektóre z nich zostawiłem w filmie, to głównie dlatego, że uznałem je za bardzo udane. Były one w stu procentach improwizowane. Aktorzy odpowiadają za swoje role i jednocześnie bronią swoich postaci. Tego rodzaju replik nie da się napisać z góry, ponieważ natychmiast brzmią fałszywie i sztucznie.

Wstawki z wywiadami składają się na pewien *Verfremdungseffekt*. Ale wyrażają one również jakąś afirmację. To całe zjawisko z jakimiś ludźmi, którzy biegają w koło i udają idiotów, dzięki wywiadow nabrało innego znaczenia. Jeśli jego uczestnicy są w stanie później usiąść i opowiadać o swoich przeżyciach, to musi to mieć dla nich jakiś sens. I dzięki temu wywiady pełnią pewną funkcję, a jednocześnie przyczyniają się do rozwoju tej historii i filmu.

*Czy nagrałeś te wywiady po zakończeniu zdjęć?*

Oczywiście. Nagraliśmy je w trzy dni i poświęciłem chyba kilka godzin każdej postaci. W pewnym okresie planowaliśmy zrobienie dłuższej wersji telewizyjnej tego filmu, ponieważ miałem przecież wystarczającą ilość materiału. Ale nie zdołałem tego zrobić.

*Sam robiłeś większość zdjęć. Ile tego było?*

Wydaje mi się, że dziewięćdziesiąt procent.

*Co ci się podobało w tej pracy?*

To było zabawne, po prostu fantastyczne. To jest najlepszy sposób realizacji filmu. Zwłaszcza tutaj, z tym ciekawskim okiem kamery, z tą wszędobylską kamerą. Ja miałem jedynie poczucie tego, co zdarzało się przed kamerą i wokół niej. Wszystkie ruchy kamery były efektem mojej ciekawości. Ja -

i oko mojej kamery – mogłem odwrócić się od jakiejś sytuacji i od ludzi w tej sytuacji w stronę czegoś, co wydarzało się poza zasięgiem mojego spojrzenia. Byłem kamerą obdarzoną słuchem. I powstał efekt poszukiwania, który później chciałem zachować w montażu.

*Czy widziałeś jakieś minusy w takim sposobie filmowania?*

Film miał być pierwotnie nakręcony na taśmie 35 mm. Taki był przecież wymóg w statucie „Dogmy”. Ale zostałem przegłosowany przez ekipę. Uważano, że kamera 35 mm jest zbyt ciężka i nieporęczna dla takiego projektu. Więc zaproponowano szesnastkę, argumentując, że w statucie chodziło jedynie o dystrybucję filmu w formacie 35 mm. W porządku, ale wobec tego równie dobrze mogliśmy nakręcić film na wideo i wykonać kopię pokazową na taśmie 35 mm. Ma to również i tę zaletę, że jeśli trzeba skrócić materiał z godziny do dwóch minut, to łatwiej osiągnąć tę koncentrację w wyrazie dzięki temu, że materiał jest nakręcony na wideo. W te dwie minuty udaje się wtłoczyć masę energii. Według mnie to jest dokładnie to, z czym mamy do czynienia w *Idiotach*. Film kipi energią. I to było dla mnie bardzo ważne.

*We wcześniejszych filmach, takich jak Żywioł zbrodni i Europa wielką rolę odgrywała estetyka filmowa. W Idiotach całkowicie ją porzuciłeś po sprawdzeniu i przewartościowaniu jej w takich filmach jak Królestwo i Przełamując fale. Co sądzisz o tej ewolucji?*

*Idioci* oznaczali uwolnienie od estetyki. Film miał być przecież zgodnie z regułami zrealizowany w kolorze. Ale nie można było w żaden sposób manipulować kolorem, na przykład w laboratorium. I chętnie pozbyłem się tych wszystkich korowodów. We wcześniejszych filmach poświęcałem wiele czasu na laboratorium, aby uzyskać precyzyjną skalę i temperaturę barw. Teraz nie musiałem się poświęcać temu zmienianiu

światła, barw czy walorów. Nie musiałem dokonywać żadnych wyborów. I to była ogromna ulga.

Było też tak, że często montowaliśmy z uwzględnieniem w pierwszej kolejności dźwięku czy tekstu, w ogóle nie biorąc pod uwagę obrazu. Trochę tak jak w filmie dokumentalnym. I to również było ciekawe doświadczenie.

*Idioci swoim swobodnym stylem filmowym nawiązują do francuskiej Nowej Fali i do tych tendencji w kinematografii światowej, które rozwinęły się we wczesnych latach sześćdziesiątych – New American Cinema z Johnem Cassavetesem jako czołową postacią, Bo Widerberg w Szwecji, nowe kino polskie i czeskie czy angielscy realiści z Kenem Loachem na czele.*

Nie wydaje mi się, aby *Idiotów* można kojarzyć z tym okresem. Film przypomina raczej o mojej tęsknocie do tego okresu, którego przecież nie mogłem ani przeżywać, ani brać w nim udziału. A był to okres, w którym opowiadano się za wolnością i wyzwoleniem. Na wszystkich płaszczyznach. Bardzo nas to ekscytowało. Te nasze sesje nagości też jakoś wyzwalaly! Były cholernie ważne. I zabawne.

*Chodzi ci o to, że nie tylko aktorzy przed kamerą zrzucali z siebie rzeczy?*

No jasne! Robiliśmy striptiz również za kamerą. Ja i Kristoffer Nyholm, który też robił zdjęcia i jest nieco starszy ode mnie. Uwielbialiśmy to!

Problem polega również na tym, że o ile można kontrolować swoją twarz, mieć świadomość, że ten profil i ten kąt widzenia są najbardziej korzystne, o tyle nie można w taki sam sposób kontrolować cycków i kutasów. Nie można dokonywać takiej kontroli nago. Wtedy trzeba wyrzec się swojej próżności. Na sto procent. To jest niegłupie odkrycie i można je wykorzystać, kiedy robi się film, chociaż akurat ten film nie wymagał nagich scen.

*Propagatorem podobnych idei jest szwedzki reżyser Vilgot Sjöman. Zdanie z jednego z jego filmów może służyć za motto jego filmowej działalności: „Jeśli rozbierzesz ludzi, to wtedy wszyscy są do siebie podobni”.*

Nie wiem, czy to nagość sprawia, że można zobaczyć człowieka takim, jakim jest naprawdę, ale w każdym razie dostarcza mu ona narzędzia do rezygnacji z kontroli i ukrywania, kim jest. Ponieważ niezależnie od tego, jaką teorię twórczości uprawiamy, musimy wyjść z założenia, że człowiek zapoczątkował swój historyczny rozwój bez odzieży. Więc jeśli chcemy próbować powrócić do stadium wyjściowego, to odpowiednim do tego środkiem jest nagość.

W mojej naiwności sądziłem, że aktorzy w końcu powinni się ze sobą pieprzyć. Ale przecież tego nie robili. W latach sześćdziesiątych z pewnością by to zrobili...! Przecież wszystko można zrobić lepiej! Ale trójce z uczestników grupy udało się uzyskać erekcję w czasie ujęcia, a to nie jest najłatwiejsza sprawa w takich okolicznościach. Więc takie zupełnie nieudane to nie było. Jednak w sprawie penetracji musieliśmy poszukać profesjonalnej pomocy.

*Czy na planie tego filmu zdobyłeś jakieś doświadczenia, które chciałbyś rozwijać i znowu wykorzystać? Czy też raczej ten film stanowi dla ciebie przypadkowy eksperyment?*

Sądzę, że mogę mieć ochotę zrobić coś w tym stylu od czasu do czasu. Powrócić do tego i zrobić nowy film w stylu „Dogmy”. Nigdy nie traktowałem żadnego z moich filmów jako eksperymentu, który ewentualnie chciałbym rozwinąć i zastosować do czegoś innego. Robię to, co robię, ze względu na to, co robię. Właśnie teraz jestem zajęty nowym filmem i dostarcza mi on wiele satysfakcji.

*Powiedziałeś, że Idioci to twój najważniejszy film, szczególnie ważny w twoim poszukiwaniu autentyczności.*

Właśnie, autentyczności! To jest autentyczność w wydaniu komediowym. A komedia nie kojarzy się z autentycznością. Ale *Idioci* byli tak samo postrzegani jak *Żywiół zbrodni*. *Idioci* stanowili doświadczenie całości i ten efekt dzielą z *Żywiółem zbrodni*. Chociaż o zupełnie odmiennym charakterze. Oba filmy były happeningiem.

*Idiotów pokazano w konkursie festiwalu w Cannes, podobnie jak Festen. Wybrałeś się do Cannes i wzięłeś udział w festiwalu. Co sądzisz o odbiorze, a mam tu bardziej na myśli oba filmy i manifest „Dogmy”?*

To oczywiście, że nasz manifest „Dogmy” został zauważony, ponieważ oba filmy znalazły się w oficjalnym programie. Wszyscy gadali o „Dogmie”. „Dogma” to też dobre słowo. Podobnie jak dobrym słowem jest komunizm. Przecież wielu uważało, że to wszystko jest czystą brednią. Ale zainicjowaliśmy dyskusję i według mnie to było fajne. Już od dawna nie mieliśmy dyskusji o tym, dlaczego robi się film, co filmy powinny zawierać i jak powinny wyglądać.

To ciekawe, że film *Festen* odniósł taki sukces. W ciągu zaledwie dwóch miesięcy w Danii obejrzało go dwieście tysięcy widzów. A *Idioci* po trzech tygodniach idą całkiem przyzwoicie. To zabawne, że oba filmy stały się tak popularne.

Spotkałem także Martina Scorsese, który był przewodniczącym jury w Cannes. Był bardzo sympatyczny. Uderzyło mnie to, że jest niskiego wzrostu. Od razu zrozumiałem, że film nie dostanie żadnej nagrody. Zawsze w Cannes miałem pecha z reżyserami niskimi i włoskiego pochodzenia! Najpierw z Polańskim, a potem z Coppolą.

