

TOMASZ WASILEWSKI: Teraz zauważyłem, że sam siebie traktuję inaczej jako człowieka. Podchodzę do samego siebie z większym szacunkiem. Nie wrzucam siebie w jakąś otchłań, w którą wrzucałem za każdym razem, bo wydawało mi się, że tylko w takiej otchłani mogę coś stworzyć.

AGNIESZKA SMOCZYŃSKA: A dlaczego? Co takiego się wydarzyło?

T.W.: Może to, że dobijam do „czterdziechy”. (śmiech)

Agnieszka Smoczyńska, twórczyni filmów „Fuga” i „Córki dancingu” oraz Tomasz Wasilewski, reżyser „Płynących wieżowców” i „Zjednoczonych stanów miłości” w intymnej i poruszającej rozmowie, w której spojrzenie twórcy filmowego przenika się z osobistą perspektywą, a kino jest punktem wyjścia dla refleksji o tym, co w życiu trudne, ważne i prawdziwe. Z wielką przyjemnością zapraszamy na trzeci odcinek podcastu KINO MA GŁOS.

A.S.: Tomek, bardzo się cieszę, że możemy porozmawiać i że się zgodziłeś porozmawiać dzisiaj ze mną.

T.W.: Nie zgodziłem tylko to jest sama przyjemność.

A.S.: Wyjdźmy może od samotności. Powiedz mi, czym dla ciebie jest samotność?

T.W.: (wzdycha) Wyjdę od tego, że chyba samotność jest to stan, uczucie, chyba którego najbardziej się boję. Zawsze samotność odczuwałem najmocniej, kiedy ona funkcjonowała w moim życiu. I wiadomo, możemy rozróżnić pojęcie samotności na sytuacje, kiedy się czuje i jest się samemu, ale również na samotność w relacjach, co wydaje mi się bardzo bolesne i tak naprawdę przerażające, nie wiem, czy nie bardziej przerażające niż po prostu samotność. I chyba jest to przez to, że gdzieś jest to emocja, która jednak bardzo mnie przeraża, to próbuję ją w filmach oswoić. Nie wiem do końca, czym jest samotność. Chyba to jest to uczucie, które gdzieś rozpięta w środku i nagle nie pozwala oddychać, bo to jest jakiś wewnętrzny przerażający pęd.

A.S.: Tak, to jest też taki lęk i, wydaje mi się, że to jest też jakaś taka czerń i magma. Ja z kolei zerknęłam do różnych definicji samotności i u psychoterapeutów, i zajrzałam też do książki Kępińskiego „Melancholia”, która, myślę, że jest jedną z takich najmocniejszych lektur. W ogóle Kępiński, jak on opisuje stany człowieka różne, no to jest takie bardzo i humanistyczne, i takie mocne, głębokie, ale też w jakiś sposób on to wszystko opisuje i kategoryzuje, a wtedy z drugiej strony jest mi lepiej to wszystko jakoś ogarnąć. Ty przed naszą rozmową powiedziałaś, żebyśmy sobie obejrżeli „Melancholię”, którą obejrzałam wczoraj i która, przyznam, że bardzo mnie poruszyła. Nawet dużo bardziej niż jak ją oglądałam te piętnaście lat temu.

T.W.: No ja ten film widziałem ze dwadzieścia, trzydzieści razy. Ja uwielbiam i kocham ten film. To jest film, który chciałbym kiedyś zrobić. Gdybym zrobił taki film, bym zwariował ze szczęścia. Wiadomo, moje spojrzenie na moje filmy jest zupełnie czymś innym, w moim przekonaniu nigdy nie doskoczę do moich ukochanych filmów, ale to jest chyba ok, bo inaczej patrzę na dzieła, które są dla mnie osobiste. Ale fajnie, że mówisz o tym filmie, bo to jest jeden z moich ukochanych filmów tak naprawdę. Ale poczekaj, bo zanim przejdziemy do „Melancholii”, ty mi powiedz, czym jest samotność dla ciebie?

A.S.: Dla mnie samotność jest takim poczuciem braku i takiej pustki, i takiego braku przynależności, lęku, ale to z drugiej strony też jest taki stan, który wydaje mi się, że mi towarzyszy od zawsze i którego nienawidzę, a z jednej strony jest mi też jakoś dobrze z nim. Oczywiście to zależy od momentu, nie wiem, mojego życia, rozwoju czy tam też momentu, gdy coś oglądam, albo odczuwam, ale to jest taki stan, myślę, który jest mi, bo tak jak ty powiedziałaś, że to jest coś czego się boję, ale też, co jest mi też w jakimś sensie bardzo bliskie. I coś, co znam, i coś, co bardzo na mnie działa w takim sensie, że to jest taka emocja, czy stan emocjonalny, który bardzo głęboko odczuwam. I też oglądając różne dzieła sztuki albo przeżywając, albo oglądając ludzi, to jest też stan, który najbardziej mnie porusza. I to jest taki stan, który gdzieś najgłębiej mnie porusza.

T.W.: Ale dlatego że z tym się utożsamiasz w jakiś sposób?

A.S.: Myślę, że tak. Na pewno się utożsamiam, ale to też jest stan, którego się boję, ale to też jest taki stan, który zawsze próbuję w jakimś sensie opanować. Myślę, że próbuję się go pozbyć, ale ja mówię na takim dużo głębszym poziomie.

T.W.: A w jaki sposób?

A.S.: Myślę, że poprzez próbę takiego połączenia się albo z kimś, ze światem, albo z naturą, albo z drugim człowiekiem. Albo próbą opowiedzenia o tym. Nie wiem, jak myślę o filmach, które oglądałam czy o obrazach, które przeżywałam od samego dziecka, no to był taki, pamiętam taki moment, kiedy miałam dziewięć lat i obejrzałam „La stradę” Felliniego. Z tego bardzo mało rozumiałam, ale naprawdę oglądałam wtedy dużo telewizji, czytałam dużo komiksów i byłam takim dzieckiem bardzo dużo czerpiącym właśnie z tego, co mieliśmy, czy tam z muzyki, i pamiętam, że ta „La strada” – ja jej nie rozumiałam, w sensie takim, myślę, intelektualnym, ale bardzo mnie poruszyła emocjonalnie, a zwłaszcza ta Gelsomina i moment, kiedy ten Zampano, główny bohater, który był taki bardzo gruboskórny, a jednocześnie był jakiś taki liryzm w nim, na samym końcu wchodzi na plażę, kiedy rozumie, że Gelsomina umarła i że ją stracił, że ją kochał i płacze. I pamiętam taki moment rozpacz, że po raz pierwszy zobaczyłam taką rozpacz w czystej postaci. Nawet widziałam ją wcześniej w życiu u moich bliskich, kiedy ktoś umierał najbliższy albo kiedy ktoś

odchodził najbliższy, a tutaj zroszuałam, że bardzo podobny stan mogę zobaczyć i to w kinie, czyli w czymś, co jest pozornie nierealne.

