Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi

Studia doktoranckie

Justyna Łuczaj-Salej
Nr albumu 81

Reżyseria filmu fabularnego *Koński ogon* jako żywy proces ze szczególnym uwzględnieniem udziału aktorów nieprofesjonalnych

Opieka promotorska
prof. dr hab. Mariusz Grzegorzek

Łódź 2022

Il. 1 Kadr z filmu *Koński ogon*, reż. Justyna Łuczaj, Maj – Remigiusz Pocica.

Spis treści

1 Wstęp ... 4
2 Żywy proces ... 5
2.1 Żywy proces a scenariusz ... 6
2.2 Żywy proces, czyli droga w poszukiwaniu prawdy ... 11
2.3 Praca z aktorami nieprofesjonalnymi jako podstawowy element żywego procesu ... 16
3 Żywy proces realizacji filmu *Koński ogon* ... 32
3.1 Scenariusz ... 32
3.2 Streszczenie ... 33
3.3 Decyzja ... 34
3.4 Przygotowania jako najistotniejszy element żywego procesu tworzenia filmu fabularnego *Koński ogon* ... 36
4 Realizacja ... 48
4.1 Praca z aktorami ... 48
4.2 Forma ... 54
4.3 Scenografia ... 58
4.4 Budowanie świata ... 65
4.5 Montaż i dokrętki ... 68
4.6 Erotyzm ... 72
4.7 Motyw konia ... 74
5 Postprodukcja ... 77
6 Podsumowanie ... 80
7 Bibliografia ... 82
7.1 Źródła internetowe ... 83
8 Filmografia ... 85
9 Spis ilustracji ... 86

1 Wstęp

Czym jest dla mnie żywy proces w tworzeniu filmu? Jest to podejście żywe i twórcze, nastawione na reagowanie na energię ludzi, z którymi pracuję, na pomysły pojawiające się na planie, na sytuację, warunki. Często jakaś drobna zmiana powoduje ożywienie procesu twórczego, pojawiają się nowe rozwiązania. Jednocześnie nieustająco trzeba być czujnym, myśleć czy dany pomysł nie zaburza kierunku filmu, a jeśli tak, to czy się temu poddać. Takie żywe poszukiwanie jest dla mnie najciekawszym elementem pracy reżysera.

Niniejsza praca doktorska jest dokumentacją żywego procesu reżyserii mojego debiutu fabularnego *Koński ogon* i próbą odpowiedzenia na pytanie: po co robić film w żywym procesie i jak to się stało, że obrałam tę drogę oraz jakie są konsekwencje tej decyzji. Analizując jego składowe, szczególnie chcę zaakcentować aspekt pracy z aktorami nieprofesjonalnymi, dlatego że jest to najistotniejszy element żywego procesu, który niesie ze sobą największe ryzyko. Spróbuję również przyjrzeć się obecności żywego procesu w pracy moich ulubionych reżyserów – m.in. Carlosa Reygadasa, Piera Paola Pasoliniego, Roberta Bressona, Bruno Dumonta, Wernera Herzoga, Andrieja Tarkowskiego, Oliviera Laxe, Jonathana Glazera, Krzysztofa Wojciechowskiego.

Wszystkie przekłady z języka angielskiego, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od Autorki.

2 Żywy proces

> „Nie wolno ci myśleć o rezultacie. Ale jednocześnie nie możesz ostatecznie ignorować rezultatu, bo z obiektywnego punktu widzenia decydującym czynnikiem w sztuce jest rezultat. [...] ale żeby uzyskać rezultat – i to jest paradoks – nie wolno go szukać. Jeśli będzie się go szukać, zablokuje się naturalny proces twórczy. Podczas szukania działa jedynie mózg; umysł narzuca rozwiązania, które już zna i zaczynasz żonglować znanymi rzeczami. Dlatego musimy szukać bez skupiania naszej uwagi na rezultacie."[1]

Kiedy wchodzę na strony, które porównują napisany scenariusz z gotowym filmem (na przykład Scripts to Screen[2]) i wszystko się zgadza co do słowa, jestem przerażona. Ostatnio widziałam takie porównanie scenariusza i filmu[3] *Historie małżeńskie*[4] Noah Baumbach. Zgadzało się nawet każde westchnięcie. Patrzyłam na ekran i widziałam bardzo dużo nieprawdy, za dużo dialogu. Odczuwałam dojmująco jak Scarlett Johansson na siłę recytuje tekst co do kropki, bo tak ma w scenariuszu i umowie. Nie interesuje mnie takie kino. Interesuje mnie kino niebezpieczeństwa, ryzyka, budowania kształtu w trakcie realizacji filmu.

Pisząc o żywym procesie, nie odkrywam niczego nowego. Dawno temu różni filmowcy awangardowi, na przykład przedstawiciele francuskiej Nowej Fali, zakwestionowali ukonstytuowany sposób robienia filmów polegający na realizacji scenariusza. Jednak powrót do myślenia o żywym procesie w kinie właśnie teraz wydaje mi się niezwykle ważny, kiedy w moim odczuciu następuje niebezpieczna unifikacja stylu realizacji filmów, narzucona przez platformy streamingowe, które stają się również wiodącymi firmami produkującymi filmy i seriale.

Kiedy zdałam do Szkoły Filmowej w Łodzi, dowiedziałam się, że kino to opowiadanie historii. Na każdych zajęciach profesorowie pytali nas, czym jest kino i studenci, bez mrugnięcia powieką, odpowiadali: opowiadaniem historii. Była to odpowiedź prawidłowa i pożądana. Wkrótce zorientowałam się, że o zgrozo wymaga się ode mnie opowiadania

---

[1] J. Grotowski, *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 329.
[2] https://www.instagram.com/script.to.screen/, dostęp 08.09.2022.
[3] https://www.youtube.com/watch?v=77bmdVXZ38E; dostęp 08.09.2022.
[4] *Historie małżeńskie*, reż. N. Baumbach, USA, 2019.

historii. Dla mnie kino było wyrażaniem uczuć, mówieniem swoim głosem, pokazywaniem obrazów i relacji, badaniem rzeczywistości, magicznym snem. Kiedy na pierwszym roku pokazałam scenariusz etiudy fabularnej, opiekun powiedział: „Justyna to jest fajne, to jest jak Rohmer, ale obawiam się, że nie zdasz egzaminu końcowego. No dobra, rób to. Jak będzie bardzo źle, to razem nakręcimy na szybko jakąś historię".

Rzeczywiście moja etiuda została oceniona ledwo na trójkę. Dopiero na drugim roku na zajęciach z montażu docenił ją profesor Henryk Kluba. Bardzo mu się podobała, zgłosił tylko jedno zastrzeżenie – bohaterka nie miała dobrej fryzury, a jego zdaniem fryzura aktorki jest podstawą sukcesu. Ta uwaga profesora Kluby dodała mi wiary w to, że można rzeczywiście mieć własne spojrzenie na kino.

Moje żywe zainteresowanie skierowało się w stronę reżyserów eksperymentatorów podążających własną drogą, działających intuicyjnie. Jednym z pierwszych takich spotkań z kinem zaskakującym było obejrzenie filmu *Japón* Carlosa Reygadasa[5]. Film ten bardzo mnie zdenerwował, wyprowadził z równowagi. Kolejną reakcją było zainteresowanie tym twórcą i zastanowienie, co tak bardzo mnie poruszyło. Przede wszystkim miałam odczucie, że na ekranie rzeczy naprawdę się działy. Młodszy mężczyzna naprawdę dotykał ciała staruszki. Nie było umowności, ochronnej szybki, która pozwoliłaby mi czuć się bezpiecznie. Byłam wstrząśnięta obecnością ludzi, nie aktorów, ich prawdziwą i szokującą bliskością. W filmie wystąpili też członkowie ekipy filmowej, którzy wzięli udział w akcji, oraz pojawiły się prawdziwe, niearanżowane sytuacje. Wtedy zadałam sobie pytanie: na co pozwala sobie ten reżyser, czy on jest wolny, wolny od reguł? Okazało się, że on reaguje, robi, co chce, co czuje. Wtedy doszłam do wniosku, że był to właśnie żywy proces.

2.1 Żywy proces a scenariusz

Dla wymienionych przeze mnie we wstępie reżyserów scenariusz jest zaledwie szkicem pomysłu, który rozwijają w trakcie pracy na planie. Według Carlosa Reygadasa kino jest czymś innym niż ilustrowaniem literatury. Reżyser ten rozpoczyna filmowanie z zapisanym na jednej stronie pomysłem. Tak on sam mówi o tym procesie:

[5] *Japón*, reż C. Reygadas, Meksyk/Hiszpania, 2002.

„I write my screenplays in one or two days. […] But it's not like a "genius" kind of thing that comes up out of the blue, not at all. It's a process that probably takes a year or more. I'm thinking, but I don't even take notes or anything. I just think about a general subject matter. Probably images, ideas. [...] I've never understood a traditional screenplay. For me, cinema is not about illustrating literature. Unfortunately, most cinema is illustrated literature. [...] I really think cinema is not at all literature, it's something else."[6]

(Scenariusz piszę w ciągu jednego lub dwóch dni. [...] Ale nie jest to objaw nagłego olśnienia, absolutnie nie. To jest proces, który zajmuje rok, a czasem dłużej. Rozmyślam, ale nie robię nawet notatek. Po prostu myślę generalnie o znaczeniu. Prawdopodobnych obrazach, pomysłach. [...] Nigdy nie rozumiałem tradycyjnego scenariusza. Dla mnie kino nie jest ilustrowaniem literatury. Niestety większość filmów to ilustrowana literatura. [...] Naprawdę myślę, że kino nie ma nic wspólnego z literaturą, jest czymś innym.)

Poruszające są dla mnie słowa Reygadasa o jego stosunku do opowiadania historii. Słowa mojego mistrza potwierdzają moje przeczucia:

„I hate the idea that film is actually telling a story! The great part of film is to make you feel, not by the narrative. [...] when cinema its true, its language in itself – that's why it is an art. I hate the idea that good film is a good story. That's not letting cinema be totalny free."[7]

(Nienawidzę określenia, że kino opowiada historię! Najważniejszym zadaniem filmu jest sprawić, abyś czuł, ale nie przez opowiadanie [...], kiedy kino jest prawdziwe, jest językiem samym w sobie – dlatego jest sztuką. Nienawidzę pomysłu, że dobry film to dobra historia. To nie pozwala kinu być totalnie wolnym.)

Można się zastanawiać, czym jest film bez historii i na to pytanie Reygadas daje odpowiedź:

---

6 D. Baker, "*I've Never Understood a Traditional Screenplay": Carlos Reygadas on Post Tenebras Lux,* https://filmmakermagazine.com/66943-ive-never-understood-a-traditional-screenplay-carlos-reygadas-on-post-tenebras-lux/#.Yg59NujMJPZ, dostęp: 05.03.2022.

[7] https://m.imdb.com/name/nm1196161/quotes, dostęp 11.08.2022.

„Czasem, gdy krytykuję rozrywkę lub nawet narrację [...], ludzie pytają mnie, co mogę zaproponować zamiast tego? Ja im odpowiadam: kontemplację, która stanowi po prostu głębszą formę rozrywki i pozwala dotrzeć do prawdy.“[8]

Również dla Tarkowskiego scenariusz był zaledwie szkicem, wstępem do żywego procesu tworzenia filmu:

„[...] Chciałbym pokazać jak delikatną, żywą i zmienną strukturą jest dla mnie scenariusz, i udowodnić, że film rodzi się dopiero w chwili, gdy praca nad nim jest ostatecznie zakończona. Scenariusz jest zaledwie przyczynkiem do rozmyślań.”[9]

W filmie dokumentalnym *Rerberg i Tarkowski. Odwrotna strona Stalkera*[10], operator Gieorgij Rerberg wspomina pracę na planie filmu *Zwierciadło*[11]. Cały film realizowany był intuicyjnie, był improwizacją, eksperymentem, nie posiadał w ogóle scenariusza. Na plan przysłano pracownicę z biura producenta, żeby Tarkowski napisał chociaż kilka stron, na których będą mogli podbić pieczątkę. Rerberg często mówił o swojej intuicyjnej pracy na planie *Zwierciadła,* że nie wiedział, dlaczego coś sfilmował tak, a nie inaczej, po prostu tak czuł. Mówi również o swoim przekonaniu, że głębokie dzieło składa się z obrazów wypływających z podświadomości, nie ze świadomości.

David Lynch określa scenariusz jako zapis podstawowej idei, informacji, od których można się odbić:

„[...] A scripts is for getting the ideas down, but it’s not the final thing at all. It’s to remind you of the idea [...]. They’re thoughts that hold everything: the sound, the mood, all the information.”[12]

---

[8] J. Teodoro, *Silent Light: An Interview with Carlos Reygadas*, „Cineaste”, 2009, vol. XXXIV, nr. 2, https://www.cineaste.com/spring2009/carlos-reygadas-interview [za:] R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo AVALON, Kraków 2014.
[9] A. Tarkowski, *Czas utrwalony,* Świat Literacki, Warszawa 2007, s. 140.
[10] *Rerberg i Tarkowski. Odwrotna strona Stalkera,* reż. Igor Maiboroda, Rosja, 2008.
[11] *Zwierciadło*, reż. A. Tarkowski, ZSRR, 1974.
[12] R. Simonini, ‘*Daydreaming Is So Important To Me’: How David Lynch Fishes For Ideas*, https://artreview.com/daydreaming-is-so-important-to-me-how-david-lynch-fishes-for-ideas/; dostęp 05.03.2022.

(Scenariusz to zapisywanie pomysłów, ale nie jest to rzecz ostateczna [...]. To są myśli, które stanowią o wszystkim o dźwięku, nastroju, o wszystkich informacjach.)

Ciekawie opisuje swój stosunek do scenariusza Werner Herzog:

„Na początku w ogóle nie miałem pojęcia, jak powinien wyglądać taki tekst do pracy na planie. Pisałem wszystko prozą. Mój scenariusz wyglądał jak gruba powieść. Dziś dla wygody mam bardziej konwencjonalny tekst, bo od dawna mam dość aktorów, którzy przychodzą i pytają, gdzie jest dialog i do kogo mają mówić. [...] staram się być elastyczny, bo zawsze podczas produkcji życie ingeruje w plany z takim impetem, że nagle otwierają mi się oczy na lepsze rozwiązania, które trzeba wprowadzić na szybko. Innym razem okazuje się, że dialog się świetnie czyta, ale wymówiony na głos brzmi fałszywie."[13]

W książce *Herzog on Herzog*[14] znajdziemy kolejną wypowiedź reżysera o jego stosunku do scenariusza filmowego:

„When I write a screenplay I am always conscious that things will change – characters might even be added – once we start shooting, so I will never slavishly fill page after page with lines of dialogue. In my early screenplays some of the key speeches were there, [...] It is important to allow real life and real images to fill up the film at a later stage. Rather than having the dialogue word for word, the script will 'describe' the dialogue and it might contain scene titles, for example, 'Descent into Urubama Valley'. For *The Enigma of Kaspar Hauser*, much of the dialogue was written as the lights were being positioned and when I was sitting on the set, as the actors simply needed their dialogue. Leaving the writing until the last minute means it is full of life and I will inevitably fit much

[13] M. Chaciński, *Rozmowa z Wernerem Herzogiem*, „Dwutygodnik", https://www.dwutygodnik.com/artykul/1171-trzeba-byc-bezlitosnym.html; dostęp 05.03.2022.
[14] P. Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, London/New York 2002, s. 105.

more comfortably into the physical situation that is before us: the actor sitting there in costume amidst the set."[15]

(Kiedy piszę scenariusz, mam zawsze świadomość, że wszystko może się zmienić, mogą nawet być dodani bohaterowie. Dlatego nigdy nie wypełniałbym kolejnych stron linijkami dialogu. W moich wczesnych scenariuszach umieszczałem jednak kluczowe wypowiedzi [...]. To jest bardzo ważne pozwolić prawdziwemu życiu i prawdziwym obrazom wypełnić film na późniejszym etapie. Zamiast napisać dialog słowo po słowie, lepiej, aby scenariusz opisywał dialog i posiadał tytuły scen na przykład: „Zejście do Doliny Urubama". W filmie *Zagadka Kaspara Hausera* większość dialogów została napisana, kiedy były już ustawione światła i kiedy siedziałem na planie, a aktorzy potrzebowali swoich kwestii. Pozostawianie pisania dialogów do ostatniej chwili sprawia, że jest on napełniony życiem i niewątpliwie zdecydowanie bardziej pasuje do fizycznej sytuacji, która jest przed nami: aktor siedzi w kostiumie na planie.)