## TANCERKA W CIEMNOŚCIACH

Półowa lat sześćdziesiątych w małym mieście przemysłowym w stanie Washington. Przywędrowała tutaj trzydziestoletnia Selma, emigrantka z Czechosłowacji, wraz ze swoim dwunastoletnim synem. Selma pracuje w tkalni, ale bierze również tyle dodatkowej pracy, ile zdoła wykonać, aby odłożyć pieniądze z myślą o przyszłości syna. Mimo to znajduje ona czas na próby do muzycznego spektaklu z miejscowym zespołem amatorskim. Kathy, najlepsza przyjaciółka Selmy, dodaje jej otuchy i udziela wsparcia we wszystkich sytuacjach. Selma często kontaktuje się również z Billem i Lindą, swoimi sąsiadami na polu przyczep kempingowych, gdzie mieszka. Bill stracił pracę, co ukrywa przed swoją żoną. Chce pożyczyć pieniądze od Selmy, ale ona odmawia. Nie można ruszać jej oszczędności. Pewnego dnia Bill kradnie jej wszystkie pieniądze. Selma nie może i nie chce go zdemaskować. Później, kiedy sama zostaje bez pracy, żąda od Billa pieniędzy. On odmawia, utrzymując, że są to jego własne pieniądze. Zrozpaczona Selma strzela do Billa i ucieka z synem. Ale nie może zbyt długo się ukrywać. Zostaje aresztowana i oskarżona o morderstwo i kradzież. Nie potrafi udowodnić, że pieniądze są jej własnością i że działała w obronie własnej. Czeka na proces, który zadecyduje o jej losie.

*Od dawna planowałeś nakręcić musical. I teraz zrealizowałeś Tancerkę w ciemnościach.*

Tak, początkowo chciałem ten film nazwać *Taps*. Ale to jest tytuł zastrzeżony. Więc przechrzcilem go na *Tancerka w ciem-*

nościach. Nie może nazywać się „Tańcząc w ciemnościach”. Ten tytuł jest też zajęty.

Musical stanowi trzecią część mojej trylogii Złotego Serca, której pierwszymi dwiema częściami są *Przełamując fale* i *Iåio-ci*. W *Tancerce w ciemnościach* mam tego samego pokroju bohaterkę, dlatego też każdy może domyślić się tej historii. Tam są Bess i Karen, a tutaj Selma.

*Jak do tego doszło, że teraz powstała nowa trylogia? Najpierw była trylogia o Europie z Żywiołem zbrodni, Epidemic i Europą, a teraz jest trylogia o Złotym Sercu.*

To chyba wina Szwedów! Bergman ze swoimi trylogiami! Jest w tym również pewien aspekt praktyczny. To tak jak w supermarkecie, gdzie można kupić trzy pary skarpetek w jednym opakowaniu. Więc teraz sprzedaje się tak również film. W pakiecie. Jeżeli dystrybutor chce mieć dobry film, to musi wziąć oprócz tego jednego dobrego dwa złe.

*W ten sposób ułatwiasz pracę krytykom. Zawsze mogą poświęcić jedną szpaltę na porównywanie trzech filmów w trylogii. W tym wypadku mogą rozwoździć się na temat ewolucji głównej bohaterki... Czy nie sądzisz, że stanie się to...*

Nudniejsze?

*Nie, ale wygodniejsze w sensie uporządkowania tych filmów we wspólnej ramie? To przecież nic nadzwyczajnego w innych rodzajach sztuki. W malarstwie na przykład, gdzie artysta może przechodzić przez różne fazy i style, albo w muzyce.*

Można się powtarzać, jak Monet, który przez cały czas malował te swoje cholerne ochry. Jego upór sprawił, że w końcu go zaakceptowano. Trwał przy swoim i doskonalił swoją sztukę. Dzięki nazwaniu tej całej trylogii powstaje sugestia, że jest tam pewien temat, który podlega wariacjom w nowym oświetle-



niu. Albo że poszukuje się dalszego rozwoju idei. To takie usprawiedliwienie, że pozwalamy sobie na ponowne poświęcanie się temu samemu. Z nadzieją, że nie na resztę życia.

*Kiedy napisalesz trzeci rozdział w twojej trylogii o Złotym Sercu, to wyszedłeś od głównej postaci kobiecej czy też od opowiadania, z którego ona się wywodzi?*

Najpierw pojawiła się postać. Tak było w *Przetamując fale* i w jeszcze większym stopniu w tym nowym filmie.

*A Karen w Idiotach?*

Wydaje mi się, że ona przypadkiem przechodziła obok. W drodze z jednego filmu do drugiego trafiła do Søllerød.

*Czy zamierzasz w Tancerce w ciemnościach podjąć próbę przekształcenia i odnowienia musicalu jako gatunku?*

Chętnie postaram się nadać mu tę samą świeżość, którą dostrzegam w filmach „Dogmy” czy również w *Przetamując fale*. Ale już nie chcę wychodzić od formy czy stylu. Chcę zacząć od zawartości opowiadania.

Kiedy przerabiałem scenariusz po raz ostatni, wpadłem na nowy pomysł, jeśli chodzi o relację pomiędzy Selmą a jej synem, która jest bardzo istotna w opowiadaniu. A mianowicie, że oni oboje mogą cierpieć na dziedziczną chorobę, która później wywoła ich ślepotę. Trzeba było zrobić tak, aby skomplikować tę akcję oszczędzania przez Selmę pieniędzy dla syna. Więc kiedy pod koniec filmu musi wyjaśnić, dlaczego postępowała tak, jak postępowała, ona odpowiada, że chciała trzymać dziecko w swoich objęciach. Taki pomysł podsunął mi pewien film animowany. Zupełnie nieprawdopodobny i strasznie sentymentalny. Rozgrywa się w Nowym Jorku, gdzie policjant znajduje lalkę w pojemniku na śmieci. Daje ją pewnej Włoszce, która bardzo mu się podoba. Kobieta daje lalkę swojej có-

reczce. W pewnym momencie dziewczynka gubi lalkę i kiedy próbuje ją odnaleźć, porusza się po omacku na podłodze i dopiero wtedy orientujemy się, że dziewczynka jest niewidoma. To jest niezwykle mocna scena. W dalszym ciągu filmu dziewczynka przez cały czas rozmawia z tą lalką – dokładnie tak samo jak Bess w *Przetamując fale!* Z lalką objeżdża miasto i lalka staje się oczami dziewczynki. Zakończenie filmu jest takie, że dziewczynka po raz pierwszy w życiu może ujrzeć swoją matkę. To był strasznie sentymentalny, ale niezwykle kunsztownie zrobiony film animowany.

Ślepotą jest przecież genialnym instrumentem melodramatycznym. Przyszedł mi również do głowy film Douglasa Sirk'a *The Magnificent Obsession* (Wspaniała obsesja). To jest całkowicie niewiarygodna historia. Jane Wyman ślepnie z powodu wypadku samochodowego, za który winę ponosi Rock Hudson. I on kształci się na lekarza tylko po to, aby móc ją leczyć. A potem oczywiście pobierają się! Cholera jasna, jakie to niesamowite! Ale ja nie próbowałem uciekać się do aż tak grubej krechy, kiedy przerabiałem scenariusz *Tancerki w ciemnościach*.

*Główna bohaterka, Selma, stanowi połączenie twoich bohaterek Złego Serca i idealistów z wcześniejszej trylogii.*

Możliwe. Z pewnością jest w niej sporo z błękitnookiego idealisty. Aby bronić jej sytuacji w czasie procesu, pozwalam jej na przykład powiedzieć, że według niej komunizm jest słuszną doktryną, co w tych okolicznościach ją obciąża.

*Akcja filmu toczy się w połowie lat sześćdziesiątych. Czy chodziło ci o nawiązanie do starych musicali realizowanych w USA?*

Nie, gdybym chciał zrobić pastisz, to cofnąłbym się dalej w czasie, przynajmniej do lat pięćdziesiątych, kiedy powstało wiele szczytowych osiągnięć tego gatunku: *Amerykanin w Paryżu*, *Deszczowa piosenka* i *Wszyscy na scenę*. To był wspa-

niały film, z Fredem Astaire'em. Podobnie jak *Deszczowa piosenka*.

W *Tancerce w ciemnościach* mam jedną piosenkę z *Dźwięków muzyki*. Dobrze pasuje do kontekstu. I zabawnie brzmi w wykonaniu Björk. Ta piosenka pojawia się w amatorskim przedstawieniu, w którego próbach Selma uczestniczy wraz z innymi. Ale kiedy pojawiły się *Dźwięki muzyki*, prawdziwa epoka musicali już przeminęła. Chociaż od czasu do czasu pojawiały się odosobnione wyjątki, jak na przykład *West Side Story* czy *Kabaret*.

*Kabaret jest filmem, który pokazuje, jak wielu sprawom może służyć musical. Jest on interesujący przede wszystkim z uwagi na swoją zawartość polityczną i swoje zaangażowanie.*

To prawda, ale oglądałem ten film tak wiele razy, że już zaczyna mnie nużyć. Niemniej kiedy miał premierę, wzbudził mój entuzjazm. Problem z większością musicali polega na tym, że są one tak okropnie amerykańskie. *Kabaret* też tego nie uniknął. Chyba właśnie dlatego *West Side Story* jest moim absolutnym faworytem, że podejmuje tak arcyamerykański temat. *West Side Story* jest dla mnie pod każdym względem najbardziej udanym musicaliem filmowym. Być może również dlatego, że ten film w znacznym stopniu wyprowadził musical na ulicę.

Z dawnych produkcji atelierowych najbliższa mi jest chyba *Deszczowa piosenka*. Przede wszystkim z powodu Gene'a Kelly. Fred Astaire był niesłychanie zręcznym tancerzem, ale Gene Kelly nie tylko świetnie tańczył, ale był również wybitnym, nowatorskim, pełnym fantazji choreografem, podobnie jak później Bob Fosse. Strasznie zdolnym! Potem bardzo go prześladowali mccarthyści. Coraz trudniej było mu dostać pracę w Hollywood.

Gene Kelly uosabiał w najwyższym stopniu amerykańskość i był pod wieloma względami bardzo radykalny. Ale stopniowo zniknął z ekranu. No tak, pojawił się jeszcze w *Parasolkach*

z *Cherbourg* Jacquesa Demy jako partner *Mademoiselle De-neuve*...