T.W.: Ale myślisz, że to cię ukształtowało, żeby szukać jakby swojej drogi w filmie?

A.S.: Nie wiem, nie wiem, bo potem to już oczywiście ja się zajmowałam zupełnie innymi rzeczami, ale to jest coś, co pamiętałam i naprawdę była to rzecz, która zapadła mi, którą dopiero potem sobie przypomniałam, kiedy poszłam już do liceum i obejrzałam „La stradę” po raz drugi. I pamiętałam, że ten film już widziałam, pamiętałam niektóre obrazy z niego i ten moment bardzo mocnego, głębokiego uczucia, które zostało na dłużej, bo ja jako dziecko oczywiście oglądałam dużo filmów sensacyjnych, klasy B, dużo 997, czyli tych programów, które bardzo działały na emocje.

T.W.: No tak, takie nasze czasy, nie?

A.S.: I potem oczywiście było dużo filmów, które, czy Antonioniego, czy „Przygoda” czy „Noc”, gdzie obserwowałam kobiety, które są samotne i rozpoznawałam w nich moją matkę albo moje ciotki, czyli jakby ludzi, którzy są mi bliscy i dopiero dzięki kinu albo przez kino, czy tam przez literaturę, którą tam, nie wiem, dostawałam w szkole, zaczynałam rozumieć ten stan. Zaczynałam też w jakimś sensie rozumieć siebie, kiedy dojrzywałam.

T.W.: Przypomniała mi się sytuacja, wiesz, jak montowałam „Zjednoczone stany miłości” z montażystką, którą jest Beata Walentowska, wspinała kobieta. Myśmy bardzo długo ten film montowali, pół roku. Pracowaliśmy praktycznie codziennie po dwanaście godzin. Wtedy się też poznawaliśmy, bo nie znaliśmy się wcześniej, to była nasza pierwsza praca. I pamiętam taki moment, kiedy Beata zaczęła nagle płakać. Kiedy zaczęliśmy rozmawiać o tych kobietach i tak się trochę z nimi boksowaliśmy przez pierwszy miesiąc i układaliśmy te sceny, ale coś cały czas było nie tak i ja nagle zacząłem po tym miesiącu Beacie opowiadać o stanie emocjonalnym, o tej właśnie samotności tych kobiet i ona nagle naprawdę się popłakała, ponieważ nagle po tym miesiącu poczuła je po raz pierwszy. I tak naprawdę skończyliśmy tego dnia pracę, poszliśmy do baru, napiliśmy się wódki i po prostu gadaliśmy kilka godzin. I też wspinała była, to już nie było moje doświadczenie, w pewnym sensie moje przez Beatę, jak ona też powiedziała, że znalazła w jednej z tych kobiet również swoją matkę i tak bardzo to ją dotknęło nagle, że tak silną emocją zareagowała, więc to jest też fajne, że jako widz, ale też jako twórca czy współtwórca, można przeżyć jakieś wzorce czy jakieś doświadczenia takie osobiste. To było coś, co naprawdę, wiesz, zapamiętam na bardzo długo, bo to było autentyczne przeżycie. I to było genialne i nikt mi tego nie zabierze.

A.S.: Powiem ci, że właśnie to jest też ciekawe, ja dopiero w momencie, kiedy po jakimś czasie, jak robię, jak, nie wiem, zrobiłam „Fugę”, właśnie o tej kobiecie, która wraca do domu po to, żeby tak

naprawdę odejść na nowo, to rozumiałam... To było też ciekawe dla mnie przeżycie, bo kiedy ten film powstawał, on powstawał przez wiele lat, Gabrysia Muskała pisała scenariusz i ona napisała scenariusz komedii telewizyjnej, bardzo taki ciepły, obserwacyjny, piękny film, a ja w tym momencie już byłam gdzieś indziej w moim momencie życiowym. W momencie, kiedy tę „Fugę” dostałam od Gabrysi, kiedy dostaliśmy pieniądze na film, to moja mama zmarła. I ja przez ten czas, kiedy pracowałam nad tym filmem, byłam w żałobie. Jak bardzo ten stan wpłynął na mnie, dopiero rozumiałam dwa lata po zrobieniu tego filmu. I to dopiero rozumiałam go w momencie, kiedy rozmawiałam też z Grzesiem Zygadło, z mężem Olgi Tokarczuk, niesamowitym człowiekiem, który obejrzał ten film i pamiętam, że on powiedział, że dlaczego on jest taki smutny, dlaczego ta kobieta się tak snuje i ja mu powiedziałam, że właśnie te wszystkie momenty z dialogów, które były takimi momentami, nie wiem, śmiesznymi albo w ogóle, kiedy bohaterowie rozmawiali ze sobą, to ja to wszystko wycinałam. Jakby i na etapie scenariusza, i potem na etapie zdjęć nie pozwalałam w ogóle dochodzić. Na etapie zdjęć też wymyśliłam ten moment, że ta Alicja leży w grobie i że my schodzimy do niej do grobu...

T.W.: Ale to ze względu na mamę? Jakby, na to przeżycie?