Dalej przeczytamy o konstruowaniu dialogu:

„I listen to the lines when spoken by the actors and might decide to modify them or ask the actor how he would say a particular sentence in his own words. I trust their judgement on things like this; actors have always been very valuable collaborators."[16]

(Słucham zdań wypowiadanych przez aktorów i mogę zadecydować o ich modyfikacji lub poprosić aktora, aby powiedział ten konkretny tekst swoimi słowami. Ufam ich ocenie, aktorzy są zawsze cennymi współpracownikami.)

Podobny system pracy w kinie polskim stosują Anna i Wilhelm Sasnalowie. Ich filmy również nie mają klasycznego scenariusza. Autorzy posługują się za to swojego rodzaju poematem, który zawiera w sobie podstawowe sensy i informacje:

[15] Ibidem, s. 105.
[16] Ibidem, s. 106.

„Beata Walentowska: Anka i Willi zaczynają film od napisania kilku zdań, takiego poematu, wokół którego koncentruje się późniejsza praca."[17]

2.2 Żywy proces, czyli droga w poszukiwaniu prawdy

HERZOG

Żywy proces to wyruszenie w podróż, w nieznane, to stwarzanie ryzykownych okoliczności, które sprzyjają znalezieniu prawdy. Przykładem reżysera, który podejmował ekstremalnie ryzykowne decyzje w poszukiwaniu prawdy w filmie, jest Werner Herzog. Szczególnym przypadkiem takiego procesu twórczego jest praca nad filmem *Fitzcarraldo*[18]. Proces ten ukazał Les Blank w swoim filmie *Brzemię snu*[19]. Jedną z najważniejszych decyzji Herzoga było przeniesienie planu filmowego z Iquitos (Peru) na południe około tysiąc pięćset mil w głąb puszczy amazońskiej, z dala od ośrodków miejskich. Reżyser chciał stworzyć prawdziwe warunki skrajnego odizolowania, wyprowadzić aktorów z równowagi. Rzeką płynęło się tam dwa tygodnie, samolotem leciało się dwanaście godzin. Kolejną ekstremalną decyzją było przeniesienie statku przez puszczę, czyli powtórzenie wyczynu Fitzcarralda. Herzog uznał, że musi w pełni odtworzyć historię bohatera – nie mogło być mowy o udawaniu. Chodziło mu o aspekt zetknięcia z szaleńczym planem i autentycznym wysiłkiem. W efekcie tych zabiegów z aktorów wychodziły prawdziwe uczucia, desperacja, zmęczenie. W filmie dokumentalnym widzimy wręcz nieprawdopodobny mozół włożony w realizację wizji reżysera. Kolejną decyzją była praca z Indianami, którzy rzeczywiście przybyli na plan z odległych osad w puszczy. Niezwykła jest scena, w której widzimy kilkaset napiętych łuków skierowanych w stronę kamery. Operator zaczyna się zastanawiać, co będzie, jeśli komuś puszczą nerwy i wypuści strzałę w jego kierunku…

[17] B. Walentowska, *Wyznania montażystki*, Kino-Sztuka, red. J. Majmurek, Ł. Ronduda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2015, s. 115.
[18] *Fitzcarraldo*, reż. W. Herzog, Peru/RFN, 1982.
[19] *Brzemię snu*, reż. L. Blank, USA,1982.

LAXE

Filmem, który powstał stosunkowo niedawno, bo w 2016 roku, i który jest dla mnie również przykładem filmu – procesu, podróży w nieznane są *Mimozy*[20] Oliviera Laxe. Film ukazuje historię zmarłego starego szejka, którego ciało jest transportowane przez góry Atlas w Maroku do rodzinnej wsi, gdzie ma odbyć się pogrzeb. Tu również reżyser i ekipa mierzą się z siłami natury.

Reżyser podjął ryzyko kręcenie filmu w bardzo trudnych warunkach. Cała ekipa spędziła ponad miesiąc idąc przez góry i śpiąc w namiotach. Obecność gór, przyrody, jako lokacji filmowej, nie była dla niego główną motywacją. Przede wszystkim pragnął metafizycznego doświadczenia, dotknięcia transcendencji, które będzie miało wpływ na ludzi – ekipę, a tym samym na film. Laxe łączy więc realizację filmu z pewnego rodzaju pielgrzymką:

> „My producer wanted me to make this movie near the city, not so far away, but I knew it was important to make a kind of pilgrimage, for the crew, for the team. I think you have to earn things – if you want life to give you something, in your life, or if you're making a movie, you have to earn it, you have to deserve it. So I wanted to push the crew to a kind of limit, and obviously it was very, very difficult to make this movie – the conditions, sleeping in the mountains all the time. So I knew that these mountains would be reflected in the movie, not just in the images, but in the energy, as well – those limits would be expressed in the gaps between the images, more than in the images themselves. People obviously look at the landscapes and say that nature is a character, and I like that, but for me, nature was the music of the set for the characters, in the snow, in the water, in the sand, in the storm. We worked with the sound of the steppes in all the places, and there was a kind of acceptance of the path, of the strength of the caravan, an acceptance of the destiny they have."[21]

[20] *Mimozy*, reż. O. Laxe, Hiszpania, 2016.
[21] M. Turner, *Interview: Oliver Laxe talks Mimosas, movies and MUBI*, https://vodzilla.co/interviews/interview-oliver-laxe-talks-mimosas-movies-and-mubi/?fbclid=IwAR34w1-AbMhkD0qswzmC2EhH-7qEs3UyvuTjiQAFHQaPGsNqSWtGbpMnqpY, dostęp 04.2022.

(Mój producent chciał, aby film był realizowany w pobliżu miasta, nie tak daleko, ale ja wiedziałem, że to ważne, aby to był rodzaj pielgrzymki, dla ekipy, dla wszystkich. Myślę, że trzeba zasłużyć, jeśli chcesz, żeby życie ci coś dało, czy kiedy robisz film – musisz na to zasłużyć. Dlatego chciałem doprowadzić ekipę do jakiejś granicy wytrzymałości. Oczywiście było bardzo, bardzo trudno zrobić ten film, śpiąc cały czas w górach. Ale wiedziałem, że góry znajdą swoje odzwierciedlenie w filmie, nie tylko jako obrazy, ale jako odbicie siebie. To oczywiste, że ludzie patrzyli na krajobrazy i odczuwali naturę jako bohatera filmu. Dla mnie natura jest muzyką dla planu, dla bohaterów, w śniegu, wodzie, piasku, burzy. Pracowaliśmy wszędzie z tym samym dźwiękiem stepu, był w tym rodzaj akceptacji dla drogi, dla siły karawany, akceptacja dla przeznaczenia.)

Laxe napotkał podczas kręcenia zdjęć do filmu na różnorakie problemy, przez co wielu scen, zwłaszcza batalistycznych, nie udało mu się zrealizować. Przyjął to z pokorą jako część procesu. Widocznie nie były one konieczne, odpadły w sposób naturalny.[22]

Ważnym elementem zwiększającym ryzyko, a jednocześnie pobudzającym proces twórczy, był udział wyłącznie aktorów nieprofesjonalnych. Laxe napisał scenariusz na podstawie swoich obserwacji ludzi, których spotkał w Maroku. Stworzył strukturę, w której osadził postacie mające w realnym życiu energię, z którą można było pracować w ramach filmu. Dzięki niezwykłej wrażliwości potrafił dostrzec wrodzone cechy swoich przyjaciół, które posłużyły mu do utkania opowieści i wykreowania bohaterów, reprezentujących samych siebie w określonej sytuacji.

„The casting is like when you're with your friends: you are touched by people that have something and you try to explore what touched you, from these people, to analyze what is beautiful. And I tried to reproduce that on film. I met [the actors] over the course of the last 10 years, in Morocco, and I was thinking of them while I was writing."[23]

[22] O. Laxe, *Mimosas Q&A*, https://www.youtube.com/watch?v=wfIp9Nhj8A0, dostęp 26.08.2022.
[23] M. Turner, Ibidem, dostęp 04.2022.

(Casting odbywa się, kiedy jesteś wśród przyjaciół, jesteś poruszony ludźmi, którzy mają to coś i starasz się zbadać, co cię poruszyło, zanalizować to piękno. Próbowałem odtworzyć to w filmie. Aktorów spotykałem na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat w Maroku i o nich myślałem podczas pisania.)

GLAZER

Bardzo ciekawym i zachwycającym przykładem filmu stworzonego w żywym procesie jest *Pod skórą*[24] Jonathana Glazera. Kiedy reżyser zaczął pracować nad tym dziełem, miał już za sobą szereg cieszących się uznaniem reklam i teledysków oraz dwa bardzo dobre filmy fabularne. I nagle zniknął na dziesięć lat. W tym czasie poświęcił się pracy najpierw nad scenariuszem na podstawie książki Michela Fabera o tym samym tytule[25], a potem nad formą filmu. Film Glazera stał się żywym organizmem, który rósł i rozwijał się każdego dnia zdjęciowego, nie znając swojej ostatecznej formy. Tak mówi o tym sam reżyser:

„I loved the idea of leaving the door open to reality. The surprises. The treasure."[26]

(Pokochałem pomysł, aby zostawić uchylone drzwi dla rzeczywistości, dla niespodzianek, dla skarbów.)

Pod skórą przedstawia bohaterkę, kosmitkę graną przez Scarlett Johannson, i świat widziany z jej perspektywy. Na czym polegało otwarcie się na to, co przynosi życie, podczas realizacji tego filmu fabularnego? Główna bohaterka porusza się samochodem po ulicach Glasgow, zaczepia mężczyzn, oni wsiadają do jej vana, potem niektórych z nich udaje się jej zwabić do dziwnego, opuszczonego domu. W samochodzie, którym poruszała się Scarlett, zamontowano skomplikowany system ośmiu małych kamer i mikrofonów, które jednocześnie rejestrowały dziejącą się w nim akcję. Zapis z kamer był porównywalnej

[24] *Pod skórą,* reż. J. Glazer, Wielka Brytania/Szwajcaria, 2013.
[25] M. Faber, *Pod skórą,* W.A.B., Warszawa 2014.
[26] D. Leigh, *Under the Skin: why did this chilling masterpiece take a decade*?, https://www.theguardian.com/film/2014/mar/06/under-the-skin-director-jonathan-glazer-scarlett-johansson, dostęp 25.09.2022.)

jakości do kamery Alexa.[27] Mężczyźni nie byli świadomi, że są filmowani. Widzimy zupełnie autentyczne spotkania Scarlett z nieznajomymi. W sposób naturalny rozwijają się rozmowy, flirty, Scarlett proponuje udanie się z nią do jakiegoś miejsca. Niektórzy odmawiają, inni decydują się na przygodę z nieznajomą. W scenach, w których kosmitka wprowadza kolejnych mężczyzn do domu, mamy do czynienia z sytuacjami wykreowanymi, mężczyźni już wiedzą, że byli nagrywani, uczestniczą świadomie w bardzo poetyckich i niezwykle wysublimowanych estetycznie scenach erotycznej schadzki, która kończy się ich anihilacją, rozpuszczeniem ich ciał w dziwnej magmie. Glazer wyjeżdżając na łowy filmowe z główną bohaterką, nie wiedział, czy danego dnia uda im się zarejestrować jakieś spotkanie, które wejdzie do filmu. Również sceny poruszania się kosmitki po ulicach Glasgow, w klubach nocnych, w centrum handlowym, filmowane były z ukrytej kamery. Reżyser określił ten rodzaj pracy „nie wprowadzaniem ludzi do filmu tylko filmu do ludzi"[28]. Ostatecznie reżyser dysponował gigantyczną ilością materiału filmowego, który montował kilka lat, łącząc go ze scenami zrealizowanymi przy zastosowaniu spektakularnych efektów komputerowych.

TARKOWSKI

Filmem arcydziełem, który powstał niejako na bazie kilkuetapowej katastrofy jest *Stalker*[29] Andrieja Tarkowskiego. To właśnie dzięki katastrofie film przybrał taki, a nie inny kształt. Historię powstawania *Stalkera* można prześledzić w filmie *Rerberg i Tarkowski. Odwrotna strona Stalkera*[30]. Jest to również historia dramatycznego konfliktu pomiędzy twórcami filmowego arcydzieła *Zwierciadło* – operatora Gieorgija Rerberga i reżysera Andrieja Tarkowskiego, którzy potem pracowali nad pierwszą wersją *Stalkera*. *Stalker* pierwotnie miał być kręcony w Isfarze w Tadżykistanie, jednak zdjęcia uniemożliwiło trzęsienie ziemi. Zdecydowano, że zdjęcia plenerowe zostaną nakręcone niedaleko Tallina w Estonii. Po realizacji zdjęć nastąpiła fatalna pomyłka w wywołaniu materiału. Jego jakość była zdegradowana. Tarkowski postanowił powtórzyć zdjęcia. W wyniku konfliktu z Rerbergiem, którego Tarkowski obwiniał za niedopilnowanie procesu wywoływania i

[27] *Loving The Alien. The Shooting Of 'Under The Skin,* https://definitionmagazine.com/features/loving-the-alien-the-shooting-of-under-the-skin/, dostęp 25.09.2022.
[28] Ibidem.
[29] *Stalker*, A. Tarkowski, ZSRR, 1797.
[30] *Rerberg i Tarkowski…*, Ibidem.

finalnie zniszczenie materiału filmowego, ich drogi się rozeszły. Tarkowski podjął kolejną próbę realizacji *Stalkera*, tym razem z operatorem Leonidem Kałasznikowem. Również z tej współpracy Tarkowski nie był zadowolony. Reżyser zawiesił zdjęcia. Planował powrót na plan wiosną. W międzyczasie przeszedł rozległy zawał, co jednak nie powstrzymało go przed dokończeniem zdjęć z innym operatorem – Aleksandrem Kniażińskim. Zdjęcia w nowej wersji podobno w dużej mierze przypominały zdjęcia Rerberga. Istotną zmianą w nowym *Stalkerze* był diametralnie inaczej zbudowany główny bohater, co zupełnie zmieniło wymowę filmu. Mimo podobieństwa estetyczno-formalnego był to całkiem inny film. Z pierwotnego cwaniaka i rzezimieszka filmowy Stalker zmienił się w jurodiwego. Film kręcono przez trzy lata. Cały ten mozół i problemy produkcyjne tak naprawdę pozwoliły Tarkowskiemu na dopracowanie scenariusza (autorstwa Arkadija i Borysa Strugackich), na dojście z ogromnym wysiłkiem do odkrycia nowego sensu filmu. Był to żywy proces okupiony cierpieniem i zdrowiem reżysera oraz ekipy. W kilka lat po realizacji filmu zmarli żona Tarkowskiego, ulubiony aktor Tarkowskiego, Anatolij Sołonicyn, i wkrótce sam Tarkowski. Zapewne przyczyną tych dramatycznych śmierci było zatrucie toksycznymi substancjami, którymi skażone było otoczenie fabryki, w pobliżu której przez kilka lat kręcony był *Stalker*. Realizacja arcydzieła filmowego była więc prawdziwą Golgotą.

2.3 Praca z aktorami nieprofesjonalnymi jako podstawowy element żywego procesu

PASOLINI

W dzieciństwie zobaczyłam przypadkiem fragment filmu *Dekameron*[31] Pasoliniego. Już wtedy poczułam cudowną lekkość, prawdę w ludziach, których widziałam na ekranie. Ten film różnił się od innych. To doświadczenie zdeterminowało moją przyszłą twórczość.