*Czy pobierałeś w młodości lekcje stepowania?*

Oczywiście. Próbowiałem nauczyć się stepowania. Teraz studiowałem nowe techniki stepowania. Tradycja stepowania z latami bardzo się zmieniła. Początek stanowi chyba flamenco, a chyba także to, co się nazywa *Riverdance*.

*Byłeś dobry w stepowaniu?*

Nie, to jest przecież cholernie trudne. Ale zabawnie było popróbować. To jest właściwie dziwna forma tańca. Zwłaszcza w jej amerykańskiej wersji. To forma wirtuozerii, a zarazem tańca. Nie jestem pewien, czy można to nazwać pięknym tańcem. We flamenco ten sposób tańczenia jest bardziej zintegrowany i energiczny. Amerykańskie stepowanie bardziej przypomina odmianę flamenco z murzyńskimi korzeniami. *Barber Shop-dance*. To jest osobliwa forma taneczna, która właściwie nie ma specjalnego uzasadnienia przy musicalach.

*Stepowanie jest przecież często dość statyczne i nie wymaga jakiejś wyrafinowanej choreografii. Na przykład są takie numery taneczne w *Deszczowej piosence*, gdzie Gene Kelly i Debbie Reynolds stoją w szeregu i stepują. Jest pewien wyjątek wśród mistrzów stepowania. Anne Miller, pamiętasz ją? Miała zwyczaj nagle zaszaleć na scenie, zerwać numer i zawładnąć całą sceną. Była absolutnym wirtuozem.*

Tak, to była chyba taka ciemna, długonoga tancerka? Zawsze śmiała się jak szalona. Tak, była bardzo zwinna. Ale Gene Kelly też komponował wiele genialnych solówek dla siebie. Na przykład ta scena z gazetą, która zaplątała mu się pod stopami w *Deszczowej piosence*. Lubię również ten fragment taneczny, w którym wszystko płynie w absolutnie abstrakcyjnym prze-

biegu. Są takie sceny zarówno w *Deszczowej piosence*, jak i przede wszystkim we *Wszyscy na scenę*, gdzie rzeczywistość znika, a zaczynają dominować sny i fantazja.

Tancerka w ciemnościach *rozgrywa się w amerykańskim stanie Washington w połowie lat sześćdziesiątych. Dlaczego właśnie tam?*

Wybrałem Washington dlatego, że tam w latach sześćdziesiątych wykonywano wyroki śmierci przez powieszenie, a groźba powieszenia odgrywa pewną rolę w tym filmie. Tak, powieszenie może nadal się tam przytrafić, ale skazany na śmierć może także wybrać zastrzyk z trucizną, jeśli sobie tego życzy. Ponadto zainspirował mnie ten amerykański zwrot *tap-dancing at the end of a rope* (taneczny rytm na końcu sznura).

Dostałem nagranie wideo z tego więzienia, gdzie wykonuje się egzekucje przez powieszenie. To jest rygorystyczny i makabryczny rytuał. Między innymi węzeł na sznurze musi być wykonany w specjalny sposób. Kiedy oglądałem westerny, zawsze uważałem, że węzeł zawiązuje się w taki sposób, aby sznur mógł lepiej się zacisnąć. Ale tam chodzi o to, aby węzeł skrzył skazańcowi kark.

*Widziałeś film Nagisy Oshimy Śmierć przez powieszenie?*

Nie, ale ostatnio widziałem film Richarda Brooksa *Z zimną krwią*, który jest bardzo dobry, ale strasznie przykry. Sceny egzekucji są bardzo filmowe.

*Czy Czechosłowacja jako ojczyzna Selmy pojawiła się dlatego, że chciałeś, aby pochodziła ona z jakiegoś wschodniego państwa?*

Tak. Myślę też, że Selma to dobre imię. Mam przecież córkę, której również na imię Selma! To imię wywodzi się z tej części świata. Podobało mi się także, że jakieś wschodnie państwo będzie przeciwstawione USA. Ten film trochę przypomina *Joe Hilla* Widerberga. To był zresztą dobry film. Czy pamiętasz

jego zakończenie? Z tym ptakiem, który przelatuje akurat wtedy, kiedy Joe Hill ma zostać rozstrzelany? O ile pamiętam, on go nie widzi. Ma opaskę na oczach. Jedynie go słyszy. Ale to jest genialne.

Tancerka w ciemnościach zawiera wiele tzw. *Americana*, czyli czegoś takiego, co chętnie kojarzymy z USA, a przede wszystkim z amerykańskim filmem. Na przykład sceny sądowe.

Oczywiście, mają przecież klasyczny charakter.

*A także to, że Selma mieszka w przyczepie kempingowej.*

Tak, to jest przecież typowo amerykański sposób na życie. Ale ten pomysł podsunął mi stary film Wenera Herzoga, *Stroszek* z aktorem z *Kaspara Hausera*, Brunonem S. Bardzo lubię ten film. Herzog to był bardzo oryginalny talent, który niestety teraz nieco zanikł w świadomości filmowej. Podobno wystawił genialne przedstawienie operowe w Bayreuth. Ciekawe byłoby je zobaczyć.

*A jak ci się wydaje, czego jeszcze mógłbyś spróbować? Jeśli zważyć, że już porwałeś się na musical.*

W takim razie powinien to być *Tristan i Izolda*.

*Co według ciebie było największym plusem przy realizacji Tancerki w ciemnościach?*

Największym plusem...? Kiedy skróciliśmy scenariusz i uprościliśmy go tak znacznie, iż nabrał charakteru opery mydlanej, to wtedy powstały wyraziste i dobre sceny, nad którymi dobrze się nam pracowało z aktorami. Te sceny nabrały niemal szkicowego charakteru. Zawierają one podstawowe konflikty, pozbawione wszelkiej nadbudowy. Jest tam ktoś, kto ma umrzeć, są tacy, którzy się kochają, i tak dalej. Aktorzy

otrzymują również portrety, które są nieomal szkicowe, i to powinno być dla nich bardziej interesujące aniżeli postacie, u których wszystko jest jasno określone. Z tego powodu praca nad filmem była jeszcze bardziej zabawna.

Tą metodą pracy posługiwał się również Dreyer. Zmierzał do coraz większego uproszczenia. Z tą różnicą, że on nigdy nie pozwolił aktorom na jakieś uzupełnienia i własne charakterystyki. A mnie akurat na tym zależy. Ja chcę dać aktorom wolność budowania roli na ich własnych pomysłach.

To przypomina nieomal dziecięcą zabawę, zabawę w policjantów i złodziei, w której konflikt i postacie już od samego początku są jasno zdefiniowane. A potem, wychodząc od tej sytuacji, można budować dalej.

*Ale gdzie znajdował się napisany dialog, respektowany przez ciebie i aktorów?*

Przestrzegalem tej samej zasady, co w moich ostatnich filmach. W pierwszych ujęciach trzymaliśmy się tak blisko napisanego scenariusza, jak to tylko było możliwe, ale z każdym nowym ujęciem coraz bardziej się od niego oddalaliśmy. Sceny, z których teraz jestem najbardziej zadowolony, należą do czyisto improwizowanych, gdzie odeszliśmy od pierwotnego dialogu. Dla mnie na przykład niezwykle ciekawa była praca z Catherine Deneuve. Ona jest niesamowicie sprawna w improwizacji. Sama powiedziała, że nigdy wcześniej tego nie próbowała. Potraktowała to jak wyzwanie i była w tym cholernie dobra.

*W długim wywiadzie w „Cahiers du Cinéma” Catherine Deneuve mówiła o swojej przyszłej duńskiej przygodzie, o pracy z tobą, reżyserem, którego nie zna, ale który, o ile się orientuje, jest otwarty na wszelką możliwą dyskusję z aktorami.*

Myślę, że taki byłem, jeśli o to chodzi. Ale jednak zaskoczyło mnie to, jak bardzo Catherine była otwarta wobec naszych

niezbyt konwencjonalnych metod pracy. Być może niepokojące mogło wydawać się to, że dawałem aktorom instrukcje w środku ujęcia. Przecież sam robiłem większość zdjęć do tego filmu i często zdarzało się tak, że dawałem jakąś wskazówkę bezpośrednio w trakcie kręcenia sceny. Jak w *Idiotach*. Ale wszyscy aktorzy akceptowali to bez zastrzeżeń.

*W tym wywiadzie Catherine Deneuve podkreśla, co myśli o reżyserach, którzy siedzą wpatrzeni w monitor w czasie ujęć. Ona chce mieć bezpośredni kontakt z reżyserem i być widzianą. W twoim przypadku można powiedzieć, że aktorzy są widziani podwójnie, ponieważ wiesz także o kamerze.*

Oczywiście. Zabawne przy tym jest to – oprócz przyjemności decydowania samemu o obrazie – że kiedy przyjdzie ochota i pojawia się jakiś nowy pomysł, mogę porozumiewać się z aktorami bezpośrednio i udzielać im nowych wskazówek. Tworzy to spontaniczność w grze, która jest pasjonująca. I wydaje mi się, że dla nas wszystkich było to równie zabawne.

Jeżeli jakiemuś aktorowi z łatwością przychodzi wyrażenie pewnych spraw, to może być zabawne zachowanie tej sytuacji ze względu na tego aktora. W tym, czym się obecnie zajmuję, jest sporo pedagogiki.

*Wydaje się, jakbyś dzięki tej metodzie – podobnie jak w scenach wokalnych i tanecznych, które były sfilmowane za pomocą stu statycznych kamer wideo – polował na to, co nieoczekiwane.*

Można tak powiedzieć. Korzyść z tych stu kamer jest taka, że uzyskujemy to wszystko, czego oczekiwaliśmy od sceny, a jednocześnie dodatkowo otrzymujemy obrazy, w których rozstrzygające znaczenie ma przypadek; obrazy chwymane na chybił trafił, które mogą być bardzo wymowne i ekspresyjne.

*Te sto kamer zapewnia ci zarówno kontrolę, jak i absolutną anarchię wizualną.*



Tak, wszystkie kamery są ustawione wcześniej. Są statyczne i z wyjątkiem trzech czy czterech całkowicie pozbawione obsługi.