A.S.: Tak i wiesz co, kompletnie o tym nie wiedziałam; ja kompletnie o tym nie myślałam, tylko myślałam o bohaterce. Ja myślałam ciągle o tej Alicji, jakby wchodziłam w nią coraz głębiej, a potem dopiero rozumiałam, że cały ten film w jakimś sensie zupełnie nieświadomie robiłam o takim powrocie Dybuka do rodziny, do kogoś, kto umarł, w jakimś sensie symbolicznym wraca, żeby się pożegnać i odchodzi. Na tym poziomie robiłam to bardzo intuicyjnie i rozumiałam, że pewne rzeczy, jak robisz, pracujesz nad filmem, to pracujesz w sposób, najlepiej, wydaje mi się, jak się wchodzi w taką intuicję, jakby podejmujesz pewne decyzje czasami nie wiedząc racjonalnie, dlaczego je podejmujesz, dlaczego coś ma być tak, a nie inaczej. I myślę, że, to, co ty powiedziałaś, że Beata odnalazła właśnie swoją matkę i ja zarówno w jednym, jak i w drugim właśnie opowiadam o matce i o pożegnaniu się z matką. Ale ja też mam coś takiego, że chciałabym się już w końcu od tego uwolnić. Nie wiem, czy ty masz podobnie? Że są tematy, które po prostu już w jakimś sensie one ciągle wracają, ale w momencie, którym jesteśmy w stanie o nich opowiedzieć, to wydaje mi się, że jest szansa, żeby ten temat zamknąć, jakby pójść dalej.

T.W.: Pewnie tak. Teraz jak o tym wspominasz i myślę o swoich filmach, no to jednak jedyną rzeczą, która tak bardzo mocno łączy moje filmy, nawet ten najnowszy film, to jest również motyw matki gdzieś. Że on nawet podskórnie się przewija. Też powiedziałaś, że bardzo intuicyjnie robiłaś ten film, ja uwielbiam po prostu w sztuce intuicję. Czasami coś czego, a bardzo często nawet, nie potrafię wytłumaczyć, ale mam w sobie tak ogromne i silne przekonanie, że tak powinno być i do tego dążę.

Dlaczego o tym mówię? Bo chciałem ciebie zapytać, właśnie trochę powiedziałaś już o tym, bo jednak pracujesz na tekstach, które nie są twoje i zastanawiałem się po prostu, jak dużo ciebie na koniec – my się znamy, więc mogę ileś rzeczy sobie wywnioskować – ale na przykład jak ktoś ciebie nie zna i przychodzi do kina, ogląda twój film i jak dużo ciebie tam jest?

A.S.: No wiesz co, to jest tak, że ja do tej pory zrobiłam dwa filmy tylko, wcześniej zrobiłam etiudę, i one, żaden nie był na podstawie mojego tekstu. I ta droga, to osvajanie go, praca nad nim zupełnie inna była jak i w przypadku pracy z Robertem Bolesto, jak w przypadku Gabrysi. Z Robertem pracujemy nad tekstem od samego początku.

T.W.: A! Razem, tak?

A.S.: Razem, tak. Rozmawiamy o nim, on mi wysyła, ciągle się wymieniamy informacjami, to jest taka praca wspólna. Ciągle jakby to powstaje razem, zarówno tak było przy „Córkach dancingu”, jak i teraz przy kolejnym tekście, który Robert napisał, ale go teraz poprawia i ta wymiana jest... No nauczyliśmy się już razem pracować. To znaczy, to jest tak, że razem czytamy przy „Kindlerze...”, przy którym pracowaliśmy, to jest tak że mamy bohaterów, o nich rozmawiamy, czy piszemy sobie o nich, czy wymieniamy się jakimiś inspiracjami i ten tekst Robert pisze w oparciu o to, o czym my rozmawiamy.

T.W.: Czyli jest ciebie dużo jednak?

A.S.: Tak, tak. Znaczy w tekstach Roberta tak, jak najbardziej. To ja sobie inaczej nie wyobrażam. W przypadku Gabrysi myśmy też nad tym tekstem pracowały razem i Gabrysia przyszła do mnie z pomysłem. Pracowałyśmy razem nad tekstem, pisałyśmy go razem dwa lata, więc to nie było tak, że on był kompletnie obcy. A potem Gabrysia go wzięła na kolejne, myślę, pięć lat (śmiech) i pracowała nad nim...

T.W.: Czyli ten tekst, przepraszam, ten tekst był wcześniej jeszcze przed „Córkami...”?

A.S.: Tak, tak, „Fuga” była jeszcze przed „Córkami...” i była wtedy też kompletnie innym tekstem, i w momencie, kiedy zrobiłam „Córki...”, kiedy montowałam „Córki...”, Gabrysia skończyła „Fugę”, wysłała mi ją i pamiętam, że on mnie też mocno poruszył w pewnym momencie, ale praca nad nim i osvajanie, i taka naprawdę poprawa tego tekstu, trwała przez rok. I tak naprawdę moment, kiedy poczułam, że to jest już coś mojego, to jest moment, kiedy wymyśliłam tą scenę, kiedy bohaterka wychodzi z ziemi, potem kiedy tam wyłania się z jakiejś takiej magmy. Teraz dopiero, oglądając ponownie „Melancholię”, oczywiście, że ją widziałam wcześniej, to widzę, no jak bardzo są ważne pewne obrazy i pewna taka wizualizacja stanów bohatera i myślę, że mogłabym, i teraz nie wiem, czy w następnych filmach chciałabym zrobić tego więcej, bo to jest gdzieś taki moment, gdzie dochodzisz tak intuicyjnie do sedna opowieści czy opowiadania o bohaterze i potem jesteś w stanie

to przenieść na film, ale to wszystko musi być też organiczne i to ciągłe poprawianie, i dla mnie praca nad tekstem, tak naprawdę, trwa do końca układki montażowej.

T.W.: Ok. No tak, oczywiście.

A.S.: Prawda? I w przypadku Gabrysi to też było tak, że to też był Gabrysi tekst, Gabrysia go napisała i oddała go mi. Znaczy, powiedziała że teraz ona jest aktorką i go oddaje i ja go mogę zmieniać. Wydaje mi się tak, że dostaję gotowy tekst, gdzie wszystko jest już zamknięte, tak samo jak w przypadku „Silent Twins”, że wszystko jest zamknięte, a potem, kiedy zaczynam wchodzić w szczegóły, okazuje się, że to wszystko muszę tak naprawdę przepisać gdzieś tam sobie na nowo, żeby móc to opowiedzieć.