Dlaczego nadal Pasolini? Oglądając jego filmy, mam wrażenie, że patrzę na prawdziwe życie sprzed wieków, sprzed kilkudziesięciu lat, że nie jest to film, inscenizacja, tylko prawdziwy świat, ale inny świat od tego, który jest wokół – świat stworzony przez Pasoliniego. W jego filmach spotykają się genialna kreacja artystyczna z lekkością obecności zwykłych ludzi. Dla mnie jest to idealne połączenie. Pasolini wpuszcza do swojej

[31] *Dekameron*, reż. P. Pasolini, Francja/Włochy/RFN, 1971.

wykoncypowanej historii żywioł nieaktorów, intuicyjnie wybranych i tylko lekko nimi steruje, naprowadza ich. Pasolini wybierał nie odtwórców ról, ale ludzi, którzy mogliby być sobą w jego filmie.

> „I didn't tell them anything. In fact, I didn't even tell them precisely what characters they were playing. Because I never chose an actor *as an interpreter*. I always chose an actor *for what he is*. That is, I never asked anyone to transform himself into anything other than what he is."[32]
>
> (Nie mówiłem im nic. Właściwie nie mówiłem nawet dokładnie, jakie postaci grają. Ponieważ nigdy nie wybierałem aktora jako interpretatora. Zawsze wybierałem aktora z powodu tego, jaki on jest. Dlatego nigdy nie prosiłem nikogo, aby zmienił się w kogoś innego od siebie.)

Ludzi znajdywał w różnych miejscach i polegał na swojej intuicji. Nie robił prób, ani castingów.

> „„[...] Ettore Garofolo of *Mamma Roma* – I saw him once in a bar where he was working as a waiter. I wrote my whole script around him without speaking to him further. Because I preferred not to know him. I took him and began to shoot after having seen him for just that one minute. I don't like to make an organized and calculated effort to know someone. If you can intuit a person, you know him already. I relied on chance, on confusion [...]."[33]
>
> (Ettore Garofolo z filmu *Mamma Roma* – *w*idziałem go raz w barze, gdzie pracował jako kelner. Napisałem cały scenariusz w oparciu o jego postać, nie rozmawiając z nim wcześniej. Dlatego że wolałem go nie znać. Zatrudniłem go i postanowiłem filmować po tym, jak obserwowałem go zaledwie przez chwilę. Nie lubię zorganizowanego i zaplanowanego wysiłku poznawania kogoś. Jeśli

[32]Cinema Studies at NYU, profil na Facebooku, https://www.facebook.com/NYUCinemaStudies/photos/a.10156009270188635/10158855255993635/?type=3, dostęp 05.04.2022.
[33] https://www.sabzian.be/film/mamma-roma, dostęp 05.04.2022.

potrafisz wyczuć intuicyjnie osobę, już ją znasz. Polegam na przypadku, zakłopotaniu [...]).

Jeden z jego najważniejszych aktorów, Ninneto Davoli, został zauważony przez Pasoliniego podczas pracy. Był piętnastoletnim niewykwalifikowanym robotnikiem. Jego promienna energia przyciągnęła uwagę reżysera. Od tej pory pojawiał się w prawie każdym jego filmie. Pomagał również w wybieraniu innych ludzi:

„Pier Paolo i ja włóczyliśmy się po ulicach miast, w których pracowaliśmy albo przez które przejeżdżaliśmy. Kiedy ktoś mu się spodobał, podchodziłem do tej osoby i pytałem o drogę lub papierosy. On wtedy robił sobie z palców kadr i obserwował. Słuchał, jak ten człowiek mówi, patrzył na jego mimikę. Jeśli ktoś nie pasował, dawał mi umówiony znak, a ja grzecznie dziękowałem za pomoc i szliśmy dalej. Jeśli wszystko było OK, proponowałem występ w filmie. Stosowaliśmy tę metodę wszędzie: podróżując przez Włochy, kraje arabskie, Afrykę, Indie. Zawsze skutkowało. Pasolini nie chciał, żeby aktorzy grali prawdziwych ludzi, chciał przenieść na ekran prawdziwych ludzi z sąsiedztwa."[34]

BRESSON

Moje zetknięcie z twórczością Roberta Bressona nastąpiło dość późno, już na studiach reżyserskich. Było to niczym napotkanie przypadkiem na swojej drodze Jezusa, jak prawdziwe nawrócenie, świadome przyjęcie nowej religii. Poczułam siłę prawdy, zmiatającą wszystko, co dotychczas wiedziałam o filmie. Poczułam, że do tej pory szłam fałszywymi ścieżkami i że moje intuicje sięgające czasów dzieciństwa są najważniejsze. Pierwszym obejrzanym filmem był *Pieniądz*[35], potem przyszła kolej na *Mouchette*[36], *Na los szczęścia*

[34] Drewniak Ł., Wywiad z Ninetto Davolim, http://pasolinipuntonet.blogspot.com/2012/08/wywiad-z-ninetto-davolim-intervista.html, dostęp 20.04.2022.
[35] *Pieniądz*, reż. R. Bresson, Francja, 1983.
[36] *Mouchette*, reż. R. Bresson, Francja, 1967.

Baltazarze[37], *Łagodną*[38], *Kieszonkowca*[39], *Dzienniki wiejskiego proboszcza*[40]. Po pierwsze najbardziej fascynujące były dla mnie twarze, spojrzenia. Kolejnym niezwykłym składnikiem była obecność bohaterów, to że nie grali, tylko byli, klimat, napięcie. Zaczęłam oglądać wywiady z Bressonem, sięgnęłam po *Notatki o kinematografie*[41]. Przypadkiem zobaczyłam tę książkę leżącą na stole w szkole filmowej, zaczęłam czytać. Od tej pory jest dla mnie jak ewangelia filmowa, źródło, czysta woda, coś, do czego się wraca, coś, co pomaga w każdej sytuacji, pomaga upraszczać. Z *Notatek* poznałam sposób pracy Bressona. To przede wszystkim CZŁOWIEK nazwany przez niego modelem, jest najważniejszy:

> „Wymyśliłeś człowieka fikcyjnego a model wbrew sobie i tobie robi zeń człowieka prawdziwego."[42]

> „Nie chodzi o *prostotę* gry, ani o grę *wewnętrzną*; lecz żeby nie grać wcale."[43]

> „Pewności siebie aktorów przeciwstawiam wdzięk modeli, którzy nie wiedzą kim są."[44]

> „Modele Tobie, nie widzom, dają to, czego oni pewnie by nie dostrzegli (a co ty przeczułeś). Tajemniczy piękny skarb."[45]

> „Film zaczyna się wtedy, gdy twoje tajemne pragnienia udzielają się bezpośrednio modelom."[46]

> „Starannie dobieraj modele, żeby zaprowadziły cię tam, dokąd zmierzasz."[47]

---

[37] *Na los szczęścia Baltazarze*, reż. R. Bresson, Francja, 1966.
[38] *Łagodna*, reż. R. Bresson, Francja, 1969.
[39] *Kieszonkowiec*, reż. R. Bresson, Francja, 1959.
[40] *Dzienniki wiejskiego proboszcza*, reż. R. Bresson, Francja, 1951.
[41] R. Bresson, *Notatki o kinematografie*, tłum. Aleksander Ledóchowski, „Film na Świecie", Warszawa 1983, nr 300.
[42] Ibidem, s. 51.
[43] Ibidem, s. 49.
[44] Ibidem, s. 49.
[45] Ibidem, s. 48.
[46] Ibidem, s. 44.
[47] Ibidem, s. 43.

„Modele. Sposób, w jaki stają się postaciami twego filmu, polega na byciu sobą, na pozostaniu tym, czym są w istocie (nawet wbrew twoim wyobrażeniom).”[48]

Besson uważał, że nawet najlepszy aktor odgrywając rolę jest daleki od wyrażenia prawdy, że tylko najzwyklejsze bycie przed kamerą wyraża skomplikowanie natury ludzkiej:

„[...] An actor give us too simple an image of a human being, and therefore a false image.”[49]

(Aktor daje nam uproszczony obraz istoty ludzkiej i dlatego jest to fałszywy obraz.)

„We are complex, and what the actor project is not complex.”[50]

(Jesteśmy złożeni, a to, co aktor odtwarza nie jest złożone.)

Bresson opracował system wielokrotnego, mechanicznego próbowania, aby następnie doprowadzić modela do pozbycia się emocji, gdyż jego celem było wyeliminowanie gry psychologicznej:

„I do not like psychology and I try to avoid it. [...] Psychological acting humanizes the spiritual.”[51]

(Nie lubię psychologii i staram się jej unikać. Psychologiczne granie uczłowiecza duchowość.)

[48] Ibidem.
[49] P. Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*; University of California, Berkley 1972, s. 22.
[50] Ibidem, s. 23.
[51] Ibidem, s. 24.

DUMONT

Bruno Dumont jest mi niezwykle bliski z kilku powodów. Robi w kinie to, o czym marzyłam od dzieciństwa. Kradnie z rzeczywistości superciekawych ludzi i wkłada ich do swoich filmów, zestawia ich ze sobą, wkłada w napięte sytuacje. Do tego wszystko dzieje się na łonie przyrody i w jej obliczu. Bardzo podoba mi się też to, że po studiach wrócił do swojej rodzinnej miejscowości i właśnie tam zdecydował się osadzić akcję większości swoich filmów. Pejzaż widziany jest z perspektywy tubylca, nie kogoś spoza, turysty.[52] Czuję, że drogi i pola, którymi chodzą bohaterowie Dumonta, są jego drogami i polami, że on wie jak na nie patrzeć, i jak sprawić, by widzowie doznawali tych samych uczuć. Dlatego te krajobrazy są tak przekonywujące i niosą tak wiele emocji. Ja też wróciłam po kilkunastu latach nieobecności do mojego rodzinnego Krosna i tu kręcę swoje filmy. Jest to tak bardzo ukochany teren, że odnoszę wrażenie, że mogłabym eksplorować go w nieskończoność.

Pierwszym filmem Dumonta, który obejrzałam, była *Ludzkość*[53]. Zetknięcie z tym dziełem było dla mnie i jako widza, odbiorcy sztuki, i jako kogoś, kto filmy chce robić, porażające. Dokładnie to samo pragnęłam osiągnąć poprzez swoje filmy. Ten film utwierdził mnie w przekonaniu, że jest to droga trudna, ale możliwa i słuszna, że *można się bać, ale nie należy rezygnować* – jak mówił profesor Juliusz Janicki, cytując *Wielki las* Faulknera[54], wręczając nam indeksy studentów Wydziały Reżyserii Filmowej PWSFTviT.

Następnie przyszła kolej na *Poza szatanem*[55]. Potem jeszcze oglądałam wszystkie jego filmy po kilka razy. Techniki pracy z aktorami nieprofesjonalnymi, które stosował Dumont, są dla mnie bardzo ciekawe i jednocześnie naturalne. Nikt go nie uczył, jak pracować z ludźmi, do tego nie studiował reżyserii i nie ukończył szkoły filmowej[56]. Ja również robiłam wszystko intuicyjnie. Czytam wypowiedzi Bruno Dumonta z ogromną radością, z wdzięcznością za jego szczerość, z odczuciem, że jest ktoś, kto dokładnie działał tak, jak ja. Nie jest to dla mnie zaskoczeniem, bo oglądając jego filmy, wszystko to czułam. Nie chciałam zagłębiać się w jego technikę, żeby go nie naśladować, chciałam próbować

[52] M. Kempna-Pieniążek, *Bezdroża i ruiny Flandria Bruno Dumonta*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis", t. 12, nr 1 (2020), Kraków 2020, s. 1.
[53] *Ludzkość*, reż. B. Dumont, Francja, 1999.
[54] W. Faulkner, *Wielki las*, PIW, Warszawa 1967.
[55] *Poza szatanem,* reż. B. Dumont, Francja, 2011.
[56] R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014, s. 387.

samodzielnie. Dopiero po skończeniu zdjęć i przystąpieniu do pisania, zaczęłam szukać materiałów, informacji na ten temat.

Po pierwsze Dumont przykłada największą wagę do wyboru osoby, która będzie grała daną postać. Intensywne poszukiwania trwają czasem rok – tak było w przypadku Emmanuela Schotte. Dumont szukał ludzi do filmu w swoim rodzinnym regionie, na ulicy, na piknikach, w urzędzie pracy, w fabryce. Emmanuel Schotte odgrywający role Pharaona w *Ludzkości* był żołnierzem, ujął Dumonta dwiema pozornie sprzecznymi cechami – zwalistością i delikatnością. Severine Canceele, grająca Domino, była podobnie jak filmowa bohaterka, pracownicą fabryki. Dumont długo buduje relacje ze swoimi wybranymi protagonistami, aby dowiedzieć się jak najwięcej o ich doświadczeniach życiowych, aby na ich bazie wydobywać prawdziwe emocje na planie filmowym.[57]

Jego bohaterowie są ułomni, cechują ich blizny, zajęcza warga, tiki, a jednocześnie mają też coś niezwykłego, coś z pogranicza „normalności", coś co zawsze mnie przyciągało i ciekawiło w ludziach. Wybrani przez niego bohaterowie już na wstępie magnetyzują. Żywy proces u Dumonta zaczyna się w momencie wybrania bohaterów. Wraz z poznawaniem zaangażowanych ludzi, scenariusz dojrzewa, ewoluuje. Dumont nie pokazuje swoim wybrańcom scenariusza. Bardzo ogólnie przedstawia im swoją ideę.[58] Nie znają tekstu, jest on im podawany na bieżąco przez reżysera. Często nie potrafią go właściwie zapamiętać, przekręcają go. To daje tekstowi życie. Tak było w przypadku Kapitana w *Mały Quinquin*[59], który dodawał swoje powiedzonka. Według Dumonta, jedną z zasad budowania napięcia w performansie przed kamerą jest wkładanie aktora w niewygodne sytuacje, często sprzeczne z jego naturą. Dajmy na to Kapitan w filmie mówi dużo, chociaż tak naprawdę z charakteru jest małomówny i zamknięty w sobie, a jego asystent milczy, chociaż w życiu przeciwnie – lubi mówić. Kapitan musi wydawać polecenia, chociaż nigdy tego nie robił. Marie obejmuje i przytula Jesusa (*Życie Jezusa*[60]) chociaż prywatnie nie znosiła kontaktu z nim. W takich sytuacjach tworzy się prawdziwe podskórne napięcie, które widz czuje. Dumont lubi „wkładać" swoich protagonistów również w nieznane sytuacje, na przykład policjanci z *Mały Quinquin* czy Pharaon z *Ludzkości* nigdy nie zostali przeszkoleni, jak nosić broń, jak

[57] N. Niessen, *Miraculous Realism: The French-Walloon Cinéma du Nord*, Nowy Jork 2020, s. 43.
[58] M. Rubin, *Corporeal Affects and Fleshy Vulnerability: Nonprofessional Performance as Process il'humanite and Battle In Heaven,* dostęp 03.2022, s.12.
[59] *Mały Quinquin*, reż. B. Dumont, Francja, 2014.
[60] *Życie Jezusa*, reż. B. Dumont, Francja, 2017.

jej używać, jak prowadzi się śledztwo. Ich wysiłek radzenia sobie z nieznanym odbywa się na naszych oczach.[61]

Emmanuel Schotte nie potrafił prowadzić samochodu, robił to po raz pierwszy na planie filmu.[62] Ujęcia są długie, Dumont rzuca postaci na głęboką wodę bez koła ratunkowego, poluje na pojawiające się niezgrabności, napięcia, w nich widzi największą wartość:

> „[...] I can tell that I have an increasing desire to work with awkwardness, with waste, the little things that break, the Falls, the accidents."[63]

> (Musze się przyznać, że mam nasilającą się potrzebę pracy z dziwnością, z tym co niepotrzebne, z tymi małymi pęknięciami, z upadkiem, z wypadkami.)