*Jak wpadłeś na pomysł z tą setką kamer?*

Tak naprawdę to na ten pomysł wpadł mój stary dobry przyjaciel, Tómas Gislason, montażysta, z którym przez dłuższy czas byłem skłócony. Siedzieliśmy i rozmawialiśmy, jak powinien wyglądać musical. Dyskutowaliśmy w tę i z powrotem. I byliśmy zgodni co do jednej rzeczy, która powinna być siłą nowoczesnego musicalu, a mianowicie, że należy odejść od sztuczności.

Porównałbym to do sceny z żonglerem, którą należy sfilmować. Można albo zaangażować prawdziwego żonglera, który zna swoje rzemiosło, albo wziąć aktora, który będzie stał i wykonywał ruchy żonglera w powietrzu, a potem wkopiuje się pewną ilość piłeczek. Obie te sceny mogą być nieomal identyczne. Ale wrażenie mimo wszystko nie jest to samo. Jeśli stoi tam ktoś, kto naprawdę potrafi żonglować, odbieramy to inaczej, niż kiedy widzimy kogoś, kto udaje. Podobnie rzecz wygląda z kaskaderami. Inne jest wrażenie, kiedy kaskader rzuca się z dużej wysokości, a inne, kiedy zrzuca się kukłę.

Dlatego też chcieliśmy wyjść od tego, aby w filmie wszystkie numery muzyczne z Björk były *live*. Aby to wszystko było transmisją, bezpośrednim przeniesieniem występu. Niestety okazało się to zupełnie niemożliwe z różnych przyczyn. Ale główną intencją było to, aby piosenka była *live*, i kiedy później nakręcaliśmy te sceny, uzyskanie takiego wrażenia było podstawą naszych działań.

Większość najlepszych numerów musicalowych w klasycznych filmach muzycznych była filmowana bardzo ruchliwą kamerą. Ale właśnie teraz znajduję się w nowym stadium mojego życia, kiedy mam już dość eleganckich ruchów kamery. A zawsze miałem ochotę zrobić musical. I gdybym go nakręcił w klasyczny sposób, to powinienem posłużyć się pod-

nośnikiem kamery, wózkiem typu *dolly*, bardzo wymyślną choreografią kamery, wokalnymi i tanecznymi numerami nakręconymi w atelier. Ale nie chciałem tego robić.

Dlatego tak ważne było nakręcenie tych scen wyłącznie statyczną kamerą. To tłumi wrażenie musicalu. W każdym razie ja tak to odbieram. Mam też pewne upodobanie do luksusu. A dla mnie luksusem jest rezygnacja z podnośnika kamery, kiedy jego użycie wydawałoby się sprawą jak najbardziej naturalną. To jest taki perwersyjny luksus. Miałem poczucie luksusu, kiedy mogłem ustawić sto kamer, aby zarejestrować jakąś scenę. Ponieważ jeżeli mamy starać się o nadanie numerowi muzycznemu charakteru transmisji, to powinniśmy obstawić go tyloma kamerami, iloma się da. Niezależnie od tego, co zdarzyło się w tej scenie, należy to zarejestrować. Nie mogliśmy tego ściśle przestrzegać przy wszystkich numerach muzycznych i mogę tylko nad tym ubolewać. Ale w paru przypadkach maksymalnie zbliżyliśmy się do doskonałości. *Tancerka w ciemnościach* to nie jest film w stylu „Dogmy”, więc nie czuję się zmuszony do respektowania jakichś absolutnych reguł. Ale moją intencją było stworzenie pozorów *live-performance*.

*A więc tylko kilka kamer obsługiwali operatorzy?*

Tak, głównie chodziło o to, aby móc obstawić Björk zbliżeniami. A trudno je inaczej zarejestrować na wielkich scenach, na których odbywają się numery muzyczne. Główna wartość tych wokalnych i tanecznych numerów polega na obecności Björk. Chociaż kiedy wszystko wiruje w koło, to w tych scenach powinno być tysiąc kamer! Dwa tysiące, powiedziałem do producentki Vibeke Windeløv, mając na myśli przełom stuleci.

*A więc wszedłeś do Księgi rekordów Guinnessa?*

Oczywiście.

*A potem montaż każdego numeru muzycznego powinien trwać około miesiąca?*

O nie! Za pomocą Avida, z cyfrowo sterowanym montażem, idzie to znacznie szybciej. Właśnie teraz siedzi asystent od montażu i montuje na próbę kilka z tych wokalnych numerów. Mimo tych wszystkich kamer nie wydaje mi się, aby te sceny musiały być tak bardzo pocięte. W tym wszystkim bardziej chodzi o wybór obrazów, obrazów „prawidłowych”, po prostu ekspresyjnych i takich, które dają efekt spontaniczności, o którym mówiliśmy przedtem.

*Tancerka w ciemnościach jest nakręcona na wideo. Na czym według ciebie polegają trudności, a na czym zalety tej techniki?*

Nie widzę żadnych trudności. *Tancerka w ciemnościach* jest nakręcona na wideo w formacie Panavision. Próbkę transferu na taśmę filmową, które oglądałem, są bardzo ładne! Jak najbardziej! Te obrazy mają w sobie mocny efekt filmowy, a jednocześnie wiadomo, że powstały dzięki transferowi z wideo. Obłędna jakość! Za parę lat na pewno większość filmów będzie kręcona na wideo, a już teraz można zobaczyć, jakie to daje możliwości.

Ciągle zachwycają mnie te stare obrazy wideo, na których Neil Armstrong stawia pierwsze kroki na księżycu. Ten obraz z dziwnym przedmiotem w jednym rogu, przedmiotem, który przypomina statyw. Siedziało się do późna w nocy i ciągle oglądało te diabelne obrazy. Wyglądały tak, jakby były nakręcone w atelier filmowym. Krążyła przecież taka pogłoska, że były nakręcone w atelier na ziemi.

*Ale za pomocą metody, którą wybrałeś do nakręcenia Tancerki w ciemnościach, uzyskujesz jednocześnie stylizację i silne piętno realności.*

Tak, to jest podstawowa idea filmu – zderzenie pomiędzy człowiekiem a abstrakcją... Czy też, jakby to u diabła wyrazić?

Człowiek i sztuczność. Prawdziwe i nieprawdziwe. Ponieważ te piosenki rodzą się w głowie Selmy, a Selma jest przede wszystkim humanistką. Ona docenia różne sprawy, w których ludzie na ogół już nie dostrzegają żadnej wartości. Wrzawa i ludzkie niedołęstwo. I to wszystko przekształca się w muzykę i w taniec. Z myśli.

*Właśnie widziałem pewien numer musicalowy, który rozgrywa się w więzieniu, i tutaj taniec jest bardziej rodzajem choreograficznego spaceru w rytmie marsza.*

Tak, w podobny sposób odnosiliśmy się do innych numerów tanecznych. Napisałem mały regulamin, rodzaj manifestu do tego filmu, gdzie znajduje się opis postaci i wykonania numerów wokalnych i tanecznych. To nie jest coś, czego by ściśle przestrzegano. Ale sądzę, że przydało się to kompozytorowi, operatorom, choreografowi, scenografowi i innym.

*Jak znalazłeś choreografa do tego filmu?*

Pierwszym założeniem tego filmu była Björk. Miała napisać muzykę, która odpowiadałaby idei filmu, to znaczy taką muzykę, która jednocześnie wyraża człowieczeństwo Selmy i nie-ludzki charakter musicalu jako gatunku. Wydaje mi się, że fantastycznie to uchwyciła.

Pomysł polegał na tym, że mieliśmy wyrazić coś podobnego poprzez taniec. Naoglądałem się sporo tak zwanego *stomp'u*, który właśnie teraz stał się dość modny. Jest to taniec, przy którym wykorzystuje się wszelkie możliwe przedmioty w celu stworzenia rytmu. Najpierw pomyślałem sobie o zaangażowaniu starszego choreografa, starego wygi, który pracował przy musicalach i teraz mogłoby mu przypaść do gustu rozbić musicalu w drobny mak. Ale trudno było takiego znaleźć, zwłaszcza że ja nie mam dobrej orientacji w tej dziedzinie.

Więc zacząłem przeglądać masę wideoklipów. I jednym z kilku wideoklipów, który mnie zafascynował i który uwa-

żałem za zarówno bombowy, jak i zadziorny pod względem tanecznym, był wideoklip Madonny do jej piosenki *Vogue*. Choreografem był tam Vincent Paterson. Robił on również choreografię do kilku wideoklipów Michaela Jacksona. Więc pomyślałem, że jeżeli mamy wziąć kogoś z tych facetów od wideoklipów, to powinien to być on.

I okazało się, że jest szalenie uzdolniony. Starał się stworzyć choreografię zgodną z tymi wyobrażeniami, które wyrobiłem sobie na temat tańca. Bardzo mi zaimponował.

*A co z aktorami? Początkowo wyobrazałaś sobie Stellana Skarsgårdą w roli Jeffa, sympatii Selmy...*

Tak, ale nie mógł zagrać, ponieważ miał wziąć udział w jakimś norweskim filmie. Teraz w jego miejsce mam do tej roli Petera Stormare i to jest bardzo interesujące. Ponieważ on jest bardzo odmienny, nadaje tej roli zupełnie inny charakter aniżeli ten, który – jak mi się wydaje – zaproponowałby Stellan. Sądzę, że pod względem kompozycji, w partnerstwie z Björk, stało się to zarówno bardziej gęste, jak i zabawniejsze. Ponieważ dzięki Peterowi Stormare w filmie pojawia się jakiś facet, który bardzo kontrastuje z pozostałymi aktorami. Stellan przypuszczalnie wniósłby bardziej naturalistyczny styl gry.

*Czy wszyscy aktorzy, również amerykańscy, byli równie otwarci na improwizacje, które mieli uprawiać?*

Jeszcze jak! Wszyscy to uwielbiali! To jasne, że aktora bardziej bawi i daje o wiele lepsze rezultaty improwizacja w trakcie ujęcia, trwającego nawet czterdzieści minut, aniżeli przyjscie na plan, stanie w kącie i wygłoszenie kilku replik.

*Czy wszyscy aktorzy będą sami śpiewali w filmie?*

Tego jeszcze nie wiem.