T.W.: Ja mam bardzo podobnie. Ja cały czas mówię, że praca nad scenariuszem kończy się, kiedy kończę montować. Wiele razy z kimś o tym rozmawiałem, że przechodzę przez próby, to znaczy, oczywiście, najpierw pisanie, jest to proces, który bardzo lubię... Właśnie, wracając do samotności. Zacząłem pisać teraz kolejny film i zauważyłem różnicę. Nie wiem z czego ona wynika, czy z faktu, że teraz, powiedzmy, piszę piąty film czy z faktu, że również dojrzewam jako człowiek, ale wcześniej, pisząc, doprowadzałem siebie właśnie na skraj samotności, do takiej głębin jakiejś samotności, wyjeżdżałem. Bardzo często właśnie brałem psa, wyjeżdżałem w głąsę, zaszywałem się, z nikim się nie widywałem i od tej strony emocjonalnej doprowadzałem się do pewnego dygotu, naprawdę na skraj i w tej emocji dopiero pisałem. Teraz zauważyłem zmianę, taką, że nie potrzebuję w sobie tego wewnętrznego dygotu, tylko wręcz przeciwnie, spokoju, a tego dygotu szukam już od razu w bohaterach. Wydaje mi się, wiesz, że w tych naszych filmach po prostu praca na montażu jest również w pewien sposób pisaniem tej historii, no bo jednak ci bohaterowie, oni wypływają z nas, to jest nasz punkt widzenia. I, z tego, co mówisz, bez względu na to, czy ktoś inny jest autorem, ale jeśli pracujesz ze scenarzystą od samego początku, to również przecież wkładasz siebie w to. Ale też potrzebowałem bardzo długiego czasu, żeby to zrozumieć i nie bać się tego procesu. Właśnie Beata Walentowska cały czas mi do głowy wkładała słowa, żebym cieszył się tym procesem tworzenia, bo ja jestem też bardzo niecierpliwy... Byłem bardzo niecierpliwy podczas realizacji filmu i bardzo się bałem, nie umiałem zrozumieć tej sytuacji, że nagle na montażu film potrafi się również zmienić. Teraz przy pisaniu scenariusza zauważyłem, że sam siebie traktuję już inaczej jako człowieka. Podchodzę do samego siebie z większym szacunkiem, nie wrzucam siebie w jakąś otchłań, w którą wrzucałem za każdym razem, bo wydawało mi się, że tylko w takiej otchłani mogę coś stworzyć.

A.S.: A dlaczego? Co takiego się wydarzyło?

T.W.: Może to, że dobijam do „czterdziecy”. (śmiejch) Nie wiem, ale kiedyś wydawało mi się, może jest to troszeczkę naiwne – mówiłem wszystkim, że film mnie zabije, ja tak to przeżywałem. Teraz...

Film zawsze był moim największym marzeniem i robiłem wszystko, żeby móc robić filmy, a teraz chcę żyć. Ty kiedyś coś takiego powiedziałaś, pamiętam, że dwa lata temu chyba, że też nie tylko film, ale też rodzina, że rodzina jest najważniejsza, że życie jest najważniejsze. A dla mnie... ja uważam podobnie. A częścią tego życia jest film. Równie ważny, ale gdzieś szukam teraz balansu i też zastanawiam się, czy to wpłynie na kolejne moje filmy. Podoba mi się to, że te filmy zmieniają się tak, jak my się zmieniamy.

A.S.: Tak, tak, to prawda. Taki balans jest bardzo trudno osiągnąć, dlatego nie wiem, czy moja rodzina zgodziłaby się z tym, że rodzina jest najważniejsza, ale to jest ciągła walka. Jest coś takiego, że w momencie, kiedy dochodzisz do jakiejś ściany czy jakiejś granicy i musisz wybrać, wtedy nie masz wątpliwości, co wybrać. I też jest ciekawe, u tego Kępińskiego przeczytałam, że człowiek żyje w takich jakby dwóch relacjach – „nad” i „do i od”, czyli jakby do otoczenia i od otoczenia i nad siebie, czyli jakby to dążenie do transcendencji i właśnie praca, czy to praca jest artystyczna czy taka bardziej praca technologiczna, czy jakby obejmujesz coś rozumem czy duszą. W momencie, kiedy masz balans pomiędzy tymi dwoma sferami, to wtedy jesteś w stanie się najlepiej rozwijać, kiedy masz ten balans pomiędzy ludźmi w relacjach z kimś bliskim i balans pomiędzy tworzeniem, to wtedy idziesz najdalej. Jeżeli zachwiana jest ta równowaga, to wtedy to prowadzi w jakimś sensie do frustracji.

T.W.: Obejrzałem i „Córki...”, i „Fugę”, teraz parę dni temu. Bardzo się wzruszyłem na koniec na „Córkach...”. I „Córki...” oglądałem trzeci raz, i wcześniej nie miałem tego wzruszenia, wiesz? Jakoś bardziej pojmowałem chyba głową ten film, te parę dni temu obejrzałem właśnie „Córki...”. Tak mnie wzruszyła Srebrna, jaką decyzję podejmuje, ale to nawet nie chodzi o decyzję, to chodzi o pewne człowieczeństwo, którego po prostu, wydaje mi się, że ona szukała ciągle w sobie. Ja znalazłem to człowieczeństwo, to mnie potwornie wzruszyło, ono się, dla mnie, zbudowało na mnie w tej miłości. Gdzieś nagle ten film wyskoczył mi w ogóle w inną orbitę i to było super. Bardzo mnie to dotknęło, chciałem ci to opowiedzieć.

A.S.: Ten moment, kiedy ta Srebrna jest na statku, to był dla mnie najważniejszy moment w filmie. Dosyć długo nie wiedziałam, jak to też zrobić, bo to było zapisane na początku przez Roberta bardzo skrótowo. Niesamowite jest to, że dopiero w pewnym momencie, gdzieś na próbie, ktoś opowiedział o geście, w jaki sposób jakby pokazać moment tej rozterki Srebrnej, że kiedy wiedziałam, że wiem, jak to opowiedzieć, to jest film.

(cichy przerywnik muzyczny)

A.S.: Pytałam Ciebie, w jaki sposób aktorzy ingerują w scenariusz, w postaci, sceny i czy coś takiego wydarzyło się przy „Zjednoczonych stanach miłości”?