Bardzo interesująca jest praca Dumonta z osobami upośledzonymi umysłowo. Weźmy na przykład postać J. z *Małego Quinquin*. Według Dumonta ludzie upośledzeni kryją w sobie nieprzeniknioną tajemnicę. Praca z J. trwała wiele tygodni. Każda z sytuacji w filmie była wspólnie wypracowana, nieprzypadkowa. J. lubił się kręcić w kółko i bardzo chciał, aby ta czynność pokazana została w filmie. Na tej bazie spędzonego czasu i obserwacji Dumont zbudował postać.[64]

Dumont traktuje dzieci jak osoby dorosłe, przez co te w filmie zachowują się dojrzalej, niż w rzeczywistości. Na przykład w *Małym Quinquin* dziewczynka i chłopiec obejmowali się na znak miłości. Było to dla nich nienaturalne i dlatego budowało napięcie.[65] Bruno Dumont podkreśla, że nawet kiedy wkłada swoich aktorów w niewygodne, śmieszne sytuacje, nigdy ich nie ośmiesza, bo patrzy na nich z miłością. Zawsze obiecuje im, że kamera ich ocali, a nie zniszczy:

---

[61] N. Elliot, BOMB Magazine, *Bruno Dumont by Nicholas Elliot*, Nowy Jork, 2015, s. 7-13.
[62] N. Lubecker, *The poety of Idiots: Sigrid Alnoy, Lars von Trier, and Bruno Dumont,* „New Review of Film and Television Studies", dostęp 03.2020, s. 448.
[63] M. Rubin, Ibidem, s. 11.
[64] N. Elliot, BOMB Magazine, *Bruno Dumont by Nicholas Elliot*, Nowy Jork 2015, s. 6, dostęp 03.2020.
[65] N. Elliot, Ibidem, s. 13, dostęp 03.2020.

„I am not going to film you as ridiculous. You are doing something kind of lame, but camera is going to save you."[66]

(Nie zamierzam sfilmować was jako żałosnych. Robicie coś kulawego, ale kamera was ocali.)

Dumont lubi w ludziach, z którymi pracuje, ich oporność, to że robią coś z trudem, ze skrępowaniem, nieśmiałością, niezgrabnością. Nie lubi pracy z aktorami profesjonalnymi, bo za bardzo chcą wszystko wykonywać, są zbyt chętni. Dumont woli atmosferę pracy z naturszczykami, bo jako reżyser bez wykształcenia filmowego nie czuje się z nimi spięty.

Twarz i obecność wybranego człowieka jest dla Dumonta najważniejsza. W swoim debiucie *Życie Jezusa* musiał stoczyć walkę z producentem o udział w filmie nieprofesjonalnego odtwórcy głównej roli. Zatrudnienie Jesusa było ryzykowne i rzeczywiście wiązało się licznymi problemami, jak ciągłe spóźnienia, domaganie się pieniędzy. Również wybranie Pharaona, czyli Emmanuela Schotte, łączyło się z różnym ograniczeniami, między innym nie zgodził się on na scenę seksu z Domino. Dlatego też dla niego Dumont zmienił scenariusz, zakończenie filmu.

Dla Dumonta kolejnym ważnym etapem procesu twórczego jest montaż. To on nadaje znaczenie spojrzeniu. Zwykle filmując twarz, mówi do aktora, żeby myślał o czymkolwiek, potem kręci różne kontrujęcia, które nadają wagę i znaczenie twarzy i spojrzeniu.

HERZOG

Szczególnie interesujące i inspirujące są dla mnie filmy Herzoga – *Zagadka Kaspara Hausera*[67] z 1974 roku oraz *Stroszek*[68] z 1977 r. z udziałem aktora nieprofesjonalnego, Brunona Schleinsteina. Herzog pracując nad projektem filmu o Kasparze Hauserze, natknął się na film dokumentalny Lutza Eisholza *Bruno, der Schwarze*[69] o grajku ulicznym, który został porzucony przez matkę, prostytutkę, i spędził dwadzieścia trzy lata w domu dziecka

[66] Ibidem, s. 10, dostęp 03.2020.
[67] *Zagadka Kaspara Hausera*, reż. W. Herzog, RFN, 1974.
[68] *Stroszek,* reż. W. Herzog, RFN, 1977.
[69] *Bruno, der Schwarze,* reż. B. Eisholz, RFN, 1973.

oraz domach opieki, do tego był analfabetą ze stwierdzoną schizofrenią. Herzog zaintrygowany podobieństwem losów obu mężczyzn, podjął ryzykowną decyzję, aby wprowadzić tę postać jako Kaspara Hausera do swojego filmu.[70]

Pomysł na obsadzenie Brunona Schleinsteina w roli Kaspara Hausera nie spotkał się z pozytywną reakcją producentów. Herzog zdecydował się zrobić zdjęcia próbne. W odczuciu Herzoga nie wyszły dobrze, jednak nie zburzyło to jego głębokiego przekonania do powierzenia roli Kaspara Brunonowi.

> „However, everyone doubted whether he would be able to play the lead character in a feature film. For the first and only time in my life I did some screen tests. I had Bruno in costume with an acting partner and a full crew behind me. I felt absolutely miserable as I was doing it. I knew it was not going to be that good and I was right. The results were like a stillborn child, absolutely dead [...]. I knew it was not Bruno who was bad, it was me. Of course, when I screened the test to friends and the television network that was going to finance part of the film I just sank in my chair. After the screening, the network executive from ZDF stood up and asked, 'Who else is against Bruno?' The hands of everyone shot up into the air. But then I sensed that there was a hand not raised just next to me. I turned and it was Jorg Schmidt-Reitwein, my cameraman. I asked him, 'Jorg, is your hand down?' And he just grinned at me and nodded. A great moment. I have never liked this kind of numerical democracy in voting, and said, 'Bruno is going to be the one'.”[71]

> (Wszyscy powątpiewali czy da radę zagrać główną postać w filmie fabularnym. Po raz pierwszy w życiu zrobiłem próbne nagrania. Miałem Brunona ubranego w kostium, z aktorem – partnerem i całą ekipę za moimi plecami. Czułem się żałośnie, że to robię. Wiedziałem, że to nie będzie dobre i miałem rację. Rezultat był martwy jak poroniony płód. [...] Wiedziałem, że nie była to wina Brunona tylko moja. Oczywiście kiedy pokazywałem ten test przyjaciołom i przedstawicielom sieci telewizyjnej, która mała finansować część filmu, zatonąłem w moim fotelu. Po pokazie producent ZDF wstał i zapytał: „Kto

[70] P. Cronin, Ibidem, s. 116.
[71] Ibidem, s. 118.

jeszcze jest przeciwko Brunonowi?". Wszystkie ręce podniosły się do góry. I nagle zauważyłem, że ręce obok mnie nie były podniesione. Obejrzałem się i zobaczyłem, że jest to Jorg Schmidt-Reitwein, mój operator. Zapytałem go: „Jorg, nie podniosłeś ręki?". A on po prostu się uśmiechnął i potwierdził skinieniem głowy. To był wspaniały moment. Nigdy nie lubiłem tego rodzaju głosowania. Jorg powiedział: „Bruno będzie grał".)

Herzog nie zważał ani na różnicę wieku pomiędzy czterdziestoletnim Brunonem a historyczną postacią Kaspara, który został odnaleziony w wieku lat szesnastu[72], ani na problemy językowe Brunona, który posługiwał się dialektem z berlińskich przedmieść. Najważniejsze było podobieństwo losów, energia i nieprzystawalność do społeczeństwa, jakie łączyły obie postacie i pozwoliły na osiągnięcie autentyczności.[73]

Praca na planie z Brunonem S. odbiegała od pracy z profesjonalnym aktorem. Opierała się na jego obecności, na autentycznych reakcjach na zaistniałe na planie okoliczności. Wymagała specyficznego podejścia i zrozumienia dla reakcji Brunona, który miewał napady szału, szybko się męczył, miał problem z zapamiętaniem kwestii, przez co był nieprzewidywalny, co ożywiało proces twórczy.[74]

Kolejny film z udziałem Brunona S., *Stroszek*, został stworzony specjalnie dla niego. Herzog obiecał Brunonowi, że zagra w filmie *Woyzeck*[75], jednak w trakcie pracy przygotowawczej doszedł do wniosku, że rola wymaga agresji, której on nie posiada. Postanowił rolę Woyzecka powierzyć Kinskiemu. Żeby zneutralizować rozczarowanie Bruna, obiecał mu, że za pięć dni stworzy scenariusz filmu, w którym zagra główną rolę. Obietnicy dotrzymał i stworzył scenariusz filmu, który był zbudowany na osobie Brunona:

„*Stroszek* is a film very much built around Bruno. It reflected my own knowledge of him and his environment, his emotions and feelings, and also my deep affection for him [...]. Sometimes filmmaking is all about stylization, but with *Stroszek* we were dealing with real human suffering. [...] His character in the film is very close to the real Bruno, and even today it is difficult for me to watch

[72] Ibidem, s. 110.
[73] Ibidem, s. 121.
[74] Ibidem, s. 110-125.
[75] *Woyzeck*, reż. W. Herzog, RFN, 1979.

some scenes of the film. [...] Some scenes were improvised; for example, when Bruno speaks to Eva Mattes about his solitude and pain as a child in an institution, when he wet his bed and was forced to hold his bedsheet up for hours until it was dry or he was beaten. That really happened to him. Eva was so good in the scene as she just kept listening and encouraging him. She always knew exactly how to trigger certain responses from Bruno and to push the scene in the right direction. And the scenes in Berlin of him singing and playing the accordion in the city show exactly what he would do every weekend."[76]

(Stroszek jest filmem bardzo zbudowanym wokół Brunona. Jest odbiciem mojej wiedzy o nim i jego środowisku, jego emocjach i uczuciach, a także mojego uczucia do niego. [...] Czasem robienie filmów jest stylizacją, ale *Stroszek* dotykał prawdziwego, ludzkiego cierpienia. [...] Bohater jest bardzo blisko prawdziwego Brunona i nawet dziś jest mi trudno oglądać niektóre sceny w filmie.
[...] Niektóre sceny były improwizowane: na przykład kiedy Brunon rozmawia z Evą Mattes o samotności i bólu, których doświadczył jako dziecko w domu dziecka, kiedy zmoczył łóżko i był zmuszony godzinami trzymać swoje prześcieradło, aż wyschnie, inaczej dostałby lanie. To naprawdę wydarzyło się w jego życiu. Ewa była naprawdę dobra w tej scenie, bo po prostu go słuchała i dodawała odwagi. Zawsze dokładnie wiedziała jak sprowokować odpowiednią reakcję u Brunona i popchnąć scenę we właściwym kierunku. Sceny w Berlinie przedstawiające Brunona śpiewającego i grającego na akordeonie na ulicach miasta pokazują dokładnie to, co robi w każdy weekend.)

„[...] Bruno knows every courtyard and alleyway of Berlin, and some of the songs he sings in the film he wrote himself. The place where he goes immediately after leaving prison is his local beer cellar where everyone knew him, and all the props he uses in the film, all the musical instruments, were his own."[77]

[76] P. Cronin, Ibidem, s. 145-146.
[77] Ibidem, s. 143-144.

(Brunon zna każdy skrawek i uliczkę Berlina, niektóre z jego piosenek, które śpiewa w filmie napisał sam. Miejsce, do którego idzie bezpośrednio po opuszczeniu więzienia to piwiarnia, w której każdy go naprawdę zna, wszystkie przedmioty, których używa w filmie, wszystkie instrumenty muzyczne są jego własnością.)

Herzog opowiadając historię trojga ludzi nie mogących odnaleźć się w społeczeństwie, zdecydował się na pracę z samymi aktorami nieprofesjonalnymi:

„I [...] was looking through the card index of extras. I had gone through about 200 of them and got stuck on his face. The agency suggested I choose someone else. [...] 'We should warn you that Herr Scheitz is not completely right in his head any more.' I said I did not mind, I want him anyway. [...] In *Stroszek,* in particular, I tried to develop his character a little bit around his real 'madness' [...].”[78]

([...] Przeglądałem indeks statystów, około dwieście osób i nagle zatrzymałem się na jego twarzy. Agencja sugerowała, abym wybrał jednak kogoś innego. [...] Musimy pana ostrzec, że pan Scheitz nie ma całkiem dobrze w głowie. Odpowiedziałem, że nie dbam o to, i mimo to chcę właśnie jego. [...] W *Stroszku* starałem się stworzyć postać trochę wokół jego prawdziwego szaleństwa [...].)

REYGDAS

Absolutnym mistrzem pracy z wybranymi intuicyjnie aktorami nieprofesjonalnymi jest dla mnie Carlos Reygadas. Efekt jego pracy jest w moim odczuciu metafizyczny.

„Moja metoda nie opiera się na udzielaniu aktorowi psychologicznych wskazówek, lecz na przekazaniu informacji praktycznych, związanych z przestrzenią, ruchem i czasem. Dopiero po zestawieniu tych elementów można dokończyć proces konstruowania postaci. Z tego też powodu nie daję aktorom

[78] Ibidem, s. 145-146.

żadnego scenariusza i nie przeprowadzam prób [...]. Wolę zaufać naturalnej energii aktorów i wyzwolić z nich to, co stanowi istotę ich egzystencji. [...] Dlatego nie oczekuję od nich wyrażania emocji i sądzę, że najistotniejszy poziom ekspresji może być wydobyty przez niwelację uczuć."[79]

„I just have a simple intuition. A bit like we choose partners, I guess. If the casting is correct (which is not always the case) then I just ask the actors to say this here or there."[80]

(Po prostu mam przeczucia. Trochę jak przy wybieraniu partnerów. Zgaduję. Jeśli casting przebiega poprawnie (co nie zawsze się zdarza) wtedy po prostu proszę aktorów o powiedzenie czegoś tu lub w innym miejscu.)

WOJCIECHOWSKI

„Żywioł jest istotą kina."[81]

W kinie polskim również istnieje wiele filmów, w których niezwykłe kreacje filmowe stworzyli aktorzy nieprofesjonalni. Szczególnie ciekawe są dla mnie postacie, które w jakimś sensie grają siebie – dziewczyna z marginesu, Aleksandra Gietner, która wcieliła się w główną rolę w filmie Roberta Glińskiego *Cześć Tereska*[82], czy Krzysztof Siwczyk, poeta wcielający się w tytułową postać w filmie *Wojaczek*[83] Lecha Majewskiego.

Najciekawszy przykład pracy reżyserskiej z aktorami nieprofesjonalnymi w Polsce to filmy Krzysztofa Wojciechowskiego. Są wyjątkowo świeże i odkrywcze jak na czasy, w których powstały, oraz wciąż aktualne i bardzo inspirujące. Wojciechowski stworzył termin „aktor organiczny" i swoją osobistą metodę pracy z aktorami:

---

[79] R. Syska, Ibidem, s. 459.
[80] *A Conversation with Carlos Reygadas*, https://watchargo.com/interview-with-carlos-reygadas/?fbclid=IwAR2NfbZ06iKUsyN6l-3fACk8C5DUHS31wvLkdTjR_61Qs5RxzW8Kw2YqkzM, dostęp 11.08.2022.
[81] K. Wojciechowski, *O naturszczykach*, Magazyn „Film", nr 35/1978 (1551), ‚https://www.filmopedia.org/archiwum/1978/1329/Film-1978-35.html, s. 16-17, dostęp 10.08.2022.
[82] *Cześć Tereska*, reż. R, Gliński, Polska, 2001.
[83] *Wojaczek*, reż. L. Majewski, Polska, 1999.