*W związku z premierą Idiotów sam zadebiutowałeś jako piosenkarz. Nagrałeś singel z aktorami z filmu jako chórem.*

To był spontaniczny pomysł, że ja i „idioci” – to znaczy aktorzy w filmie – powinniśmy razem coś nagrać. Bardzo długo zachwycała mnie piosenka Petera Skellerna *You're a Lady*. Więc pomyślałem sobie, że mógłbym się za nią zabrać, a inni dostaną do zaśpiewania coś innego. To było bardzo zabawne. Śpiewanie to piękne uczucie. Przez pięć tygodni brałem lekcje śpiewu. Moja nauczycielka śpiewu powiedziała coś ciekawego. Powiedziała, że trzeba pochylić się ku muzyce. Człowiek wyobraża sobie, że wędruje pod wiatr, idzie dalej i opiera się o wiatr. Wtedy ma się wrażenie, że można bujać w powietrzu. I już się nie stoi.

A to jest coś, czego, jak sądzę, Bergman nie robił. Nie nagrał płyty. Ale poczucie, że w swojej sztuce można unosić się w powietrzu, z pewnością także przeżył.

## SELMA – MANIFEST

Selma pochodzi ze Wschodu. Uwielbia musicale. Jej życie jest ciężkie, ale potrafi przetrwać, ponieważ nosi w sobie pewną tajemnicę. Kiedy różne rzeczy stają się zbyt trudne do zniesienia, potrafi udawać, że jest bohaterką musicalu... tylko przez jedną lub dwie minuty. Ta cała radość, której nie może przynieść jej życie, istnieje tutaj. Radość nie z tego, że żyjemy... radość z tego, że potrafimy wytrzymać życie. Ta radość, którą ona potrafi wykrzesać ze swego wnętrza, jest jej iskierką szczęścia.

Selma przepada za *Dźwiękami muzyki* i innymi wspaniałymi filmami muzycznymi z tańcem i z piosenkami. A teraz ona zagra główną rolę w amatorskim przedstawieniu *Dźwięków muzyki*... A jednocześnie jest o krok od osiągnięcia swojego największego celu w życiu. Wygląda na to, że marzenie i rzeczywistość stopią się w jedno w życiu Selmy.

A więc muzyka popularna i słynne musicale przepelniają jej serce. Ale ona jest nie tylko marzycielką! **Selma jest kimś, kto kocha wszelką postać życia!** Potrafi ona silnie odczuwać cuda, które zawiera każda drobina jej (dość okrutnej) egzystencji. I potrafi widzieć wszystkie szczegóły... każdy jeden. Dziwne rzeczy, które jedynie ona widzi i słyszy. Jest prawdziwą obserwatorką... obdarzoną fotograficzną pamięcią. I to jest ambiwalencja, która czyni z niej artystkę: jej miłość i entuzjazm wobec sztucznego świata muzyki, piosenki i tańca oraz jej wielka fascynacja światem rzeczywistym... jej człowieczeństwo. Jej sztuka składa się z muzycznych fragmentów, do których ucieka się w razie potrzeby... fragmentów własnego musicalu Selmy... nie przypomina on żadnego innego musicalu... **stanowi zderzenie wszelkich okrucich melodii, piosenek, dźwięków, instrumentów, tekstów i tańców, które przeżyła**

w kinie, oraz prawdziwego życia z tymi samymi elementami, które ona – dzięki swojemu talentowi – potrafi w nim odnaleźć.

To nie jest czysty eskapizm... to jest o wiele więcej... to jest sztuka! Wywodzi się ona z prawdziwie wewnętrznej potrzeby zabawy z życiem i włączenia jej do własnego osobistego świata.

Jakaś sytuacja może być nieskończenie bolesna, ale może ona zawsze stać się punktem wyjścia dla jeszcze jednej małej manifestacji sztuki Selmy. Może ona zostać włączona do tego małego świata, nad którym Selma potrafi sprawować kontrolę.

### O FILMIE

Aby opowiedzieć historię Selmy, film musi nadać jej światu konkretną formę. Wszystkie sceny, które nie zawierają jej musicalowych fantazji, muszą być tak realistyczne, jak to tylko możliwe, w zakresie gry, scenografii, etc. Ponieważ sceny z codziennego życia Selmy stanowią model dla tego, co wkłada ona w swoje muzyczne numery... a te muszą być zgodne z prawdą. To, co ona ogląda w kinie, jest nieskazitelne... bezbolesne... a więc w całkowitej sprzeczności z realnym życiem... ono jest ułomnością i bólem, dzięki któremu filmy zyskują blask. Zaczątek człowieczeństwa... natury... życia!

A zatem wydarzenia, które składają się na opowiadanie, zachodzą częściowo po to, aby wyrazić się za pośrednictwem tej podstawowej, najbardziej rygorystycznie pięknej muzyki, nagranej zgodnie z jednoznacznym systemem – i zmieszanej ze wszystkimi mankamentami i niezdnarnymi pomyłkami, które może wnieść rzeczywistość. To są te dwie orkiestry, które będą grały razem.

To jest również zasada musicalu Selmy. *Punk* jest słowem, którym chciałbym się posłużyć dla podkreślenia całości: *punk* postrzegam jako zderzenie pomiędzy tradycją a naturą. Nie jest ono destruktywne... ponieważ sięga ono wstecz do źródła... poprzez skonfrontowanie systemu z nowoczesnym i dlatego bardziej prawdziwym poglądem na życie... i wtłoczenie



życia w to, co stało się zatęchłe i duszne... gwałtem. To jest być może jedyny gwałt, w którym Selma bierze udział.

## MUZYKA

Instrumentalne wstawki muzyczne z melodiami pochodzą z musicali, które Selma uwielbia. Mogą być fragmentami, które są włączone w inny kontekst... albo instrumentalnymi wstawkami dźwiękowymi, zastosowanymi w odmienny sposób. Selma przepada za najtańszymi efektami muzycznymi: riffy i inne klisze... i posługuje się nimi poza wszelkimi regułami dobrego gustu... ale te wstawki są zmieszane z dźwiękami życia i tym samym daleko im do banału. Ona kocha proste dźwięki ekspresji życia... dłonie, stopy, głosy, etc... (westchnienia, które wywołuje ciężka praca?)... hałas pochodzący od maszyn i innych mechanizmów... odgłosy natury... i przede wszystkim drobne dźwięki, które rodzą się z usterek... skrzywienie podłogi, które powstaje wtedy, kiedy deska bywa wypaczona. Jej muzyka z jednej strony hołduje marzeniom, a z drugiej życiu. Posługuje się ona swoją codzienną egzystencją, aby móc tworzyć muzykę. Przeważnie po to, aby móc posługiwać się nią w pozytywnym celu... ale czasem także po to, aby móc wyśpiewać swoje cierpienie... Ważne jest, że to, co sztuczne, także może pozostać i brzmieć sztucznie... musimy mieć świadomość, skąd pochodzą różne rzeczy... musicalowe klisze... i co ważniejsze: dźwięki z realnego świata... nigdy nie powinny być „uszlachetnione”... im bliżej rzeczywistości, tym lepiej... wolimy rytm, który wybija się ręcznie na obluzowanej szybie okiennej... jeśli próbka będzie miała swoje wyznaczone miejsce po tej sztucznej stronie. Muzyka powinna przelewać się z jednej strony na drugą... pozwólmy jej tam zaistnieć przez przypadek, kiedy panują jedynie naturalne dźwięki. (*stomp*)

W każdym razie nastąpi tutaj eksplozja uczuć i przede wszystkim będzie to hołd złożony tej **radości**, którą może darować wyobraźnia. **Odgłosy rzeczywistości pochodzą nie tylko od maszyn i codziennych rutynowych czynności... pochodzą one także od twórczych osób, takich jak Selma, która**

**potrafi posłużyć się czymkolwiek w miejscu gry jako instrumentem!** To jest dziedzina, w której Selma jest lepsza. Potrafi ona uzyskać złoto z mułu. Potrafi również usłyszeć muzykę w hałasie... i kiedy nam to demonstruje... wtedy my także potrafimy słyszeć... że hałas oznacza życie i że jest równie piękny jak jakieś tradycyjne, powszechnie szanowane arcydzieło sceniczne. Obydwie strony tam istnieją... różne i jednakie.

## TANIEC

Zasada jest ta sama: Selma uwielbia i wykorzystuje wielkie efekty: pozy, geometrię... splendor... ale wiąże to wszystko z prawdziwymi ludźmi... z rzeczywistymi ruchami i ułomnościami. Z chaosem życia. Z grą. Zdolnością i nieudolnością. Jej podejście do efektów prowokuje dobry smak... a jej troska o różne przejawy życia jest olbrzymia. Wykorzystana jest cała przestrzeń gry. Potrafi dostrzec jakieś możliwości w każdej małej, nieoczekiwanej rzeczy. Tancerze mogą posłużyć się tym, czego pragną w swoim tańcu i w swojej muzyce. Selma długo pracowała w fabryce i cieszy ją wyraz ludzkiego wzruszenia. Ona wie, czego ciało potrafi dokonać... kiedy stara się jak umie, aby osiągnąć perfekcję w tańcu, podobnie jak w tych wielkich filmach, i wie ona również, jak można ruchem wyrazić radość i cierpienie codziennego życia. Selma tańczy jak dziecko... dla siebie samej... w ekstazie... może to wyglądać okropnie... ale nagle, w ułamku sekundy cała przestrzeń nabiera harmonii i wtedy ona staje się królową.

Taniec nie jest żadną fasadą... zwraca się on w różne strony... nie ma żadnych ograniczeń... opuszek palca, który porusza się nad powierzchnią jest tańcem! (Gdybyśmy potrzebowali wyjaśnień czy przygotowań przy przeniesieniu z rzeczywistości... możemy zademonstrować to w odcinkach pozbawionych muzyki.)