T.W.: Na pewno aktorzy mieli wpływ na ten tekst. Ja bardzo z nimi długo rozmawiałem o postaciach i to było dla mnie bardzo ważne. Zastanawialiśmy się nad ich przeszłością, nad tym, co czują. Te próby były dla mnie bardzo ważne z dwóch powodów: żeby oni wiedzieli, jak najwięcej o tych postaciach, ale ja tak naprawdę, mimo iż sam napisałem ten scenariusz, ja się go dopiero uczyłem i zaczynałem go tak naprawdę rozumieć, rozmawiając z nimi. To jest bardzo intymna praca. My sięgamy też do swoich przeżyć, do swoich uczuć, nawet do sytuacji, które przeżyliśmy w swoim życiu, więc to się robi naprawdę bardzo intymnie w pewnym momencie i myślę, że to wpływa potem jeszcze na tekst. Ja też nie jestem zafiksowany na punkcie swojego tekstu. Mogę wyrzucać sceny, mogę wyrzucać dialogi, w ogóle mnie to nie boli, nie przyzwyczajam się do liter. Wszystko, co potrafi, co może wnieść aktor, ja to z przyjemnością zawsze biorę, bo w pewnym momencie już idziemy razem i tworzymy to razem. Oczywiście na koniec ja decyduję, czy jakby chcę mieć pewną sytuację, czy taką emocję w filmie czy nie, ale jednak zostawiam pole na to, co może wnieść po prostu aktor, jaką własną emocję, no bo jednak on też buduje na sobie bardzo często te postaci.

A.S.: A powiedz, czy na przykład są sceny, które się zmieniły albo jakiś wątek, który się zmienił?

T.W.: Wiesz co.... Zmieniło się potem na montażu. Pamiętam taką scenę między Magdą i Andrzejem, kiedy postać grana przez Andrzeja rozstaje się z Izą, czyli z Magdą Cielecką i ta scena na przykład była napisana od początku do końca. Zaczęliśmy tę scenę nagrywać i cały czas coś nie szło, więc usiadłem z Magdą i z Andrzejem i zaczęliśmy wchodzić w ten tekst i również wyrzucać. Nagle zrozumieliśmy, że tę scenę trzeba zacząć od środka, już po rozstaniu, że nie jest ważne, tak naprawdę dla nas i dla nich, jako postaci, sam fakt, że on ją zostawia, tylko co się z nimi dzieje. Wiele takich rzeczy, wiadomo, było na planie. Zmienialiśmy również sytuacje. Pamiętam taki moment, że przyszła, już nawet ostatniego dnia zdjęciowego, Marta Nieradkiewicz i Dorotka Kolak i mówią: *Tomek, słuchaj, chcemy pogadać, bo byśmy zupełnie inaczej to zrobili, bo może będzie lepiej, co ty o tym sądzisz?* Ja mówię: *Dziewczyny, zajebicie!* I nagle okazuje się, że w ogóle sens sceny jest zupełnie gdzie indziej, mimo że rozmawialiśmy o tej scenie wiele razy, mimo że ja wyobrażałem sobie ją wiele razy. Na planie okazuje się, że ta emocja jest zupełnie gdzieś indziej.

A.S.: Jestem też ciekawa, przy „Zjednoczonych stanach miłości” od tego momentu zacząłeś pracować z innym operatorem, z Olegiem Mutu, powiedz mi, jak bardzo on wpłynął na charakter filmu?

T.W.: Oleg jest takim operatorem, który czyta scenariusz. On jest takim operatorem, który w tekst raczej nie ingeruje. On dla mnie ma zmysł burzenia po prostu szkła między widzem a historią, a bohaterem. W taki sposób najłatwiej mi to opisać i czegoś takiego bardzo szukałem w próbie przeniesienia tych moich emocji bohaterów do widza, mimo spojrzenia może z dystansu, chociaż ja



nie uważam, że patrzę z dystansem, ale tak słyszałem czasami również, że buduję dystans między widzami a bohaterem, ponieważ patrzę dość chłodno, ja gdzieś czuję wręcz przeciwnie. To jest niezwykle, jak nasza emocjonalność inaczej odbiera sztukę.

A.S.: Ja czuję, że poprzez kamerę i poprzez tę całą narrację wizualną, to właśnie opowiadasz o tych emocjach bohaterów, że kamerą bardzo dużo dodajesz swoim bohaterom.

T.W.: Tak i to jest również duża zasługa Olega. Powiem ci, gdzieś się odnaleźliśmy i to jest takie naprawdę bardzo ważne dla mnie spotkanie. Kiedy zobaczyłem „Śmierć pana Lazarescu” i „4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni”, pamiętam, jak wyszedłem z kina, byłem wtedy w Kinie Wisła na Placu Wilsona, i to było jeszcze parę lat zanim zacząłem robić filmy, i tak mnie to poruszyło, sposób opowiadania kamerą, że sobie powiedziałem, że bardzo chciałabym z tym człowiekiem pracować w przyszłości. Nie dość, że robić filmy, to jeszcze pracować z Olegiem (śmiech), no i przy „Zjednoczonych stanach...”, kiedy już wiedziałem, co chcę opowiedzieć, wiedziałem, że on będzie idealny, wtedy do niego zadzwoniłem. Rozmawialiśmy, nawet już nie o samym scenariuszu, bo scenariusz mu się podobał, ale rozmawialiśmy o kinie. I teraz zrobiłem z Olegiem ten mój następny film „Głupcy”, zauważyłem różnicę w komunikowaniu się i w budowaniu relacji między mną a nim i nim a mną. Myślę, że to wpływa potem na sposób naszego opowiadania, że gdzieś budujemy relację. Ta relacja buduje się w sumie powoli, ale buduje się jakaś przyjacielska relacja. Kiedy pytam go, kiedy mam jakieś wątpliwości i pytam go o to, rozmawiamy o tym, ale on jest takim w jakiś sposób niemy, bo na planie można go praktycznie nie zauważyć, on jest takim człowiekiem, ale jest przepotwornie wrażliwy, naprawdę, nie ma w nim kłamstwa, to w nim uwielbiam. Nie znosi i nie zgadza się z udawaniem, z pozerstwem. Podchodzi do filmu i do pracy z ogromną wiarą i bardzo dużo z siebie zostawia potem. I jest też bezkompromisowy, bo kiedy zauważy kłamstwo, to jest w stanie całkowicie odejść. Jest też bezkompromisowym człowiekiem i to jest w nim bardzo fajne, wie, kim jest i jakie ma poglądy, i wie czego chce w swoim życiu, i przez to jest bardzo silny, ale nienarzucający. Gdzieś ta moja wizja i jego wizja, moje spojrzenie, zaczynają się uzupełniać i myślę, że to będzie bardzo silnie widać w „Głupcach”, bo przy „Zjednoczonych stanach miłości” było jeszcze tak, że on mnie ciągnął do bliskich planów i mówił: *Chodź, Tomek, tutaj pod kątem postawię kamerę, trochę zobaczymy i tak się zbliżymy.*, a ja mówię: *Nie, Oleg, chodź, robimy na płasko, kadry totalne.* i gdzieś tak się szukaliśmy, a tutaj przy „Głupcach” już jakaś fajna symbioza, ale, co dla mnie również jest ważne w tym momencie, powiem ci, że to spotkanie jego jako człowieka, to jest niezwykle doświadczenie, że gdzieś jest dwóch facetów, którzy w pewnym momencie potrafią się spotkać i porozmawiać, i naprawdę o ważnych rzeczach. A najśmieszniejsze jest to, że gdybyś