„[…] Chodzę po świecie i szukam ludzi, poznaję ludzi, rozmawiam, zaprzyjaźniam się z ludźmi […]. Tylko w ten niesłychanie często żmudny sposób mogę znaleźć obsadę gwarantującą a u t e n t y z m scen. Bo w filmie ważniejszy jest autentyzm niż kreacja. Kreacja nie mająca potwierdzenia w rzeczywistości jest kreacją kłamliwą. [...] Współtworzenie z aktorem organicznym a nie manipulowanie nim daje szanse na stopniowe przechodzenie od obserwacji rzeczywistości po kreacjonizm nie zakłamany [...].”[84]

Wojciechowski gardził zjawiskiem „naturszczyka”, czyli ciekawego typa, którego wkłada się pomiędzy aktorów i się nim manipuluje, robi z niego atrakcję. Dla niego „aktor organiczny” był współtwórcą, który prowadził reżysera:

„Metoda polega po prostu na zaufaniu i daniu pełnej swobody człowiekowi, którego się uprzednio dobrze poznało. Scena inscenizowana i żywiołowa jednocześnie. Godzenie tych dwóch elementów jest najtrudniejszym zagadnieniem współczesnej reżyserii.”[85]

Film zdaniem Wojciechowskiego nie powinien w ogóle sięgać do literatury, „musi walczyć samotnie. Brać pośredników prosto z życia”[86], dlatego reżyser pracował bez scenariusza. Tak wspomina realizację filmu *Kochajmy się*[87]:

„[...] to było na kilku kartkach papieru z grubsza zasugerowane, że tam trwa spór odwieczny, tak jak kiedyś dwór – wieś, tak teraz PGR – wieś. […] nawet nie spojrzałem na scenariusz, tylko im się przyglądałem”.[88]

Każdy z przywołanych przeze mnie reżyserów uważał właściwy wybór protagonistów za najistotniejszy składnik tworzenia filmu. Nie szukali odtwórców, nie szukali aktorów tylko osób, które mogły będąc sobą zrealizować ideę filmu. Takie podejście wydaje mi się

---

[84] K. Wojciechowski, Ibidem, s. 16.
[85] Ibidem.
[86] Ibidem.
[87] *Kochajmy się*, reż. K. Wojciechowski, Polska, 1974.
[88] A. Sobiela, P. Marecki, *Głupotę miastową trzeba było wyeliminować. Fragment wywiadu - rzeki “Kino organiczne Krzysztofa Wojciechowskiego”*, https://pleograf.pl/index.php/glupote-miastowa-trzeba-bylo-wyeliminowac-fragment-wywiadu-rzeki-kino-organiczne-krzysztofa-wojciechowskiego/, dostęp 10.08.2022.

najskuteczniejsze w osiągnięciu obecności człowieka w filmie. A obecność to najważniejszy cel, gdyż dzięki niej osiąga się w filmie prawdę.

3 Żywy proces realizacji filmu *Koński ogon*

> „Żeby tworzyć, trzeba za każdym razem podejmować ryzyko porażki. To znaczy, że nie możemy iść ponownie starą albo znaną sobie drogą. Kiedy po raz pierwszy wkraczamy na jakąś drogę, to jest w tym penetracja”.[89]

3.1 Scenariusz

Najpierw rodzili się bohaterowie, osobno, intuicyjnie. Po zobaczeniu filmu *Potępienie*[90] Beli Tarra postanowiłam wrzucić ich do jednego miejsca i spróbować połączyć, dać im wspólny problem. Podobał mi się u Tarra motyw przeklętego miasteczka, z którego nie można się wydostać, miejsca będącego katalizatorem uczuć równie jak ono przeklętych.

Zanim zobaczyłam film Tarra, miałam dwoje bohaterów – piękną, ale zniszczoną życiem, kobietę i dwudziestolatka podejrzanego o gwałt. Były to postacie, wokół których budowałam osobne scenariusze. Pod wpływem *Potępienia* postanowiłam je połączyć, możliwie najboleśniejszą i najbardziej pojemną dramaturgicznie relacją – kazirodztwem. Przypomniałam sobie napis znajdujący się na łóżeczku niemowlęcia: „Maj, syn Diany” (Maj to nazwisko matki niemowlęcia). Zobaczyłam go w szpitalnej sali, do której trafiłam po urodzeniu mojego syna. Stąd wzięły się imiona bohaterów. Relacja miłosna matka i syn nasunęła pomysł na sięgnięcie po mit o Edypie. Mit ten wymagał jeszcze obecności bardzo ważnej postaci, Lajosa, stąd Max. W trakcie pisania doszły jeszcze dwie osoby – Hans – pełniący funkcję zbliżoną do Terezjasza i Dagmara, mała Antygona (chociaż u mnie to siostra, nie córka Edypa). Scenariusz jest luźnym nawiązaniem do mitu, ale są w nim zachowane trzy istotne elementy – nieskuteczne pozbycie się niechcianego dziecka, relacja erotyczna z matką (kiedy matka i syn nie wiedzą, że są spokrewnieni) i zabicie ojca (również w nieświadomości łączących ich więzów; u mnie nieświadomość jest jednostronna).

Scenariusz mojego filmu powstawał kilka lat, ale w 2012 roku postanowiłam poważnie zabrać się do pracy. Chodziłam do mojej pracowni regularnie i przez rok codziennie pisałam przez kilka godzin, wprowadzając się w swego rodzaju trans. Tworząc kolejną scenę, sama stawałam się jej uczestniczką. Starałam się odczuwać to, co moi

---

[89] J. Grotowski, Ibidem, s. 328.
[90] *Potępienie,* reż. B. Tarr, Węgry, 1988.

bohaterowie, sprawdzić, co w danej sytuacji może się wydarzyć między ludźmi, wypowiadałam dialogi. Był to wyczerpujący proces, ale jednak zbliżający mnie do prawdy. W ten sposób budowałam sceny. Zdecydowałam się nadać scenariuszowi klasyczną trzyaktową strukturę. Po pierwsze, żeby się nie zgubić, po drugie w polskich warunkach nikt nie dałby pieniędzy debiutantce bez scenariusza. Na tym etapie czułam naturalną potrzebę posiadania szkieletu, do którego mogłabym sięgać na planie.

Kiedy wysłałam scenariusz profesorowi Mariuszowi Grzegorzkowi, aby zainteresować go produkcją filmu, jedne z pierwszych słów, które od niego usłyszałam to: „Nie podejrzewałem Cię o taką strukturę!". Ciekawe, że nie wszyscy, którym dawałam tekst do przeczytania, ją wyczuwali. Niektórym tekst wydawał się luźnym zbiorem ciekawych scen. Bohaterowie byli pokręceni, ich losy, zachowania i dialogi również, ale struktura była uporządkowana i precyzyjna.

3.2 Streszczenie

Koński ogon to śmietnikowa, czyli brudna, zepsuta, byle jaka wersja mitu o Edypie. W mojej wersji to nie Edyp wraca do Teb, tylko Jokasta.

Diana wraca z daleka, po latach do małego miasta w górach. Widzimy, że ma problemy z pamięcią. Dwóch mężczyzn – bracia Hans i Max interesuje się nią. Czujemy, że łączy ich wspólna przeszłość. Ona jednak ich nie rozpoznaje. Diana intryguje również dwudziestoletniego chłopaka – Maja, który pracuje w sklepie ze śmieciami należącym do Hansa. Hans wysyła go do Diany ze starym fotelem. Spotkanie tych dwojga, Diany i Maja wywołuje w nich jakieś zagadkowo mocne odczucia.

Przyjazd Diany zbiega się w czasie z przestępstwem dokonanym na żonie Maxa – jednego z wcześniej wspomnianych braci, który jest miejscowym policjantem. Podejrzanym zostaje Maj. Hans, który jest związany z Majem, załatwia mu zwolnienie z aresztu. Jednak od tej pory Maj musi się ukrywać w oborach, bo Max zaczyna go prześladować. Z rozmowy Maxa i Hansa, dowiadujemy się, że Maj jest bękartem Maxa, a Hans go wychowywał i darzy uczuciem.

W międzyczasie dziesięcioletnia córka Maxa, Dagmara, przypadkowo poznaje Maja. Chłopak budzi jej zainteresowanie. Kiedy pływają razem w rzece, Dagmarę oplata koński

ogon. Maj ratuje ją i wyciąga na brzeg. Razem palą ogon. Po tym zdarzeniu Dagmara zakochuje się w Maju. Maj jednak myśli o Dianie. Umawia się z nią w hotelu. Po zbliżeniu z Majem, Diana zaczyna odzyskiwać pamięć. Szuka porzuconego dziecka. Maj przypadkiem spotyka Maxa. Dochodzi do walki, podczas której Maj w obronie własnej zabija Maxa. Diana od Hansa dowiaduje się, że Maj jest jej synem. Idzie do Maja i prosi, żeby ją zabił.

Akcja filmu dzieje się na gnojowisku, w przenośni (gdyż obserwujemy zepsute relacje między ludźmi) i dosłownie. *Koński ogon* przedstawia świat w rui, rządzony popędem i przemocą. Każdy każdego chce wykorzystać, jakby zbyt gwałtownie, za mocno, bo zaraz dopadnie go śmierć. Egzotyczny kwiat zanim przekwitnie, osiąga pełnię koloru i wydaje z siebie najintensywniejszy zapach, ale już wtedy ten aromat trąci rozkładem. W szaleństwie, gnoju, krwi i mleku, pomiędzy końskimi zadami, stertami śmieci, załatwiane są sprawy najważniejsze. Ludzie od początku są zagrożeni zmiażdżeniem. Ciężar, katastrofa, niebezpieczeństwo wiszą nad nimi. Wszystko jest kwestią godzin. W tych ostatnich chwilach jeszcze chcą coś załatwić, przeżyć. Samotni, miotający się, posługujący się seksem i przemocą.

W filmie pojawia się jedna czysta niczym kropla rosy relacja, przyjaźń Dagmary i Maja. Bresson powiedział kiedyś, że „film dźwiękowy wynalazł ciszę”[91], ja za pomocą dużej ilości brudu chcę pokazać absolutną niewinność. Szukam piękna w skrajnie niesprzyjających warunkach.

Świat *Końskiego ogona* to również świat wybitnie nieprzyjazny kobietom. Żądzą nim mężczyźni. Jest w tym świecie rodzaj klątwy, tajemnicy dotyczącej losu kobiet.

3.3 Decyzja

Kiedy zbliżał się czas przygotowań do filmu, czyli wcielenia idei w życie, odczułam bardzo wyraźne, że realizacja powinna pójść na przekór strukturze, że potrzebuję „powietrza”, luzu, improwizacji. Byłam coraz bliżej decyzji, aby pracować z aktorami nieprofesjonalnymi. Miałam świadomość, że nie będę mogła polegać na aktorskim rzemiośle, powtarzalności, rzeczy będą się działy, nie będą odgrywane. Sceny mogą być przez to mniej wyraźne, zmieniać swój przebieg. Być może trzeba będzie osiągać zamierzone cele innymi środkami.

[91] R. Bresson, *Notatki*…, Ibidem, s. 28.

Czułam, że kierunek, który mnie pociąga, może być ciekawym i twórczym sposobem na zrealizowanie filmu.

Na pewno duże znaczenie w wyklarowaniu się pomysłu na sposób pracy nad filmem miało doświadczenie tworzenia filmu eksperymentalnego *Dziura*[92] na wystawę „Życie. Instrukcja" (kurator Jadwiga Sawicka). Przystępując do realizacji, miałam tylko bohaterów i ogólny zamysł. Na przykład scena pierwsza wyglądała następująco: w głębokim dole pośród pól i lasów pokrytych śniegiem leży młody mężczyzna. W dole znajduje go inny dojrzały mężczyzna i pozwala sobie na różne nadużycia w stosunku do nieprzytomnego chłopaka.

Kiedy znaleźliśmy się już na planie w tym głębokim zimnym dole, ja plus aktorzy i operatorka – pomysły rodziły się naturalnie. Stary okrada młodego, zabiera mu nawet buty, przysypuje go śniegiem, ale też wcześniej zapala w dole ognisko, może z nadzieją, że go obudzi, czeka. W tych mikrosytuacjach było coś żywego, naturalnego. One w jakiś spontaniczny sposób po prostu się działy, musiały wydarzyć. Było w nich coś koniecznego. Intuicyjnie nazwałam to wtedy żywym procesem.

Życie to zmiana, niebezpieczeństwo, oddziaływanie na siebie sił, reagowanie. Dzięki doświadczeniom zebranym podczas pracy nad *Dziurą* zyskałam pewność, że chcę pracować z aktorami nieprofesjonalnymi, którzy wniosą swoją osobowość i nieprzewidywalność do filmu, a ta nieprzewidywalność z kolei będzie ożywiająca, wymagająca ciągłego reagowania. To wydawało mi się głównym paliwem żywego procesu.

Właściwie od zawsze, bo nie pamiętam momentu, kiedy to się zaczęło, chciałam być reżyserem, chociaż jeszcze pewnie nie potrafiłam tego właściwie nazwać. Od dzieciństwa fascynowali mnie ludzie. Moim głównym miejscem niezliczonych obserwacji był kościół. Widziałam tam wiele fascynujących twarzy, z których próbowałam odczytać życie. Już wtedy ludzie wydawali mi się ciekawi w byciu sami sobą. Wyobrażałam sobie, że wybieram najciekawszych i ich ze sobą zestawiam. Że każę im patrzeć w oczy, dotykać się, że układam ich jak żywe rzeźby. Kiedy zdałam na Wydział Malarstwa na ASP w Krakowie, prowadziłam notatki zawierające adresy ludzi, którzy kiedyś zagrają u mnie w filmie. Czasem pomysł pojawiały się pod wpływem spojrzenia w twarz napotkanej osoby. Zawsze ludzie, których zaczepiałam, byli jakby z innego świata. Mieli w oczach swojego rodzaju nieprzynależność do rzeczywistości. Te znajomości okazywały się czasem ryzykowne i

[92] *Dziura*, reż. J. Łuczaj, Polska, 2017.

niebezpieczne. Element ryzyka jest niezbędnym dla mnie paliwem, podnietą, powoduje, że chce mi się iść dalej.

Ciekawe, że już jako mniej więcej ośmioletnie dziecko, czułam, że coś takiego jak napięcie między ludźmi jest interesujące. Potem odkryłam, już mając w ręku kamerę, że niezwykle istotne jest też napięcie, które powstaje między człowiekiem a kamerą. To napięcie jest o wiele mocniejsze w przypadku pracy z aktorem nieprofesjonalnym niż w przypadku kontaktu aktora profesjonalnego z kamerą. Jest to swego rodzaju wstyd, obnażenie, przekroczenie sfery intymności. To oczywiście nie jest powtarzalne, najczęściej jest to jakby jednorazowy akt.

3.4 Przygotowania jako najistotniejszy element żywego procesu tworzenia filmu fabularnego *Koński ogon*

> „[...] Fall in love is an abstraction. Nobody know why they fall in love with this woman and not this one."[93]
>
> ([...] Zakochanie jest abstrakcją. Nikt nie wie, dlaczego zakochał się w tej a nie innej kobiecie.)

Mój opiekun artystyczny i promotor pracy doktorskiej, prof. dr hab. Mariusz Grzegorzek, nie był pozytywnie nastawiony do mojej decyzji dotyczącej pracy z aktorami nieprofesjonalnymi. Rozumiem jego obawy, ponieważ taki system pracy wnosił ogromne ryzyko. Byłam tego świadoma. Jednak bycie ludzi przed kamerą, a nie granie, było najistotniejszym składnikiem mojego filmu, podstawowym, niezbędnym środkiem wyrazu. Wybór aktorów do filmu *Koński ogon* odbywał się w sposób intuicyjny. Z każdym z moich protagonistów musiało mnie połączyć silne uczucie, bardzo specyficzna więź i odczucie ryzyka oraz niebezpieczeństwa – w naszej relacji i w relacji do filmu.

Pierwszym człowiekiem, który „wszedł na pokład", był Wojciech Białas. Pamiętam jak spotkałam go ponad dwadzieścia lat temu. Studiowałam wtedy malarstwo na ASP w Krakowie. Już wtedy myślałam o zdawaniu na Wydział Reżyserii na PWSFTviT. Poznałam wówczas Łukasza Drewniaka, krytyka literackiego, pochodzącego z mojego rodzinnego

[93] Wywiad z Davidem Lynchem, https://www.youtube.com/watch?v=pebAgX13bRI; dostęp 12.01.2022.