## ŚPIEW

Piosenki musicalowe tworzą podstawę... i mają rymy! Są one prymitywne... dla Selmy stanowią naiwny sposób opowiada-

nia jakiejś historii za pośrednictwem piosenki... ale czasami może przebijać jej fascynacja dźwiękiem, rytmem, słowem czy rymem... potem zaczyna ona się tym bawić i o wszystkim zapomina. Piosenki stanowią rozmowę Selmy z samą sobą... chociaż czasem włożone są w usta innych osób, które mogą mówić za nią i wyrażać jej zwątpienie, lęk, radość i tak dalej. To są naiwne piosenki, z tymi wszystkimi wzniosłymi słowami, których nie brak w muzyce popularnej... ale często różne sprawy jej się nie układają... i głębsze prawdy wychodzą na jaw... Kiedy to się zdarza, Selma znowu to wszystko zamienia w zabawę... zabawę ze słowem... albo fragmentem słowa... jak dziecko... czysty zachwyt nad tym, że dźwięk wychodzi z ust!

I pamiętajcie, że ona lubi naśladować... potrafi imitować odgłos maszyny lub dźwięk skrzypiec. Pomyłka może być również wykorzystana jako efekt... błędnie wymówione słowo może nabrać własnego znaczenia, kiedy trzydzieści osób wymawia je w ten sam sposób!

## SCENOGRAFIA

**Superrealizm!** Ni mniej, ni więcej. Nikt nie może powiedzieć, że to nie jest film, który został nakręcony w autentycznych wnętrzach i plenerach... i że te miejsca nigdy wcześniej nie były zarejestrowane przez kamerę. Każda rzecz, która znajduje się w tych miejscach i która jest wykorzystana w tańcu czy w muzyce, musi znajdować się tam **z powodu fabuły albo miejsca, albo ludzi**. Tutaj postępujemy całkowicie wbrew zasadzie musicalu... tutaj NIE pojawi się nagle dziesięć identycznych rekwizytów. To samo dotyczy strojów... tutaj nie będzie zespołu tanecznego w identycznych strojach. Kostiumy są również wyrazem realizmu i charakteryzują ludzi, którzy je noszą.

I jak zawsze mamy do czynienia z tym nagłym brakiem logiki, który sprawia, że różne rzeczy stają się wiarygodne i pełne życia. Brakiem, który nadaje całości ludzki charakter! A jego źródłem jest Selma... Ona jest tym, kto widzi i opowiada!

# Filmografia

## Filmy krótkometrażowe

W latach 1967–71 Lars Trier realizuje filmy krótkometrażowe na taśmie super-8, spośród których najwcześniejsze mają po 1 minucie długości, a ostatnie po 7 minut. Filmy te mają następujące tytuły: *Turen til Squashland*, *Nat, skat*, *En røvsy oplevelse*, *Et skakspil*, *Hvorfor flygte fra det du ved du ikke kan flygte fra* i *En blomst*.

**Ogrodnik orchidei** (*Orchidégartneren*, Dania, 1977) Produkcja: Lars von Trier, Filmgruppe 16 • Scenariusz: Lars von Trier • Zdjęcia: Hartvig Jensen, Mogens Svane, Helge Kaj, Peter Nørgaard, Lars von Trier (16 mm, czarno-białe) • Montaż: Lars von Trier • Muzyka: solo na flecie Hanne M. Sondergaard. 37 min.

Lars von Trier (Victor Morse), Inger Hvidtfeldt (Eliza), Karen Oksbjerg (przyjaciółka Elizy), Brigitte Pelissier (trzecia dziewczyna), Martin Drouzy (ogrodnik), Yvonne Levy (kobieta na rowerze), Carl-Henrik Trier (stary Żyd), Bente Kopp (kobieta filmie), Jesper Hoffmeyer (narrator)

**Menthe - la bienheureuse** (Dania, 1979) Produkcja: Lars von Trier, Filmgruppe 16 • Scenariusz: Lars von Trier (na motywach *Historii O Pauline Réages*) • Zdjęcia: Lars von Trier, Hartvig Jensen (16 mm, czarno-białe) • Montaż: Lars von Trier • Muzyka: Erik Satie. 31 min.

Inger Hvidtfeldt (kobieta), Annette Linnet (Menthe), Carl-Henrik Trier (ogrodnik), Lars von Trier (kierowca), Jenni Dick (starsza pani), Brigitte Pelissier (kobiety głos)

W latach 1979–82 Lars von Trier realizuje etiudy filmowe na taśmie optycznej i na wideo w trakcie studiów w Den Danske Filmskole (Duńska Szkoła Filmowa): *Produktion I*, *Produktion II*, *Videoøvelse (monolog)*, *Videoøvelse (dialog)*, *Lars & Oles Danmarksfilm*, *Produktion*

III: *Marsjas anden rejse, Produktion IV: Historien om de to aegtemaend med alt for unge koner i Danmarkøvelsen (Lolita).*

*Nocturne* (Dania, 1980) Produkcja: Den Danske Filmskole • Scenariusz: Lars von Trier • Scenopis: Lars von Trier, Tom Elling • Zdjęcia: Tom Elling (16 mm, czarno-białe i kolor) • Montaż: Tómas Gislason. 8 min.

Yvette (kobieta), Annelise Gabold (kobiety głos), Solbjørg Højfeldt (głos w telefonie)

*Ostatni szczegół (Den sidste detalje, Dania, 1981)* Produkcja: Den Danske Filmskole • Scenariusz: Rumle Hammerich • Zdjęcia: Tom Elling (35 mm, czarno-białe) • Montaż: Tómas Gislason • Muzyka: Alban Berg, suita Lulu. 31 min.

Otto Brandenburg (Danny), Torben Zeller (Frank), Gitte Pelle (kobieta), Ib Hansen (boss gangsterów), Michael Simpson (pomagier)

*Obrazy wyzwolenia (Befrielsesbilleder, Dania, 1982)* Produkcja: Den Danske Filmskole • Scenariusz: Lars von Trier • Scenopis: Tom Elling, Lars von Trier • Zdjęcia: Tom Elling (35 mm, kolor) • Scenografia: Søren Skjær • Kostiumy: Manon Rasmussen • Montaż: Tómas Gislason • Muzyka: Kwartet smyczkowy C-dur Mozarta. 57 min.

Edward Flemming (Leo), Kirsten Olesen (Esther)

## Filmy pełnometrażowe

*Żywiół zbrodni (The Element of Crime/Frobrydelsens element, Dania, 1984)* Produkcja: Per Holst/Per Holst Filmproduktion we współpracy z Det Danske Filminstitut • Scenariusz: Lars von Trier i Niels Vørsel • Scenopis: Lars von Trier, Tom Elling, Tómas Gislason • Zdjęcia: Tom Elling (35 mm, film czarno-biały wirażowany na sepię, film barwny, świecony światłem sodowym) • Scenografia: Peter Høimark • Kostiumy: Manon Rasmussen • Montaż: Tómas Gislason • Muzyka: Bo Holten; piosenka „Der Letzte Tourist in Europa” autorstwa Mogensa Dama i Henrika Blichmana. 103 min.

Michael Elphick (Fisher), Esmond Knight (Osborne), MeMe Lai (Kim), Jerold Wells (Kramer), Ahmed El Shenawi (psychiatra), Astrid Henning-Jensen (gospodyni Osborne’a), Janos Hersko (obduktor), Stig Larsson (asystent obduktora), Lars von Trier (recepjonista)

w „Schmuck of Ages”), Preben Lerdorff Rye (dziadek dziewczyny), Camilla Overby (pierwsza dziewczyna), Maria Behrendt (druga dziewczyna), Mogens Rukow (archiwariusz)

**Epidemic** (Dania, 1987) Produkcja: Jakob Eriksen/Element Film I/S we współpracy z Det Danske Filminstitut • Scenariusz: Lars von Trier i Niels Vørsel • Zdjęcia: Henning Bendtsen (35 mm), Lars von Trier, Niels Vørsel, Kristoffer Nyholm, Cæcilia Holbek Trier, Susanne Ottesen, Alexander Gruszynski (16 mm, czarno-białe) • Scenografia: Peter Grant • Kostiumy: Manon Rasmussen • Montaż: Lars von Trier, Thomas Krag • Muzyka: uwertura do *Tannhäusera* Wagnera; piosenka „Epidemic” autorstwa Petera Bacha, Larsa von Triera i Nielsa Vørsela. 106 min.

Lars von Trier (Lars/doktor Mesmer), Niels Vørsel (Niels), Claes Kastholm Hansen (konsultant filmowy), Susanne Ottesen (Susanne), Ole Ernst, Olaf Ussing, Ib Hansen (lekarze w filmie w filmie), Cæcilia Holbek Trier (pielęgniarka), Svend Ali Hamann (hipnotyzer), Gitte Lind (medium), Udo Kier (Udo), Anja Hemmingsen (dziewczyna z Atlantic City), Kirsten Hemmisen (kobieta z Atlantic City), Michael Simpson (murzyński kierowca i ksiądz)

**Medea** (Dania, 1988) Produkcja: Bo Leck Fischer/Danmarks Radio • Scenariusz: Lars von Trier na podstawie scenariusza Carla Theodora Dreyera i Prebena Thomsena • Zdjęcia: Sejr Brockmann (wideo, transfer na film i ponowny transfer na wideo, kolor) • Scenografia: Ves Harper • Kostiumy: Annelise Bailey • Montaż: Finn Nord Svendsen • Muzyka: Joachim Holbek. 75 min.

Kirsten Olesen (Medea), Udo Kier (Jazon), Ludmilla Glinska (Glauka), Henning Jensen (król Kreon), Baard Owe (król Aigeus), Solbjørg Højfeldt (mamka), Preben Lerdorff Rye (nauczyciel), Johnny Kilde, Richard Kilde (synowie Medei i Jazona)

**Europa** (Dania, 1991) Produkcja Peter Aalbæk Jensen, Bo Christensen/Nordisk Film we współpracy z Gunnarem Obelem, Gérard Mital Productions, PCC, Telefilm BMBH, WMG, Svenska Filminstitutet, Det Danske Filminstitut • Scenariusz: Lars von Trier i Niels Vørsel • Scenopis: Lars von Trier i Tómas Gislason • Zdjęcia: Henning Bendtsen, Edward Kłosiński (Polska), Jean-Paul Meurisse (35 mm, czarno-białe i kolor, cinemascope) • Scenografia: Henning Bahs

• Kostiumy: Manon Rasmussen • Montaż: Hervé Schneid • Muzyka: Joachim Holbek. 113 min.