postawiła Olega przy mnie, myślę, że każdy by powiedział, że tych dwóch gości się nigdy nie dogada. (śmiech) I te spotkania są fajne, bardzo fajne.

A.S.: A powiedz mi, jak pracujecie nad scenopisem? Jak to u was wygląda?

T.W.: Nie mamy scenopisu. Przy „Zjednoczonych stanach miłości”, to prawda, usiedliśmy i przeszliśmy każdą scenę, i mniej więcej zrobiliśmy ustawienia kamery. Wiadomo, zmieniało się to, bo różne są warunki na planie. Dla mnie to było bardzo ważne, żeby poczuć się bezpiecznie. Oleg mi wtedy powiedział, że robił to pierwszy raz, że z żadnym innym reżyserem nie robił tego i nie zgodził się na to, że mną to zrobił, ale już przy „Głupcach” rozmawialiśmy tak naprawdę po prostu o charakterze, a tak naprawdę o emocji. Przed każdą sceną Olegowi mówiłem, jaka emocja jest najważniejsza i dlaczego.

A.S.: Tak, ja też tak robię, ale przed planem, w jaki sposób pracujesz z Olegiem?

T.W.: Na przykład dużo rozmawiam z nim o sposobie opowiadania, szukamy, nie narzucamy sobie jakiegoś konkretnego sposobu opowiadania. Dajemy sobie wolność, bo oczywiście przechodzimy każdą scenę, zastanawiamy się, w jaki sposób może ją trzeba pokazać, co z niej wyciągnąć, właśnie ta emocja, ale najdłużej rozmawiamy i zastanawiamy się nad tym, w jaki sposób sportretować tych ludzi, w jaki sposób o nich opowiedzieć przy użyciu kamery, żeby to nie było przypadkowe. Zadając sobie pytania odnośnie tych bohaterów, przechodząc przez przeróżne sceny filmu, próbujemy odpowiedzieć sobie na pytanie, dlaczego w taki sposób powinniśmy ich sportretować. I podważamy wtedy wszystko. Przy „Głupcach” spotykałem się z Olegiem przez kilka miesięcy, ja jeździłem do Bukaresztu, on przylatywał do Polski i tak naprawdę, Agnieszko, na dwa tygodnie przez zdjęciami zrozumieliśmy w jaki sposób kamera będzie pracowała, jak będzie pokazywać i przez co wyróciliśmy całą produkcję, bo zmieniliśmy po prostu wszystko. Ale to było też wspaniałe, że kiedy porozmawiałem z Ewą, bo Ewa Puszczyńska „Głupców” produkuje, wiedziała dlaczego chcemy to zrobić, nie było problemu z niczym. To też jest proces, że nie pracuję z Olegiem na takiej zasadzie, że przychodzimy, ustalamy i tak jest, tylko jednak szukamy.

W moim odczuciu sceny najlepsze, które nakręciłem wyleciały z moich filmów. Ja kochałem te sceny, ale na koniec okazywało się, że one w taki sposób zmieniały bohatera, w który nie chciałem.

A.S.: To powiedz, bo jestem ciekawa, czy to z „...wieżowców”, czy z sypialni, czy możesz powiedzieć, które sceny wyleciały?

T.W.: Wiesz, na przykład miałem taką scenę w ogóle i formalnie dla mnie przepiękna, i emocjonalnie bardzo trudna, bo mnie bardzo poruszała ta scena. Był taki moment w „Zjednoczonych stanach miłości”, że Julka Kijowska, czyli Agata przychodzi do Jacka, Łukasz Simlata, kiedy to małżeństwo się naprawdę już gdzieś tam... nawet nie chwieje, ale ona się tak strasznie

oddala, a zrobiłaby wszystko, żeby wbić się pazurami w tego Jacka i żeby on się wbił pazurami w nią, żeby ją zatrzymał. Dla mnie to był taki krzyk tej kobiety, niemy krzyk do męża *zrób coś, żeby mnie zatrzymać, bo sama nie mogę się zatrzymać* i to jest również droga bez wyjścia. To był dla mnie ten dramat, po prostu rozpędzone auto, które jedzie na mur. I miałem taką scenę, gdzie Jacek siedzi w wannie, Agata przychodzi i już widać, że tam tego porozumienia już tak naprawdę nie ma. Jest tak ogromna przepaść w tym małżeństwie, że on się do niej nie dobija. I jej sposobem, jej zbliżeniem albo pomocą sobie, im było jakieś zbliżenie fizyczne. Ona zaczynała go onanizować, on z tym walczył na początku, bo chciał z nią porozmawiać, chciał się do niej zbliżyć, ale ulega temu i w momencie, kiedy on dochodzi i chce ją dotknąć, tak naprawdę po raz pierwszy w tej scenie, i kiedy Jacek chciał ją po prostu zwyczajnie dotknąć, ona wychodzi mu z rąk i odchodzi od niego, i zostawia go takiego, jakby po tym akcie seksualnym gdzieś nawet zgwałconego emocjonalnie, i przepotwornie, przepotwornie samotnego, ale również tak samo samotnego, jak ona. I on w pewnym momencie po prostu wychodził z tej wanny i mimo że ona była nadal w tej łazience, tam się zbudowała tak przepotworna przepaść, której już nic nie mogło zaszyć. Ja od strony emocjonalnej bardzo kochałem tę scenę i od strony formalnej, ale też i Julka i Łukasz wspólnie ją zagrali, i walczyłem o tę scenę praktycznie do ostatniej układki przez 6 miesięcy, robiłem wszystko, żeby tę scenę wkładać, ale na koniec zrozumiałem, że było to na niekorzyść dla Agaty, że ważniejsze było to, żeby ona dalej szukała i miotła się, niż dać, w połowie jakby jej opowieści, widzowi już tę przepaść. To jest niesamowite jak właśnie taka jedna scena może zmienić całkowicie film.