Krosna, który pomagał przygotować mi się do egzaminu. Siedzieliśmy w restauracji „Tawerna" i piliśmy wiśniówkę, kiedy nagle zobaczyłam człowieka wchodzącego do środka. Miał na sobie biały golf. Jego twarz nosiła znamiona szaleństwa i wydawała się niebezpieczna. Zapewne był pod wpływem alkoholu lub narkotyków. Zrobił na mnie piorunujące wrażenie, wydawał się być bardzo agresywny i nieszczęśliwy. Powiedziałam Łukaszowi, aby obejrzał się dyskretnie i powiedział czy zna tego człowieka. Była to osoba, którą chciałam mieć w swoich filmach. Łukasz pomyślał, że żartuję, bo był to świeżo wyrzucony z PWSFTviT w Łodzi student aktorstwa, postać bardzo znana w Krośnie słynąca z wyjątkowego szaleństwa.

Spotkałam się po raz pierwszy z Wojtkiem, kiedy przygotowywałam mój drugoroczny film *Felix*[94]. Wówczas uznałam, że jest zbyt plebejski do roli tytułowego Felixa, młodego śpiewaka operowego. Nasze powtórne spotkanie nastąpiło już wiele lat później. Po piętnastu latach znalazłam się znów w Krośnie. Zamieszkałam tu przypadkiem, zrządzeniem losu. Przyjechałam na Wszystkich Świętych i wtedy okazało się, że jestem w ciąży. Komplikacje sprawiły, że jedno dziecko poroniłam, drugie przeżyło a ja byłam przykuta do łóżka. W ten sposób zostałam na dłużej. Po urodzeniu córki znów nie mogłam się nigdzie ruszyć, bo dziecko było chore. W tym trudnym dla mnie okresie zaczęłam pisać scenariusz. Poczułam, że właśnie tu, w Krośnie, mogę napisać coś swojego. Pewnego wieczora do moich drzwi zapukał Wojtek. Miał poszarpane włosy i nie wyglądał najlepiej, wydawał się jednak nadspodziewanie młody i miał w sobie coś magnetycznego.

Wojtek niejako fizycznie wszedł do mojego scenariusza. Chciałam powierzyć mu rolę Maja. Często odwiedzał mnie wieczorami. Czasem z prośbą o pięć złotych na cukier, czasem o dziesięć złotych na żurek, czasem rozmawialiśmy, czasem po prostu tylko stał w ogrodzie. Praca nad scenariuszem wydłużała się, również proces starania się o pieniądze przesuwał się o kolejne lata. Coraz mniej realne wydawało się, aby Wojtek mógł być Majem. Robił się za stary. Musiałam zacząć szukać kogoś nowego.

Casting na Maja był długim procesem. Najpierw robiłam próby w Warszawie z wyselekcjonowanymi aktorami. W nikim się nie „zakochałam". Kolejnym etapem był casting w Korczynie i Krośnie. Szukałam Maja oraz dziewczynki – Dagmary. Jeśli chodzi o Maja, znów poniosłam fiasko.

[94] *Felix*, reż. J. Łuczaj, 2003.

Wracając po ostatnim dniu castingu, spotkałam na ulicy chłopaka otoczonego przez grupkę koleżanek i kolegów. Zaczepiłam go i zaprosiłam na casting. Nagrywałam go ponad godzinę. Miał zabrudzone powieki, bo pracował przez kilka poprzedzających dni przy ładowaniu węgla. Poczułam, że to jest Maj. Nazywał się Remigiusz Pocica.

Il. 2 Kadr z materiału filmowego nagranego na pierwszym spotkaniu z Remigiuszem Pocicą, fot. Justyna Łuczaj.

Wkrótce odbył się kolejny casting w Rzepniku. Autobus przywiózł wybranych przeze mnie aktorów z całej Polski, zaprosiłam też Remika (Remigiusza). Zestawiałam wybrane przeze mnie dziewczynki do roli Dagmary z aktorami. Żaden z profesjonalnych aktorów nie wydawał mi się przekonywujący. Zbliżał się termin realizacji sceny próbnej, którą powinniśmy złożyć w Państwowym Instytucie Sztuki Filmowej (2016). Ponieważ mój producent i opiekun artystyczny nie byli przekonani do udziału Remika, pomyślałam o Marcinie Kowalczyku. Zaprosiłam go na kilka dni prób. Okazało się, że jest przepływ energii, tak zwana „chemia", pomiędzy wybraną przeze mnie dziewczynką, Zosią, i Marcinem. To było dla mnie ważne, bo chciałam nakręcić scenę, w której leżą na materacu i zbliżają się do siebie emocjonalnie. W scenie wystąpił również Jacek Poniedziałek w roli Maxa oraz Wojtek w roli koniuszego. Wojtek bardzo denerwował się udziałem w filmie. Dzień wcześniej wylądował w szpitalu, jednak koniec końców przyszedł na plan.

Patrząc na Wojtka zdegradowanego do tak małej roli, czułam, że to błąd, że chciałabym, aby mój film wyglądał tak, jak Wojtek i miał jego energię. Wojtkiem zachwycał się też Jacek Poniedziałek. Pamiętam, że mówił o nim jako „postaci z Pasoliniego".

Scena nie wyszła katastrofalnie. W jakimś sensie na potrzeby sceny wszystko się udało. Poza moim przekonaniem, że nie jest to właściwy kierunek. Maj w moim filmie ma być osobą trochę jakby upośledzoną, z innego świata. Czułam, że Marcin wykonuje wysiłek aktorski, aby to osiągnąć. Nie czułam tam prawdy. Autorem zdjęć był Bartek Kaczmarek. Również zdjęcia wydawały mi się sztywne, zbyt techniczne.

Na początku 2017 roku zostałam zaproszona przez Jadwigę Sawicką do wzięcia udziału w wystawie „Życie. Instrukcja" w Zachęcie, inspirowanej życiem i twórczością Georges'a Pereca. Miałam zrealizować film. Doświadczenie to okazało się bardzo ważną próbą w procesie przygotowywania *Końskiego ogona* (wspominałam już o tym wcześniej, teraz napiszę trochę szerzej).

Wystawa podzielona była na cztery pola: socjologiczne, ludyczne, fabularne i autobiograficzne. Film, który miałam zrealizować, powinien mieścić się w polu ludycznym. Miał być poddany jakiemuś formalnemu zabiegowi, być grą z widzem. Postanowiłam nakręcić film, który pojawi się trzy razy i w każdej wersji będzie zawierał inny monolog wewnętrzny należący do jednej z trzech postaci. Oprócz dźwięku z offu każda kolejna odsłona filmu miała wyglądać tak samo.

Nie chciałam, aby film był ilustracyjny lub był adaptacją któregoś z utworów, chciałam sięgnąć głębiej. Wpatrywałam się w twarz Pereca na fotografii i wtedy wymyśliłam film *Dziura*. Co ciekawe, okazało się, że słowo „perec" w jidysz znaczy dziura, a idea braku jest ważnym elementem w twórczości Pereca, mającym swoje źródło w pokiereszowanym przez wojnę życiu autora. Podobała mi się taka intuicyjna praca. Pisałam wprowadziwszy się w swego rodzaju trans. To pozwoliło na głębokie zbliżenie do mojego bohatera. Chciałam pokazać chłopaka, który leży na dnie głębokiej dziury, jamy w ziemi. Jest zmarznięty, dookoła leży śnieg i lód. Do jamy wskakuje brodaty mężczyzna w kożuchu, który okrada chłopaka, zabiera mu z kieszeni biżuterię, potem kradnie buty, przysypuje jego twarz śniegiem. Zapala jednak chłopakowi ognisko i ucieka. Brodacz następnie wkrada się do domu samotnej kobiety. Ta opiekuje się nim. Myje go i karmi. On daje jej skradziony naszyjnik. A kiedy mężczyzna zasypia, kobieta kradnie mu buty i wrzuca do pieca. Równolegle widzimy chłopaka, który budzi się w jamie. Jest zmarznięty, ognisko wygasło. Ta sama akcja powtarza się trzy razy. Jednak za każdym razem słyszymy interpretację

faktów przedstawioną przez jednego bohatera. W każdej kolejnej odsłonie dowiadujemy się więcej o emocjach, chociaż nie znamy istoty tej sytuacji. Wiemy tylko, że chłopak to syn kobiety, który zaginął. Cała sytuacja jest enigmatyczna, ale ma kojarzyć się z wojną, z ukrywaniem się, z okradaniem, z wykorzystywaniem drugiego, który jest w gorszej sytuacji.

Zdecydowałam, że w rolach męskich obsadzę Wojtka Białasa i Remika Pocicę, chciałam sprawdzić czy wytworzy się między nimi napięcie. Założyłam sobie system pracy oparty na improwizacji. Miałam ogólne założenia, ale chciałam, żeby rzeczy działy się w pewnym sensie naprawdę. Sprzyjające były dość ekstremalne warunki, praca odbywała się na mrozie, w dużej mierze w głębokim na dwa i pół metra dole. Temperatura sprzyjała „nieudawaniu", a prawdziwemu odczuwaniu sytuacji. W zestawieniu tych dwóch aktorów chciałam wypróbować opcję Wojtek – ojciec (Max z *Końskiego ogona*), Remik – syn (Maj z *Końskiego ogona*).

Il. 3 Kadr z filmu *Dziura* (reż. Justyna Łuczaj) przedstawiający Wojciecha Białasa.

Il. 4 Kadr z filmu *Dziura* (reż. Justyna Łuczaj) przedstawiający Remigiusza Pocicę.

Efekt tej próby był dla mnie interesujący. Wpadłam wtedy na rewolucyjny pomysł, aby Wojtka przetransferować do roli ojca w *Końskim ogonie*. Wymagało to dostosowania scenariusza do energii Wojtka. Zło, które będzie czynił w filmie Max – Wojtek musi mieć inne źródło, wynikać ze słabości, frustracji. Bardzo podobała mi się ta zmiana.

Dziura to też nowe doświadczenie wizualne. Autorką zdjęć została Małgorzata Szyłak. Bardzo ciekawa była dla mnie organiczność jej zdjęć. Powietrze, które pojawiło się w filmie, brak sztuczności. To doświadczenie spowodowało, że zdecydowałam o zmianie operatora. Uważam, że Bartek Kaczmarek jest genialnym operatorem, jednak nie potrafię z nim pracować. To znaczy nie potrafię uruchomić go w ten sposób, aby mógł pokazać swój potencjał. Wiem, że innym reżyserom się to udaje.

Małgorzata Szyłak posiadała ogromne doświadczenie w realizacji zdjęć w filmie dokumentalnym. Zamierzałam pracować głównie z aktorami nieprofesjonalnymi, więc jej wrażliwość na sytuacje improwizowane, nieoczekiwane reakcje i rozwój akcji była bardzo cenna. Kamera w jej ręku pracowała bardzo swobodnie, z otwartością na emocje, niedopowiedzenia, nieostrości, a najcenniejsze było intymne bycie przy bohaterze.

Podczas wspomnianych wcześniej castingów wyłoniłam spośród kilkudziesięciu dziewczynek odtwórczynię roli Dagmary – Zosię. Miała w sobie smutek, głębokie zranienie. Bardzo podobał mi się sposób, w jaki mówiła i patrzyła. Podążałam za swoją intuicją. Po jakimś czasie okazało się, że Zosia dwa lata wcześniej została porzucona przez matkę i

wychowuje ją ojciec oraz ciocia. Ten fakt wywołał u niej bardzo głęboką traumę. Podobało mi się napięcie istniejące między nią a Marcinem Kowalczykiem. Sytuacja jednak zmieniła się – nie chciałam pracować z Marcinem, a między Zosią a Remikiem nie było napięcia. Realizacja zdjęć opóźniała się ze względu na trudności z otrzymaniem finansowania. Zosia była w idealnym wieku w 2016 roku. Do realizacji filmu doszło w 2019. Była już zbyt dojrzała.

Kolejnym ważnym momentem przygotowań były nagrywane próby, których efekt w postaci kilkuminutowej prezentacji chciałam pokazać na Polish Days Era Nowe Horyzonty we Wrocławiu. Próby przeprowadziłam w lipcu 2018 roku. Do prób zaprosiłam wybranych już Wojtka i Remika. Rolę Hansa zaproponowałam Przemysławowi Bluszczowi. Już pisząc rolę Hansa, myślałam o nim. Zainspirowała mnie jego kreacja aktorska, którą widziałam w spektaklu w reżyserii Marka Fiedora *Moja córeczka*[95] wystawianym w Teatrze Ateneum. Zaprosiłam również dwie potencjalne odtwórczynie roli Diany: Sandrę Korzeniak i Małgorzatę Bockenheim. Sandra jest oczywiście genialną aktorką – zjawiskiem, jej energia wykracza poza warsztat aktorski. Nasza współpraca na planie nie ułożyła się jednak pomyślnie. Sandra, jak sama to określiła, dochodzi do prawdy poprzez negację. Dla mnie jej zachowanie było jednak blokujące. Mimo ciekawego ostatecznego efektu prób, czułam, że nie jest to właściwy kierunek. Miałam podobne wrażenia jak przy pracy z Marcinem Kowalczykiem. Odczuwałam w ich grze rodzaj aktorskiego starania i mimo odpowiedniego wyglądu nie stali się moimi bohaterami. Zabrakło ich obecności, która była dla mnie najważniejsza.

[95] Spektakl *Moja córeczka,* M. Fiedor, Polska, 2009.

Il. 5 Zdjęcie z profilu Facebook Małgorzaty Bockenheim, autor M.Bockenheim.

Z Małgorzatą Bockenheim zetknęłam się, kiedy zobaczyłam przypadkowo jej zdjęcie na Facebooku. Nasz wspólny znajomy, malarz Wojciech Pietrasz, skomentował jej zdjęcie, dlatego mi się wyświetliło. Był to fragment jej twarzy widziany zza kiści winogron. W zdjęciu tym było coś niezwykle uderzającego. Poczułam impuls, aby nawiązać z nią znajomość. Zaprosiłam ją do znajomych. Czułam, że skądś ją znam. Pytałam czy występowała w jakimś filmie. Zaprzeczyła. Po kilku dniach myślenia doszłam do wniosku, że mogłam widzieć ją ponad dwadzieścia lat temu w amatorskiej etiudzie fabularnej mojego kolegi Macieja Grabysy, który zdawał wtedy na reżyserię do Pragi. Zapamiętałam jedynie, że była tam malarka, której śnią się katastrofy. Napisałam ponownie z pytaniem czy mogła grać w filmie, w którym opowiadała o katastroficznych snach. Małgosia zaprzeczyła. Wymieniłam nazwisko autora i wtedy dopiero dotarło do niej, że rzeczywiście ją filmował,

ale to było nagranie bez dźwięku. Wtedy z kolei ja przypomniałam sobie, że reżyser mówił mi, że głos do filmu podkładała inna kobieta.

Przesłałam Małgosi scenariusz. Była nim przerażona. Przez dwa lata namawiałam ją do spotkania i prób. Ostatecznie zgodziła się na niezobowiązujący udział w próbach, zaznaczając, że traktuje to tylko jako doświadczenie, przygodę. Zapewniała, że nie zgodzi się na udział w filmie. Próby z Małgosią i Remikiem przebiegły ciekawie. Czułam, że sytuacja ma potencjał. Nie chciałam „dociskać", żeby jej nie przestraszyć.

Ciekawie przebiegło również zestawienie Wojtka (Maxa) z Przemkiem Bluszczem (Hansem) w scenie przemocy między braćmi. Próby przeprowadziłam również z Remikiem (Majem) i Przemkiem (Hansem). Chodziło mi o sprawdzenie obu w sytuacji bliskości, czy będzie ona wiarygodna. Chciałam zobaczyć, jak Remik poradzi sobie z tym zadaniem. Próby wyszły obiecująco. Przemek Bluszcz potrafił prowokować zarówno Wojtka jak i Remika do prawdziwych, bardzo autentycznych reakcji. Zdecydowałam się również zatrzymać te próby na niewysyconym etapie, żeby nie stracić energii, aby podczas realizacji filmu scena mogła zachować świeżość, autentyczność, żeby jej nie „odtwarzać".