Jean-Marc Barr (Leo Kessler), Barbara Sukowa (Katharina Hartmann), Ernst-Hugo Järegård (stryj Leona), Jørgen Reenberg (Max Hartmann), Udo Kier (Larry Hartmann), Eddie Constantine (pułkownik Harris), Erik Mørk (pastor), Henning Jensen (Siggy), Leif Magnusson (lekarz), Lars von Trier (Żyd), Cæcilia Holbek Trier (służąca), Holger Perfort (burmistrz Ravenstein), Anne Werner Thomsen (pani Ravenstein), Janos Hersko (Żyd), Talia (jego żona)

**Królestwo** (*Riget*, Dania 1994) Część 1: „Białe stado”, Część 2: „Alians wzywa”, Część 3: „Obca część ciała”, Część 4: „Żywe trupy” Produkcja: Ole Reim/Zentropa Entertainments ApS & Danmarks Radio we współpracy z Sveriges Television (Malmö), WDR, ARTE, Nordisk Film & TV-fond • Producent wykonawczy: Peter Aalbæk Jensen, Ib Tardini • Scenariusz: Lars von Trier i Niels Vørsel • Zdjęcia: Eric Kress, Henrik Harpelund • Kostiumy Annelise Bailey • Montaż: Jacob Thuesen, Molly Malene Stensgaard • Muzyka: Joachim Holbek. 63 min. 65 min. 69 min. 75 min.

Ernst-Hugo Järegård (Stig G. Helmer), Kirsten Rolffes (pani Sigrid Drusse), Holger Juul Hansen (Einar Moesgaard), Søren Pilmark (Jørgen Kroghshøj), Ghita Nørby (Rigmor Mortensen), Jensen Okking (Bulder), Birgitte Raabjerg (Judith Petersen), Baard Ove (Bondo), Solbjørg Højfeldt (Camilla), Peter Mygind (Mogge), Udo Kier (Aage Krüger), Morten Rotne Leffers (pomywacz), Vita Jensen (pomywaczka), Henning Jensen (dyrektor szpitala), Annevig Schelde Ebbe (Mary), Otto Brandenburg (woźny Hansen), Laura Christensen (Mona), Mette Munk Plum (matka Mony), Lars von Trier (Lars von Trier)

**Przetłumując fale** (*Breaking the Waves*, Dania, 1996) Produkcja: Peter Aalbæk Jensen, Vibeke Windeløv / Zentropa Entertainments ApS we współpracy z Trust Film Svenska AB, Liberator Productions S.a.r.l., Argus Film Produktie, Northern Lights A/S, La sept cinéma, Sveriges Television, VPRO Television przy wsparciu Nordisk Film och TV-fond, Det Danske Filminstitut, Svenska Filminstitutet, Norsk Filminstitutt, Dutch Film Fund, Dutch CoBo Fund, Finnish Film Foundation, Canal +, DR-TV, Icelandic Film Corporation, Lucky Red, October Films, TV1000, Villialfa Filmprod OY, Yleis Radio TV-1, ZDF/ARTE

• Producent wykonawczy: Lars Jönsson • Scenariusz: Lars von Trier  
• Zdjęcia: Robby Müller (35 mm, kolor, cinemascope) • Ilustracje rozdzielców: Per Kirkeby (digital wideo, transfer na film) • Scenografia: Karl Juliusson • Kostiumy: Manon Rasmussen • Montaż: Anders Refn • Muzyka: „All the Way from Memphis” (Mott the Hoople/Ian Hunter), „Blowin’ in the Wind” (Bob Dylan), „Pipe Major Donald MacLean” (Peter Roderick MacLeod), „In a Broken Fream” (Python Lee Jackson), „Cross Eyed Mary” (Jethro Tull/Ian Anderson), „Virginia Plain” (Roxy Music), „Whiter Shade of Pale” (Procul Harum), „Hot Love” (T Rex/Marc Bolan), „Suzanne” (Leonard Cohen), „Love Lies Bleeding” (Elton John), „Goodbye Yellow Brick Road” (Elton John), „Whiskey in the Jar” (Thin Lizzy), „Time” (Deep Purple), „Life on Mars” (David Bowie), „Your Song” (Elton John), „Gay Gordons” i „Scotland the Brave” (Tom Harboe, Jan Harboe i Uirik Corlin), „Happy Landing” (P. Harman) i „Siciliana” Johanna Sebastiani Bacha. 158 min.

Emily Watson (Bess Mc Neill), Stellan Skarsgård (Jan), Katrin Cartlidge (Dodo), Jean-Marc Barr (Terry), Adrian Rawlins (Dr Richardson), Sandra Voe (matka Bess), Jonathan Hackett (pastor), Udo Kier (mężczyzna na trawlerze), Mikkel Gaup (Pits), Roef Ragas (Pim), Phil McCall (dziadek Bess)

*Królestwo 2 (Riget 2, Dania, 1997)* Część 5: „Mors in tabula”, Część 6: „Wędrownie ptaki”, Część 7: „Gargantua”, Część 8: „Pandemonium”  
Produkcja: Svend Abrahamsen, Peter Aalbæk Jensen, Vibeke Windeløv / Zentropa Entertainment ApS & Danmarks Radio TV-Drama w koprodukcji z Liberator Productions S.a.r.l., Norsk Rikskringkasting, Sveriges Television (Malmö), La Sept ARTE, RAI Cinema Fiction z the MEDIA Programme of the European Union • Scenariusz: Lars von Trier i Niels Vørsel • Zdjęcia: Erik Kress, Henrik Harpelund • Scenografia: Jette Lehmann, Hans Chr. Lindholm • Kostiumy: Annelise Bailey • Montaż: Molly Malene Stensgaard • Muzyka: Joachim Holbek. 63 min. 79 min. 76 min. 78 min.

Ernst-Hugo Järegård (Stig G. Helmer), Kirsten Rolffes (pani Sigrid Drusse), Holger Juul Hansen (Einar Moesgaard), Ghita Nørby (Rigmor Mortensen), Søren Pilmark (Jørgen Krogshøj), Jens Okking (Bulder), Birgitte Raaberg (Judith Petersen), Baard Ove (Bondo), Solbjørg Højfeldt (Camilla), Peter Mygind (Mogge), Udo Kier (Aage Krüger i Braciszek), Erik Wedersøe (Ole), Morten Rotne Leffers (po-



mywacz), Vita Jensen (pomywaczka), Henning Jensen (dyrektor szpitala), Ole Boisen (Christian), Louise Fribo (Sanne), Otto Brandenburg (woźny Hansen), Stellan Skarsgård (adwokat), Klaus Pagh (powód), Lars Lunøe (minister zdrowia), Michael Simpson (mężczyzna z Haiti), Lars von Trier (Lars von Trier)

**Idioci** (*Idioterne*, Dania, 1998) Produkcja: Peter Aalbæk Jensen, Vibeke Windeløv, Svend Abrahamsen/Zentropa Entertainments ApS & Danmarks Radio-TV Drama we współpracy z Liberator Productions S.a.r.l., La Sept Cinéma, Argus Film Produktie, VPRO Television, Holland, ZDF/ARTE, SVT-Drama, Canal +, RAI Cinema Fiction 3 Emme Cinematografica przy wsparciu Nordisk Film och TV-Fond • Scenariusz: Lars von Trier • Zdjęcia: Lars von Trier, Kristofer Nyholm, Jesper Jargil, Casper Holm (wideo, transfer na film 35 mm) • Montaż: Molly Malene Stensgaard • Muzyka: Kim Kristensen, „The Swan” Camille’a Saint-Saënsa, „Vi er dem de andre ikke mí lege med” (Kim Larsen i Eric Clausen). 117 min.

Bodil Jørgensen (Karen), Jens Albinus (Stoffer), Anne Louise Hasing (Susanne), Troels Lyby (Henrik), Nikolaj Lie Kaas (Jeppe), Henrik Prip (Ped), Luis Mesonero (Miguel), Louise Mieritz (Josephine), Knud Rømer Jørgensen (Axel), Trine Michelsen (Nana), Anne-Grethe Bjarup Riis (Katrine), Paprika Steen (chętna do kupna domu), Erik Wedersøe (stryj Stoffer), Michael Moritzen (mężczyzna z komuny), Anders Hove (ojciec Josephine), Claus Strandberg (majster w fabryce), Lone Lindorff (matka Karen), Hans Henrik Clemensen (Anders, mąż Karen)

**Tancerka w ciemnościach** (*Dancer in the Dark*, Dania, 1999) Produkcja: Peter Aalbæk Jensen, Vibeke Windeløv/Zentropa Entertainment ApS we współpracy z Trust Film Svenska AB, Liberator Productions S.a.r.l., Pain Limited, Cinematographers, What Else Prod., Icelandic Film Corporation, Det Danske Filminstitut, Svenska Filminstitutet przy wsparciu Nordisk Film och TV-fond • Producent wykonawczy: Lars Jönsson • Scenariusz: Lars von Trier • Zdjęcia: Lars von Trier, Robby Müller • Scenografia: Karl Juliusson • Kostiumy: Mannon Rasmussen • Choreografia: Vincent Paterson • Montaż: Molly Malene Stensgaard • Muzyka: Björk. 139 min.