A.S.: Jest taki moment też, że w „Melancholii”, kiedy ta bohaterka grana przez Kirsten Dunst, którą poznajemy w momencie ślubu z ukochanym i jest tam też taki niesamowity moment, kiedy ona czuje, że idzie ku swojej zagładzie, że chciałaby być z tym chłopakiem, którego kocha, a nie jest w stanie. Bardzo mnie też poruszył ten film tym, że tak naprawdę jest o tym, że ludzie którzy są pogrążeni w smutku, którzy są pogrążeni w depresji, to tak naprawdę w jakimś sensie oni mają rację, bo to nie jest coś nie tak z nimi, tylko ze światem.

T.W.: Tak, Justine, czyli Kirsten Dunst, tam mówi takie jedno zdanie, które mnie za każdym razem rozwała, że ludzie są źli i nikt nie będzie za nami tęsknił. I za każdym razem mnie to tak rozwała.

A.S.: To jest niesamowite, bo ja dokładnie miałam... to znaczy, to jest coś tak prawdziwego i tak dojmującego, kiedy ona mówi: *Wiem tylko, że życie na Ziemi jest złe i że my jesteśmy sami, i że nic się nie stanie, i że nic nie będzie, jak umrzemy*, że jakby ona dokładnie nazywa ten świat, w którym my żyjemy. I ona mówi, że to, w jaki sposób my żyjemy i w jaki sposób urządziliśmy sobie ten świat, to, w jaki sposób w nim funkcjonujemy, że to jest złe i że ludzie bardziej wrażliwi po prostu tego nie wytrzymują. I niesamowite jest to, że w momencie, kiedy ten świat dochodzi końca, to wtedy oni

zyskują siłę, bo w jakiś sposób to jest dla nich uwalniające. To jest dla mnie, też w przypadku tego, co się działo teraz przez te ostatnie 3 miesiące, kiedy wszyscy poczuliśmy, że ten świat stanął i też, co ludzie mówią, że tego świata było za dużo, że bardzo dużo ludzi funkcjonowało w tym kryzysie, od pewnego momentu, bardzo dobrze, w momencie takiego zatrzymania się i to jest coś, o czym Trier opowiedział w przepiękny sposób w tej „Melancholii”.

T.W.: Tak, tylko, wiesz, to zatrzymanie również, myślę, że łączy się z tym naszym pojęciem samotności, bo czym innym ta pandemia była dla osoby, która spędzała ją samotnie, a czym innym z bliską osobą, z przyjacielem, z przyjaciółką, z rodziną: to też są różne skrajne doświadczenia. Ale tak, bo tak powiedzieliśmy tylko o „Melancholii”, ale jest jeszcze film, który kocham. Nie jest to najważniejszy film w moim życiu, ale to jest film, który również widziałem dziesiątki razy, czyli „Wstyd” Steve’a McQueena i tam dopiero jest dla mnie przepotworna samotność, która jest już tak totalnym więzieniem, że prowadzi do jakiegoś masochizmu, również emocjonalnego.

A.S.: Ale właśnie to jest bardzo ciekawe, bo ja kiedy obejrzałam zakończenie „Wstydu”, kiedy on na samym końcu zaczyna płakać, to poczułam, że to jest coś właśnie, co widziałam już w „La Stradzie”, co mnie bardzo poruszyło, że zastanawiałam się, co by było, gdyby ten film nie miał takiego końca, że ten koniec jest, w jakimś sensie, konieczny dla ludzi, że on coś zrozumiał...

T.W.: Ale też tak miałem, wiesz? Też sobie myślałem o tym. Chyba dla mnie dla scena nie jest potrzebna, tylko że potem, pamiętaj, wydaje mi się, że po tej scenie jest jakby refren do sceny w pociągu, kiedy on znowu spotyka tę kobietę, którą spotkał na początku, ona wtedy miała obrączkę, a już na końcu nie ma tej obrączki i on urywa film na zasadzie teraz my zdecydujemy, czy on się zmienił czy nie. Być może to jest trochę sztampowe, nie wiem, ale jednak ten film odbił się bardzo na mnie.

A.S.: Bardzo mi się podobało to, że był taki bezkompromisowy. Miałam wrażenie, że poprzez przekraczanie tych kolejnych granic, które on przekraczał, że pokazuje nam coś dużo więcej o człowieku, ale pamiętam właśnie, że zakończenie z tym wzruszeniem na końcu było dla mnie w jakimś sensie automatyczne, że to było dla widza, żeby ludzie nie mówili, że pokazuje tak człowieka, dla którego nie ma nadziei. A zresztą, właśnie to nie ma nadziei też mówiliśmy o „Kobiecie samotnej”, o której ty powiedziałaś. Tam pamiętam, że w zakończeniu „Kobiety samotnej”, Wajda miał ogromny żal do Agnieszki Holland za to, że kończy w ten sposób ten film.

T.W.: Ja mam coś takiego, zauważyłem, w tych swoich filmach, nie wiem z czego to wynika, że gdzieś tych moich bohaterów no nie do końca zostawiam z nadzieją.

A.S.: Tak, tak, jest tak! Dokładnie też o tym myślałam.

T.W.: Teraz jak powiedziałaś właśnie o „Kobiecie samotnej”, że gdzieś z jakiegoś powodu chcę ich doprowadzić do granicy.

A.S.: Tak, jesteś w jakimś sensie bezwzględny wobec tych bohaterów. Wszystkie te kobiety w „...stanach...” i tak samo przecież jest w „...wieżowcach”.

T.W.: Ale wiesz, że ja ich traktuję z ogromną miłością?

A.S.: Tak. To znaczy, to czuć...