Na próby zaprosiłam również Anouchkę Kolbuch, potencjalną kandydatkę do roli Dagmary. Zwróciłam na nią uwagę już trzy lata wcześniej, kręcąc krótki film dokumentalny o jej ojcu, hippisie, utrzymującym się z produkcji serów kozich i krowich, żyjącym w bardzo prostych i surowych warunkach na łonie natury. Anouchka codziennie razem z bratem musiała doić kilkadziesiąt kóz. Często widziałam ją chodzącą boso z mocno zabrudzonymi nogami lub jeżdżącą na oklep konno. Bardzo podobała mi się jej naturalność, odwaga. Ponadto w jej oczach znalazłam potrzebny postaci smutek, wynikający zapewne z faktu, że jej rodzice się rozstali. Wówczas była za mała. Natomiast w momencie kręcenia filmu (rok 2019) osiągnęła wiek dziesięciu lat – dokładnie wiek bohaterki.

Skonfrontowałam ją z Remikiem, który miał za zadanie, zaskakiwać ją, a potem wybijać z początkowo stworzonego klimatu zabawy, komfortu i bezpieczeństwa. Napięcie oscylowało pomiędzy rozbawieniem a strachem. Anouchka zachowywała się bardzo naturalnie przed kamerą. Jej wyrazista twarz i oczy nasuwały skojarzenie z Aną Tores z *Nakarmić kruki*[96] Saury czy *Ducha roju*[97] Erice'a. Próby utwierdziły mnie w przekonaniu, że Anouchka posiada cechy idealnie pasujące do postaci Dagmary – z jednej strony odwagę, żeby móc nawiązać znajomość z obcym młodym mężczyzną, a z drugiej strony jest wrażliwa

[96] *Nakarmić kruki*, reż. C. Saura. Hiszpania, 1976.
[97] *Duch roju*, reż. V. Erice, Hiszpania, 1973.

i niewinna, reaguje emocjonalnie na bodźce typu dotyk, śmiech, krzyk. Ma w sobie też rodzaj odrealnionego zdystansowania, chłodu. Nie robiła „min", nie chciała się „podobać".

Częściowo próby odbyły się w wybranych lokacjach – Rudawce Rymanowskiej, Odrzechowej. Najwięcej czasu spędziliśmy jednak w Wiśniowej w udostępnionym nam przez wójta, Marcina Kuta, starym, ogromnym, spichlerzu. Zdjęcia były wykonywane na kamerze Alexa. Zależało nam, aby w razie czego nagrane próby miały tę samą jakość co przyszły film. Część z tych nagrań rzeczywiście weszła do filmu – ujęcia z Anouchką chodzącą po oborach, zdjęcia plenerów.

Z prób powstała prezentacja zmontowana prze Barbarę Fronc, korekcję barwną robiła Edyta Sek. Po prezentacji we Wrocławiu na Polish Days Era Nowe Horyzonty wiele osób zainteresowało się projektem. Szczególnie ciekawe i cenne dla mnie było spotkanie z wdową po João César Monteiro, selekcjonerką festiwalu filmowego Indie Lisboa – Aną Isabel Santos Strindberg oraz Anną Sasnal.

Szesnastego grudnia rozpoczęłam w Warszawie trwające cztery dni castingi do roli Diany. W castingach brało udział kilkanaście wybranych przeze mnie aktorek oraz jedna tancerka. Spośród nich wyłoniłam dwie osoby. Aktorkę Annę Ilczuk oraz malarkę i tancerkę Jolantę Przytułę. Kolejnym etapem, który nastąpił po kilku dniach, były próby z nimi i Remikiem również w Warszawie. Anna Ilczuk potrafiła przestraszyć Remika, oddziaływać na niego, a jednocześnie czuło się, że jest dla niego pociągająca. Bardzo mi się to podobało. Nie zdecydowałam się jednak kontynuować z nią prób, bo wydawała mi się zbyt młoda do tej roli. Przede wszystkim czułam też, że w jej twarzy, energii było coś cynicznego, co nie oddawało charakteru mojej bohaterki, a wręcz mogło zaszkodzić tej postaci. Chciałam, aby widz współczuł bohaterom, nawet jeśli jest to kobieta, która całe życie była prostytutką i porzuciła dziecko. Malarka i tancerka – Jola Przytuła, była interesująca, ale wytwarzała duży dystans emocjonalny. Zaprosiłam ją jednak do kolejnych prób, aby przekonać się, czy damy radę to przełamać.

W dniu 4 kwietnia 2019 rozpoczęłam próby w wynajętym na ten cel domu w Krośnie na ulicy Jasnej 62 w dzielnicy Turaszówka. Dom udostępnił nam artysta Leszek Oprządek. Od tej pory dom stał się miejscem twórczych spotkań dotyczących filmu *Koński ogon*. Czwartego kwietnia przyjechała Małgorzata Szyłak, aby filmować próby i pracować ze mną nad scenopisem oraz pomagać w szukaniu lokacji.

Pierwsze próby dotyczyły wyłonienia odtwórczyni postaci Diany. Zaprosiłam wcześniej wybrane przeze mnie kobiety z okolic Krosna: Joannę Sarnecką, Agatę Sarnę,

Elwirę Langner oraz Jolantę Przytułę (wyłonioną na castingu w Warszawie). Żadna nie była aktorką. Zestawiałam je z Remikiem w sytuacjach czułości, erotycznego napięcia – scenach, które nawiązywały charakterem do sceny w hotelu oraz do sceny spotkania pobitego Maja z Dianą. Chciałam przetestować obecność przed kamerą wybranych kobiet w różnych zadanych sytuacjach. Ciekawa była również praca z Remikiem, chociaż obawiałam się, aby go nie „przepróbować", aby zachował świeżość reagowania, aby nie wpadł w rutynę. Na próby zaprosiłam również aktorkę z krakowskiego Teatru Słowackiego, Natalię Strzelecką. Każda z tych prób była dla mnie interesująca, nie miałam jednak poczucia, że znalazłam Dianę. Myślę, że główną cechą, której nie posiadały te kobiety, była enigmatyczność, tajemniczość, nie miały w sobie tego czegoś głęboko ukrytego, prawdziwie intrygującego, co pozwoliłoby uwierzyć w postać Diany wracającej po wielu latach do rodzinnego miasteczka, kobiety z trudną przeszłością, trzymającą w sobie sekret, który wyparła ze świadomości. Sięgnęłam więc do materiałów z 2018 roku. Zmontowałam próby z Małgorzatą Bockenheim. Zobaczyłam, że tam jest Diana, że to postać o potrzebnej mi energii bycia z innego świata – dosłownie (Diana przyjeżdża z daleka), i metaforycznie (depresja, obłąkanie). Ona miała energię potrzebną do zbudowania osoby głęboko zranionej, psychicznie uszkodzonej, która wraca do domu, nie widząc po co, ale jednocześnie czuje, że przyciąga ją najważniejsza, utracona i ukryta dla niej część jej życia.

Zmontowane próby z proponowanymi odtwórczyniami postaci Diany pokazałam opiekunowi artystycznemu, prof. dr hab. Mariuszowi Grzegorzkowi. Pamiętam, że powiedział: „Wiem, która Ci się podoba, będziesz ją wyciskać jak wyschniętą cytrynę, aż puści trochę soku". To stwierdzenie bardzo dobrze oddawało moje zamiary. Poczułam słodki smak tego soku. Zdarza mi się zostawić kawałek obranej pomarańczy na stoliku przy łóżku i wrócić po niego po kilku dniach. Nie jest spleśniały tylko podeschnięty, i wtedy smakuje bosko. Suche błonki na zewnątrz tylko jeszcze bardziej wydobywają słodszy smak, który jakimś cudem potęguje się z czasem.

Zmontowaną próbę wysłałam Małgosi, podkreślając, że mam już Dianę i nie będę dalej szukać. Zaproponowałam, żeby pokazała próbę swojemu mężowi, Wojciechowi Bockenhaimowi, który jest producentem kreatywnym. Mąż wypowiedział się pozytywnie. Zaprosiłam Małgosię na kolejne próby z Remikiem w Warszawie.

Chciałbym jeszcze powrócić do prób w Krośnie. Przez kolejnych kilka dni pracowałam z Anouchką wybraną przeze mnie do roli Dagmary i Remikiem. Próbowaliśmy różnych sytuacji – zupełnie improwizowanych rozmów i zabaw oraz sceny nawiązujące do

scenariusza. Badałam dwie interesujące mnie emocje – bliskość i lęk. Czułam, że w ich relacji jest jedno i drugie. Starałam się nie przepróbować, nie dociskać, aby nie zabić istniejącego napięcia. Próby były rejestrowane przez Małgosię Szyłak już w taki sposób, że szukałyśmy kadrów do filmu. Na próbach pojawiła się mama Anouchki, Laurence Cross. Obserwując Anouchkę i jej mamę, stało się dla mnie jasne, kto ma zagrać jej filmową matkę. Laurence jest Francuzką mieszkającą od ponad dwudziestu lat w Polsce. Zawsze była dla mnie tajemnicą. Przyjechała tu w bardzo młodym wieku, mieszkała w lesie z dużo starszym od siebie mężczyzną. Mężczyzna zaginął bez wieści. W jej życiu sporo jest zwrotów akcji, odważnych wyborów i ciężkiej pracy. Jest hippiską wierną ideałowi życia z pracy we własnym małym gospodarstwie. Hoduje kozy, krowę, uprawia rośliny, zbiera i suszy zioła. Wszystko robi ręcznie. Ciężka fizyczna praca odcisnęła piętno na jej ciele. Jej piękna twarz ma w sobie dużo zmęczenia, troski, a przede wszystkim tajemnicę. Są też z Anouchką bardzo fizycznie do siebie podobne. Zrobiłam próby, szukając w tym samym czasie kadrów do filmu. Próbowałam również zestawienia Anouchki z Wojtkiem Białasem (jej filmowym ojcem). Anouchka siedziała na koniu, a on na nią krzyczał, żeby zeszła. Mimo świadomości kontekstu, dziewczynka reagowała emocjonalnie i jednocześnie minimalistycznie – dokładnie tak jak chciałam. Przeprowadziłam podobną próbę z Laurence i Wojtkiem (filmowym małżeństwem). Wojtek krzyczał na nią, a ona swoim milczeniem stawiała mu opór.

Próby przeprowadziłam również z Hanną Maślanką, moją studentką na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego (obecnie Instytut Sztuk Pięknych), która doskonale pasowała do postaci nauczycielki (ostatecznie zdecydowałam się usunąć sceny z tą postacią z filmu, o czym wspominam dalej). Hanka również nie miała nigdy do czynienia z filmem czy grą aktorską, jednak wzięła udział w zajęciach, podczas których zaproponowałam moim studentom pisanie krótkich scen dialogowych i ich odgrywanie. Hanka odgrywała swoje kwestie bardzo prawdziwie, ciekawie i niejednoznacznie. Podobała mi się jej piękna, wyrazista twarz, miała jakiś rodzaj ambiwalencji w spojrzeniu, który bardzo pasował do postaci nauczycielki.

4 Realizacja

4.1 Praca z aktorami

> „Kiedy pracuję, [...] to, co mówię, nigdy nie jest jakąś obiektywną prawdą. To, co mówię, to bodźce, które dają szansę aktorowi bycia twórczym [...].”[98]

> „Aktora trzeba nieraz pobudzać niespodzianką. Przypadkowość to jeden z dwóch „*kamieni filozoficznych”* każdej ze sztuk. Kręcąc *Na wylot*, zadbałem na przykład o to, żeby jedna z sekwencji odbyła się w tej samej sali, w której zapadł wyrok na Maliszów. Koniecznie chciałem stworzyć – przez to zaskoczenie – w przybliżeniu choćby sytuację psychodramatyczną. [...] Porozumieliśmy się z autorem zdjęć Bodziem Dziworskim i operatorem Zdzisiem Kaczmarkiem, że będziemy ją kręcić na dwie kamery – tak, żeby nie przerywać ujęć, szczególnie na kamerze „setkowej” [...]. Zacząłem aktorom z zaskoczenia zadawać pytania [...] we własnym śnie i w tym filmie jesteś zabójcą, to czym byś teraz, tu przy kamerze mnie zabił.”[99]

Przystępując do realizacji filmu, czułam, że obsadziłam właśnie te osoby, które są w scenariuszu, które w jakiś sposób mają tylko odtworzyć swoje życie, przypomnieć je sobie. Uważam, że castingi nie są najlepszym rozwiązaniem w szukaniu ludzi, to raczej strata czasu. Trzeba szukać na ulicach, na festynach, wśród przyjaciół, intuicyjnie przenikać życiorysy, wyczuwając energię i wtedy jest możliwe trafienie w punkt. Albo jeszcze inna strategia – dla konkretnej osoby stworzyć miejsce w filmie. W moim przypadku tak było z postacią Hansa – po zobaczeniu spektaklu, w którym grał, stworzyłam postać, lub specjalnie dla Wojtka Białasa zmieniłam postać Maxa. Bohaterowie już istnieli i tylko rzeczy musiały się dokonać między nimi. Praca nad każdą kolejną sceną polegała na tym, aby doprowadzić ich do celu, umożliwić im dokonanie, spełnienie przepowiedni wróżki. To było niczym trzymanie w dłoniach gry z dzieciństwa – labiryntu z kilkoma kulkami, które delikatnymi ruchami musiałam doprowadzić do środka.

---

[98] J. Grotowski, Ibidem, s. 329.
[99] P. Kletowski, P. Marecki, *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości*, Kraków 2011, Korporacja ha!art, s. 52.

Ze względu na pracę z aktorami nieprofesjonalnymi starałam się realizować głównie sceny bezdialogowe lub z bardzo ograniczonym dialogiem. Część dialogów było w scenariuszu, część powstała na planie. Na przykład scena, w której Maj pokazuje swoje blizny Dagmarze – cały tekst jest improwizowany, wymyślony przez Remika na zadany temat. Również dialog poprzedzający scenę walki Maxa i Hansa powstał na planie – ale nie była to improwizacja – wymyśliłam go przed realizacją sceny. Poczułam, że to dobre miejsce, aby powiedzieć, że Max jest ojcem Maja.

Czasem okazywało się, że nawet skromny dialog ostatecznie zostawał bardzo ograniczony, na przykład w scenie na materacu w służbówce między Majem a Dagmarą, lub całkowicie usunięty jak w scenie zbliżenia Maja i Diany.

Z aktorami pracowałam w ten sposób, że mówiłam do nich podczas ujęcia, czasem wydawałam czysto techniczne polecenia jak: „Teraz podnieś głowę.”, „Schowaj głowę.”, „Popatrz przed siebie.”, „Wolniej.”, „Nie ruszaj się.”, „Spokojnie.”, „Energicznie.”, „Zastygnij.”.