Björk Guðmundsdóttir (Selma), Catherine Deneuve (Kathy), Peter Stormare (Jeff), Vladan Kostig (Gene), David Morse (Bill), Cara

Seymore (Linda), Jean-Marc Barr (Norman), Jens Albinus (Morty), TJ Rizzo (Boris), Vincent Paterson (Samuel), Katrine Falkenberg (Suzan), Stellan Skarsgård (lekarz), Udo Kier (Dr Pokorny), Lars Michael Dinesen (obrońca), Zeljko Ivanek (oskarżyciel), Joel Grey (Oldrich Novy), Lars von Trier (rozniewany mężczyzna), Paprika Steen (kobieta na nocnej zmianie)

## Indeks osób

- Aabaye Finn 111, 134  
Åberg Lasse 187  
Alighieri Dante 235  
Allen Woody 12, 21, 99, 126, 190  
Anthony Anna 5  
Antonioni Michelangelo 41, 46  
Arestrup Niels 137, 143  
Armstrong Neil 271  
Arnfred Morton 218–220, 225–227  
Astaire Fred 263  
Auer Misha 98  
August Bille 88, 113  
Axel Gabriel 123, 124
- Bach Johann Sebastian 68  
Bahs Henning 78, 179  
Barr Jean-Marc 172, 173, 180, 208  
Belleche Lizzie 112  
Bendtsen Henning 120, 139, 140, 179  
Bergman Ingmar 13, 15, 21, 22, 41, 69, 141, 188, 190, 224, 232, 241, 246, 251, 260, 274  
Bergom-Larsson Maria 217  
Bertolucci Bernardo 41  
Besson Luc 172  
Björk *patrz* Gudmundsdottir Björk  
Boccaccio Giovanni 52  
Bogarde Dirk 40, 42, 110, 130  
Bonaparte Napoleon 72  
Bonham-Carter Helena 191, 207  
Borg Björn 232  
Bowie David 38, 42, 118, 204, 212  
Brahms Johannes 83  
Braque Georges 41  
Brooks Richard 265  
Buñuel Luis 251
- Calder Alexander 219  
Carlsen Jon Bang 129  
Cartlidge Katrin 57, 194, 207, 208  
Cassavetes John 256  
Cavani Liliana 40–42, 52  
Chagall Marc 45  
Chandler Raymond 67  
Christensen Hans 51  
Clausen Christian 88  
Coleridge Samuel Taylor 106  
Constantine Eddie 57, 172  
Coppola Francis Ford 258  
Cortese Valentina 77  
Crone Nina 90  
Czajkowski Piotr 69
- Delius Frederick 69  
Demy Jacques 264  
Deneuve Catherine 53, 264, 267  
Depardieu Gerard 53, 172, 207  
Dreyer Carl Theodor 7, 36, 78, 96, 97, 117, 118, 120, 139, 140, 142–147, 149–151, 154, 155, 200, 205, 213–215, 267  
Dumas Aleksander syn 217  
Duras Marguerite 37–39
- Eichinger Bernd 112, 113  
Eliot Thomas Stearns 107  
Elling Tom 54, 64, 80, 91, 92, 94, 95, 99, 109, 111  
Elphick Michael 66, 105, 106  
Ephron Nora 132  
Ernst Ole 88  
Eurypides 142, 154

- Fassbinder Rainer Werner 83, 84,  
104, 110, 118, 127, 137, 139, 172,  
175
- Fellini Federico 45, 8, 149, 244
- Fischer Bo Lech 146
- Fleming Edward 63, 82, 83
- Fosse Bob 263
- Fredholm Gert 51
- Frisch Max 135
- Frøge Bente 25, 161, 207, 246
- Fuller Samuel 163
- Gelsted Otto 14
- Gelting Michael 96, 111
- Gielgud John 130
- Gilliam Terry 48
- Gislason Tómas 54, 64, 111, 168,  
183, 192, 269
- Godard Jean-Luc 62
- Goebbels Joseph 162
- Gorenstein Friedrich 92
- Goretty Claude 53
- Greenaway Peter 48
- Gruszynski Alexander 129
- Gudmundsdottir Björk 263, 269,  
270, 272, 273
- Hansen Claus Kastholm 117, 128,  
129
- Hassing Anne Louise 247, 249
- Hayworth Rita 99
- Hedegaard Rie 247
- Heltberg Bettina 153
- Hemingway Ernest 106
- Henning-Jensen Astrid 98–100
- Hepburn Katharine 53
- Hersko Janos 98–100
- Herzog Werner 138, 266
- Hitchcock Alfred 78, 104, 125, 126,  
146, 190
- Hitler Adolf 162
- Høimark Peter 101, 102
- Holbek Cæcilia 25–27, 56, 135
- Holst Per 88, 90, 91
- Høst Børge 32, 215
- Hove Anders 252, 253
- Hudson Rock 262
- Hupert Isabelle 53
- 
- Ivory James 202
- Jackson Michael 273
- Jacob Gilles 111
- Järegård Ernst-Hugo 57, 59, 76, 77,  
161, 171, 187, 188, 194, 223, 231,  
232, 238
- Jargil Jesper 5, 243, 244, 249
- Jensen Claus Kastholm 113
- Jensen Henning 167
- Jensen Peter Aalbæk 12, 89, 163,  
170, 177, 195, 228, 241
- Jönsson Lars 5
- Jørgensen Bodil 248
- Josephson Erland 42
- Joyce James 105
- Juliusson Karl 210
- Kafka Franz 98, 159
- Katitner Helmut 163
- Kelly Gene 263, 264
- Kier Udo 84, 121, 137, 143, 144, 172
- Kieślowski Krzysztof 179
- Kirk Hans 14
- Kirkeby Per 91, 203, 211, 212
- Kłosiński Edward 179
- Knight Desmond 111
- Knight Esmond 103
- Kragh-Jacobsen Søren 241
- Krusenstjerna Fredrik von 5
- Kurosawa Akira 143, 150
- Lai MeMe 105
- Lang Jacques 41
- Larsson Carl 44
- Larsson Stig 98, 187
- Laughton Charles 110, 167
- Lauritzen Holger 5
- Lauritzen Thyra 5
- Lerdorf-Rye Preben 144
- Leth Jørgen 40–42

- Levinson Barry 183  
 Levring Kristian 241  
 Loach Ken 41, 46, 256
- Madonna *właśc.* Ciccone Madonna  
     Louise Veronica 273  
 Malmros Niels 247  
 Max Hansen Anne-Marie 88  
 Melville Jean-Pierre 54  
 Michelsen Ole 123  
 Miller Anne 264  
 Monet Claude 260  
 Monroe Marilyn 53  
 Moreau Jeanne 54  
 Mørk Erik 164, 172  
 Müller Robby 211  
 Munch Edvard 44
- Nedergaard Jeffrey 102  
 Nelunt Mette 5  
 Nicholson Jack 47  
 Nietzsche Fryderyk 42, 107  
 Nyholm Kristoffer 126, 127, 256
- Obel Gunnar 88, 89  
 Olesen Kirsten 62, 81, 82, 83, 143,  
     144, 147, 149  
 Olivier Laurence 103  
 Ophüls Max 53  
 Oshima Nagisa 265  
 Ovig Peter 251  
 Owe Baard 96, 97, 144
- Palmqvist Hanne 5  
 Panduro Leif 189  
 Pasolini Pier Paolo 83, 84  
 Paterson Vincent 273  
 Paxinou Katina 98  
 Peterson Werner 113  
 Pialat Maurice 53  
 Picasso Pablo 41  
 Piil Morten 121  
 Polański Roman 121, 137, 258  
 Powell Michael 104  
 Preminger Otto 24
- Price Brigitte 142, 148
- Rafelson Bob 47  
 Rampling Charlotta 40, 53  
 Rasmussen Manon 104  
 Rawlins Adrian 210  
 Réagy Paulina 51  
 Redgrave Michael 98  
 Resnais Alain 39, 130  
 Reynolds Debbie 264  
 Ribbjerg Klaus 141  
 Riffenstahl Leni 113  
 Rossellini Roberto 46, 163  
 Rukow Mogens 51  
 Russel Ken 69
- Sabó István 144  
 Sade Donatien Alphonse François  
     markiz de 51, 52  
 Sahlin Emma 5  
 Salome Lou 42  
 Sanda Dominique 42, 43  
 Sandgren Åke 94  
 Schepelern Peter 5  
 Scherfig Hans 14, 185  
 Schlesinger John 43  
 Schlöndorff Volker 135  
 Schwarzenberger Xaver 140  
 Sirk Douglas 175, 262  
 Sjöman Vilgot 257  
 Skarsgård Stellan 57, 161, 190, 208,  
     238, 250, 273  
 Skelern Peter 274  
 Skolimowski Jerzy 78  
 Spielberg Steven 190  
 Steen Paprika 194, 247  
 Steiner Rudolf 243, 244  
 Sternberg Josef von 12  
 Stormare Peter 273  
 Strindberg August 12, 19, 44, 171  
 Stroheim Erich von 12  
 Sukowa Barbara 140, 172, 173, 208  
 Suzanne Flon 98  
 Sydow Max von 46, 66, 76, 96

Tamiroff Akim 98  
Tarkowski Andriej 25, 38, 68, 92  
Thomsen Christian Braad 153, 154  
Thomsen Preben 146  
Thorsen Jens Jørgen 42, 129  
Trier Benjamin 25  
Trier Inger 14  
Trier Ludvig 25  
Trier Sven 12  
Trier Ulf 14, 18  
Troel Jan 46  
Truffaut François 77

Valéry Paul  
Vinterberg Tomas 198, 240-242  
Visconti Luchino 160  
Vørsel Niels 5, 55, 56, 70, 91, 105,  
117, 118, 121, 122, 124, 126-129,  
131, 133, 134, 137, 138, 159, 160,  
165, 168, 176, 184, 185, 187, 234,  
236

Wagner Ryszard 55, 94  
Wajda Andrzej 179  
Watkins Peter 44  
Watson Emily 191, 206, 207, 209,  
214  
Wedersøe Erik 247  
Welles Orson 79, 97-99, 107, 112,  
114, 168  
Widerberg Bo 153, 256, 265  
Williams Tennessee 153  
Windeløv Vibeke 5, 211, 227, 228,  
270  
Winding Thomas 36  
Winters Shelley 167  
Wyman Jane 262

# Spis treści

Podziękowania .....	5
Przedmowa .....	7
1. Lars Trier .....	11
2. Pierwsze filmy .....	32
3. Obrazy wyzwolenia .....	61
MANIFEST 1 - DEKLARACJA PROGRAMOWA .....	85
4. Żywiół zbrodni .....	87
MANIFEST 2 .....	116
5. Epidemic .....	117
6. Medea .....	142
MANIFEST 3 - WYZNAJĘ! .....	156
7. Europa .....	158
8. Królestwo .....	182
MANIFEST - DOGMA 95 .....	196
9. Przelamując fale .....	199
10. Psychomobile # 1: Zegar świata .....	218
11. <i>Change</i> , teledyski i film reklamowy .....	229
12. Królestwo 2 .....	233
13. Idioci .....	239
14. Tancerka w ciemnościach .....	259
SELMA - MANIFEST .....	275
Filmografia .....	280
Indeks osób .....	287