T.W.: Naprawdę, ja ich uwielbiam, tylko chcę ich zostawić w takim punkcie, kiedy widz tak naprawdę zdecyduje, bo w moim przekonaniu odczuje najwięcej... że gdzieś właśnie ta samotność, cholera, wchodzi mi w tych bohaterów.

A.S.: No właśnie, a dlaczego ta samotność?

T.W.: Bo ja ją oswajam. Oswajam ją i to jest ta emocja, której boję się najbardziej, której jeszcze nie rozumiem. Ja jestem w ogóle bardzo daleki od analizowania swoich filmów, staram się tego nie robić, w ogólnie nie lubię tego robić, mam swoje przemyślenia na temat moich bohaterów. Ta ich samotność i taka łapczywa walka o bycie *niesamotnym*, jestem pewien, że wynika ze mnie. Myślę, że to też filmy z takimi bohaterami dotykają mnie najbardziej. Pamiętasz, mówiłem ci o „Miłości” Zajdla? Bohaterka „Miłości”, no to jest dla mnie... Ten film nie jest wzruszający, ale jej zagubienie, jej samotność po prostu jest tak ogromna... Na koniec dojrzała kobieta chodzi po jakimś labiryncie emocji, jak dziecko, tak bardzo pragnie bliskości. Jest to dla mnie bardzo poruszające, bardzo. I jeszcze dokument, o którym też rozmawialiśmy, który uwielbiam, czyli dokument o Amy.

A.S.: Amy Winehouse, tak. Tutaj jest samotność i córki, ale też twórcy, prawda?

T.W.: Tak. Pamiętam, że oglądałem ten film w Kinie Muranów w wakacje, kiedy montowałem „Zjednoczone stany...” i, jak powiedziałem, ten montaż był dość trudny dla mnie, i właśnie to, co mówisz o samotności twórcy, że wyszedłem z tego filmu i byłem bardzo poruszony. Pierwszą myślą moją było to, że żałuję, że jej nigdy nie poznałem jako człowieka, bo wydaje mi się, że mielibyśmy o czym pogadać, że zrozumiałbym ją emocjonalnie. A drugą myślą było to, że jeśli chodzi o bycie twórcą, że ten film, jej walka z samotnością i przekładanie swoich emocji na sztukę buduje ogromną prawdę. Nie w samej muzyce, czy w naszym przypadku w filmie, ale jakby w pewnym porozumieniu w akcie tworzenia i pomyślałem sobie, że zawsze trzeba robić tak, jak się czuje, nawet instynktownie, nawet jak się tego nie rozumie, nawet jak mówią ci, że to nie ma sensu. Takie myślenie można zgubić, kiedy montuje się film już od paru miesięcy i cały czas ma się wrażenie, że może coś jest nie tak, może trzeba kalkulować, a może tak powinno być. To jest też to, co powiedziałaś, czy u McQueena była kalkulacja, że trzeba wybielić głównego bohatera, czy on musi się złamać emocjonalnie. I to są też czasami takie wybory, że ta Amy też tak mnie... ta historia

wzrusza mnie potwornie. Szczególnie ta scena, a to są same fakty, kiedy ona zostaje pijana wsadzona przez ojca w samolot i przywieziona gdzieś tam na południe Europy, nie pamiętam już jaki to był kraj... Serbia może to była, i po prostu pijaną wystawiają ją na scenę i ona się orientuje, że jest na scenie, i siada tyłem do widowni, i po prostu odmawia...

A.S.: Tak, to było potworne, to prawda. Po prostu czujesz, w jaki sposób jej bliscy ją wykorzystali...

T.W.: Myślę, że musiała być potwornie wrażliwa, ale też i samotna.

(muzyka)

A.S.: Ja się zastanawiam, dlaczego właśnie filmy o samotności, bo jest ich... można je podzielić, też sobie o tym mówiliśmy, od: człowiek wobec, czy artysta wobec systemu, czy wobec śmierci, czy miłości kogoś najbliższego, ale zastanawiam się dlaczego nas to tak bardzo... bo te filmy, czy tam nawet książki, one są najbardziej poruszające i dlaczego są najbardziej poruszające? Być może dlatego, że gdzieś tam wszyscy boimy się śmierci i wiemy, że tak naprawdę w momencie, kiedy umierasz albo umiera ci najbliższa osoba, to ona jest sama w tym momencie, nawet kiedy jesteś z nią blisko, to wiesz, że musisz się w tym momencie przejścia czy zakończenia będziesz sam. I może to jest taki lęk...

T.W.: Wiesz co... To znaczy, z tej rozmowy, tak sobie myślę, wynika i, co jest tak naprawdę fajne, że gdzieś jednak te nasze filmy są szczerze. One nie są przypadkowe.

A.S.: Ja myślę, że taki rzeczy, nawet, gdy ktoś chce coś ukryć, to i tak gdzieś tam przechodzą podskórnie. To oczywiście zależy... Ja wczoraj oglądałam sobie też rozmowę z Larsem von Tierem, bo byłam ciekawa w jaki sposób opowiada o „Melancholii” i on tam mówi, że w tym filmie jest cały on.

T.W.: Ale ja pamiętam, gdy na jednym z festiwali filmowych jechałem transportem ze scenografką „Melancholii” i ona mi bardzo dużo opowiadała o Larsie, opowiadała o tym filmie. I jest tam taka przepiękna scena, którą kocham. Zaraz na początku filmu Justine idzie w sukni ślubnej przez jakieś zielone pastwiska, czy las, czy coś takiego i te drzewa jakoś tak ją oplatają, i nie pozwalają jej iść, prawda? I ona mi powiedziała, że to był sen von Triera. On tę scenę właśnie napisał po tym, jak miał sen, kiedy ta przyroda zaczynała go tak łapać, ciągnąć i dusić.

A.S.: To jest niesamowite, bo to dokładnie tak wygląda, jak sen, takie największe koszmary.

T.W.: No, no...

(muzyka)

A.S.: (śmiech)

T.W.: Czyli co, wynika, że jesteśmy samotnymi ludźmi? Jest to w sumie smutne.

A.S.: No, jest to smutne bardzo, ale jest to prawdziwe. Jest to bardzo prawdziwe.

T.W.: A z drugiej strony, może bez tej samotności, czy bez strachu przed samotnością nie robilibyśmy tego, co robimy.

(muzyka)

Transkrypcja: Katarzyna Maślanka

Korekta: Paulina Kwas