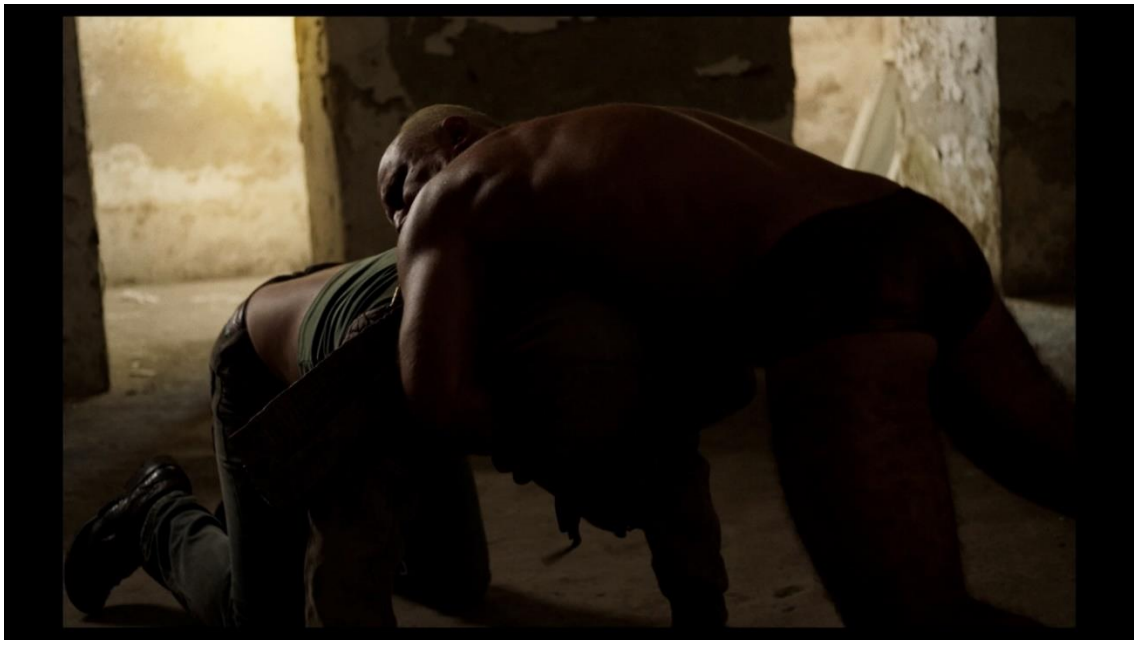
Czasem to, co mówiłam, miało bardzo emocjonalny charakter, starałam się, aby moje słowa pobudzały, powodowały jakieś stany. Można powiedzieć, że współuczestniczyłam w scenie.

Bardzo ważne było dla mnie, aby scenariusz w miarę możliwości był realizowany chronologicznie. Ze względu na dużą ilość lokacji oddalonych od siebie o kilkadziesiąt kilometrów nie zawsze było to wykonalne. Jednak udało się zrealizować najtrudniejsze sceny rzeczywiście stanowiące o finale pod koniec naszych zdjęć. Wszyscy mieliśmy świadomość, że zdążamy do jakiegoś wybuchu, że najważniejsze ciągle przed nami, że teraz pracujemy na nasze spełnienie. Do najtrudniejszych scen zaliczam scenę spotkania z matką w hotelu – scenę seksu, scenę walki Maxa z Hansem, scenę zabicia Maxa, scenę konfrontacji Diany z Hansem oraz scenę konfrontacji Maja z Dianą.

Decyzje musiałam podejmować na bieżąco, które sceny wyeliminować, a które są najistotniejsze. Czasem układ czasowo-logistyczny również powodował zawirowania, które były niekorzystne. Jedną z najtrudniejszych scen okazała się scena spotkania Dagmary i Maja w jego służbówce. Scenę kręciliśmy dwa razy. Nie byłam pewna, czy zadziałała. Była dla mnie na tyle ważna, że zdecydowałam się poświęcić na nią kolejny dzień zdjęciowy. Druga scena spotkania Maja z Dagmarą w stajniach została wzmocniona. Zdecydowałam, że powinna odbyć się w tzw.„siodlarni” i że Maj powinien pokazać swoje blizny. Było to swego rodzaju połączenie dwóch scen. Każdy kompromis, na który zgodziłam się na planie,

okazał się bardzo złą decyzją. Nauczył mnie tego, że nie można robić „tak trochę". Sceny, które w ten sposób zrealizowałam, były albo nie do wzięcia, albo nie funkcjonowały tak, jak powinny.

Scena, w której Diana próbuje się utopić, miała być kręcona wieczorem lub o świcie. Z powodów produkcyjnych zgodziłam się na kręcenie jej w pełnym słońcu w upalny dzień. Wynik: scena nie weszła do filmu. Kolejny przykład kompromisu – podczas kręcenia sceny, w której Maj przebija opony samochodu Hansa, przekonano mnie, żeby naprawdę tego nie zrobił, tylko udawał. Niestety to zaowocowało tym, że scena była nie do wzięcia. Z kolei scena, w której „kolesie" ze stajni poniżają Maja i wkładają go na konia, również została zrealizowana w sposób „bezpieczny", udawany – rezultat znów okazał się słaby. Jedną z największych klap była źle przygotowana scena pożaru w „śmieciarni". Znów „bezpieczne" udawanie skończyło się tym, że sceny nie ma w filmie. Cieszę się ze scen, w których nie było kompromisu. Czasem są to pozornie drobne rzeczy, które mają kolosalne znaczenie. Na przykład scena bójki braci, Maxa i Hansa, musiała odbyć się w piwnicy. Było to niekorzystne z powodów logistycznych, jednak wolałam mieć mniej czasu, ale zrobić ją w piwnicy, która była rodzajem innego, podziemnego świata.



Il. 6 Kadr z filmu *Koński ogon,* walka Hansa z Maxem w piwnicy (Wojciech Białas, Przemysław Bluszcz).

Bardzo się cieszę, że to się udało przeprowadzić. Również bardzo cieszę się, że udało się nakręcić scenę przyjazdu Diany na dworcu w Svidníku w Słowacji (początkowo kręcenie na Słowacji w ogóle nie było brane przez produkcję pod uwagę).

Realizując film zdarzało mi się sfilmować coś, co wydawało się ciekawe, a czego nie było w scenariuszu. Potem szukałam miejsca dla zrealizowanego ujęcia. Nazwałam ten rodzaj pracy „ujęciami nieintencjonalnymi". Są to na przykład sceny, gdy Maj bawi się kamieniami w rzece lub liże drzewo. Wiedziałam, że ujęcia te wniosą lekkość, mogą przydać się do zbudowania sensualności bohatera.

W trakcie realizacji byłam otwarta na wizje, zupełnie nowe pomysły, które pojawiały się w mojej głowie. Do takich wizji należy na przykład Diana chodząca z nałożonym na plecy siodłem lub Hans skaczący na trampolinie, czy też płynący koń sfilmowany pod wodą.

Il. 7 Kadr z filmu *Koński ogon,* Maj – Remigiusz Pocica, scena „nieintencjonalna" – lizanie drzewa.

Il. 8 Kadr z filmu *Koński ogon*, Diana – Małgorzata Bockenheim, wizja – chodzenie z siodłem.

Il. 9 Kadr z filmu *Koński ogon*, Hans – Przemysław Bluszcz, wizja – skoki na trampolinie.

Il. 10 Kadr z filmu *Koński ogon*, wizja – płynący koń.

Jedna z wizji zainspirowała mnie do zmiany sceny ostatniego spotkania Diany z Hansem. Widziałam nagą Dianę z poranionymi plecami idącą nocą przez obory do Maja. Jeśli Diana tak wyglądała, to znaczy, że coś dramatycznego musiało wydarzyć się między nią a Hansem w poprzedniej scenie. Podobał mi się rodzaj napięcia, który generował Przemek Bluszcz, napięcia, które stopniowo rosło i mogło eksplodować w momencie, kiedy przyszła do niego Diana, by odzyskać dziecko.

Il. 11 Kadr z filmu *Koński ogon*, poraniona, naga Diana idąca przez obory do Maja.

Z perspektywy czasu myślę, że stworzyłam na planie *Końskiego ogona* jakiś realny świat, że aktorzy i wszyscy, którzy pracowali przy filmie zanurzyli się na jakiś czas w innej rzeczywistości, gdzie wszyscy żyliśmy tym światem i w tym świecie. Przeżywaliśmy realizowane sceny bardzo realnie. To się tam naprawdę działo. Ekipa filmowa mieszkała pośród gór i lasów, miała do czynienia ze zwierzętami, z przyrodą. Smród obór i stajni przenikał nasze włosy, ubrania. Początkowo trudno było nam jeść posiłki w oborach, potem się do tego przyzwyczailiśmy. Często moczyliśmy nogi w strumieniu, pływaliśmy w rzece, jedliśmy grzyby zebrane w lesie i cebule pieczone na ognisku. Byliśmy brudni, spoceni, mieliśmy pył i pajęczyny na twarzy. Doznaliśmy fizycznego połączenia. Właściwie dopiero teraz zaczynam się otrząsać z tego przeżycia. Przeżycie to odpowiednie słowo. Przeżyliśmy razem ten film.

Il. 12 Zdjęcia z planu *Końskiego ogona* przedstawiające operatorkę Małgorzata Szyłak i reżyserkę Justyna Łuczaj podczas kąpieli w rzece, obok pieczone cebule, fot. Damian Wojtowicz.

4.2 Forma

> „Nie mieliśmy przygotowanych zawczasu wizualnych koncepcji ujęć i epizodów – kierowaliśmy się głębokim odczuciem atmosfery i stanu ducha bohaterów, które powinny znaleźć na planie filmowym swoje wierne odpowiedniki obrazowe. Jeżeli przed rozpoczęciem zdjęć staram się coś sobie

wyobrazić, to najczęściej są to wewnętrzne napięcia w scenach, które należy sfilmować, i stany psychologiczne postaci".[100]

Słowa Tarkowskiego idealnie oddają moje odczucia przed przystąpieniem do pracy nad filmem. Ja i Małgosia Szyłak pytane przez mojego opiekuna prof. dr hab. Mariusza Grzegorzka, jaki mamy pomysł na formę, czułyśmy bardzo podobnie – że będzie to jakiś rodzaj niezwykle wrażliwego reagowania.

Zawsze uważałam, że styl musi się zrodzić sam. Nikt nie wymyśla sobie nagle, w jakim stylu będzie malował czy robił film. To musi pojawić się naturalnie. Pragnę zacytować wypowiedź Wernera Herzoga na temat stylu:

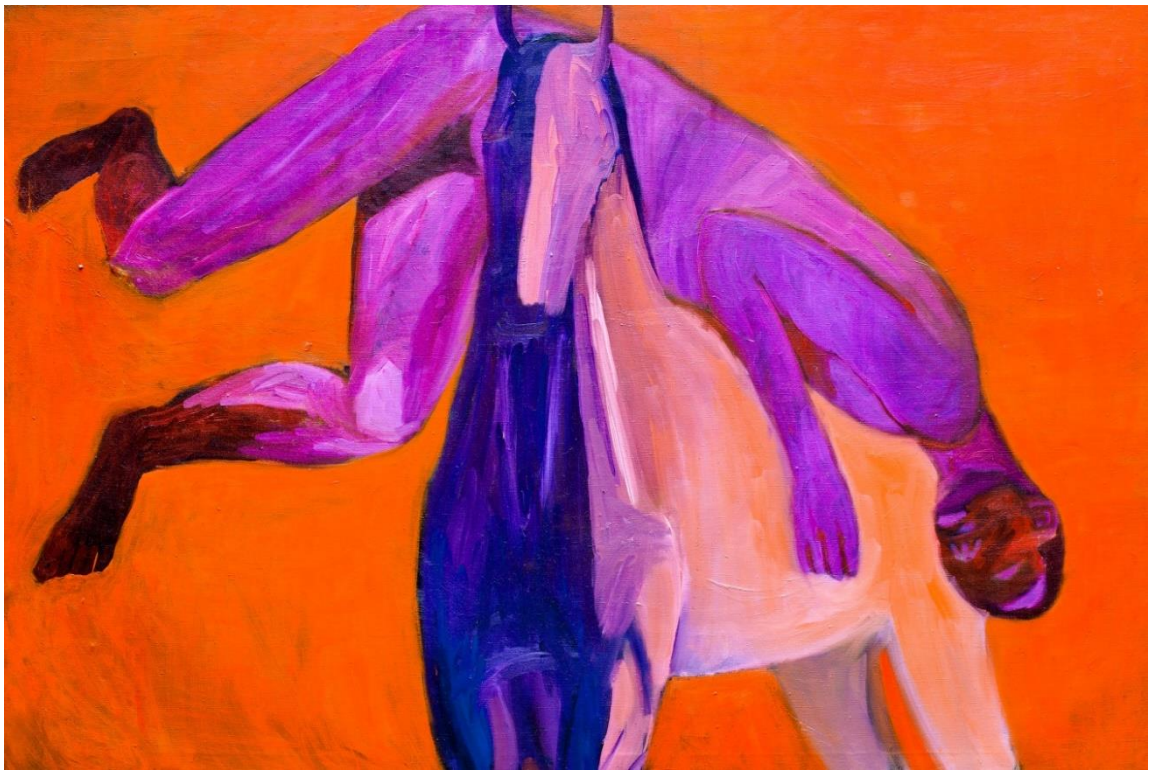
„W moich filmach z pewnością obserwujemy silną ciągłość stylu. Ale jeśli pytamy o styl, to musimy zastanowić się, jak on właściwie powstaje. I szczerze przyznam, że nigdy w życiu nie rozmawiałem z nikim ani minuty na temat stylu – ani z operatorem, ani z kimkolwiek, sobie też nie zadawałem tego pytania. Bo tego akurat jestem pewny – styl to jest coś, co przychodzi samo, jako produkt uboczny, wynika z określonego sposobu pracy, z jakiegoś elementarnego nastawienia. [...] to tak jak z charakterem pisma, nic nie możemy na niego poradzić. [...] Ludzie, którzy zaczynają go brać w jakieś ramy, pracują z reguły w sposób sztuczny albo nazbyt wyrafinowany."[101]

Początkowo chciałyśmy w jakiś sposób nawiązać do mojego malarstwa, szukać podobnych kontrastów w kolorze i świetle. Ze względów produkcyjnych okazało się to jednak niewykonalne.

Zdecydowałyśmy się na rodzaj „wrażliwej biedoty", na maksymalne zbliżenie do aktorów, do materii. Postanowiłyśmy więc wykorzystać nasze ograniczenia formalne. Postawiłyśmy na lokacje, przyrodę i przede wszystkim człowieka.

---

[100] A. Tarkowski, Ibidem, s. 140.
[101] *Jestem dość spójny. Z Wernerem Herzogiem rozmawia Hans Gunther Pflaum* [w:] Werner Herzog, Hanser Verlag, Muenchen-Wien 1979, s. 59-86 [w:] *Herzog. Przewodnik Krytyki Politycznej* (opracowanie zbiorowe), red. Kutyła J., Wiśniewska A., Warszawa 2010, s. 7.



Il. 13 Obraz *Przeskoczę*, olej na płótnie, aut. Justyna Łuczaj.

Realizacja filmu *Koński ogon* rozpoczęła się 12 sierpnia 2019 roku. Był to dzień zdjęć próbnych w pięknej i trudnej lokacji: Rudawce Rymanowskiej. Ja i moja operatorka, Małgosia Szyłak, traktowałyśmy ten dzień jako dodatkowy dzień zdjęciowy, z którego materiał miał być wykorzystany w filmie. Realizowaliśmy sceny kąpieli w rzece głównych bohaterów, owinięcia się końskiego ogona wokół ciała Dagmary oraz ratowanie jej przez Maja i palenie ogona. Przystępując do tych zdjęć, nie wiedziałam jak bardzo wpłyną na kształt filmu. Próbny dzień zdjęciowy okazał się bardzo udany. Praca z aktorami i operatorką w plenerze przyniosła ciekawe rezultaty, tym bardziej, że dosłownie i w przenośni było to rzucenie się na głęboką wodę (realizacja sceny w rzece.) Dzień ten miał jednak dalsze niespodziewane i poważne konsekwencje – w wyniku konfliktu z zespołu odeszła kostiumografka i scenograf. To stało się dwa tygodnie przed zdjęciami. Mogłam się załamać lub iść dalej. Odczytałam te okoliczności jako korzystne dla filmu, krok w stronę „biedy", kina „ubogiego", a taki miał być ostatecznie świat *Końskiego ogona*.

Kostiumy mieliśmy gotowe, zaangażowaliśmy Agatę Dziurgot do pracy na planie, a jeśli chodzi o scenografię, to wszystkie lokacje wybrałam bardzo starannie i chodziło tylko o ich dostosowanie do potrzeb filmu. Zajął się tym Tomasz Rolniak, który miał być scenografem planowym. Również tego dnia przypadkiem ukonstytuował się kostium

głównego bohatera – kostiumografka (Hanka Podraza) dała kilka dni wcześniej Remikowi Pocicy (odtwórcy roli Maja) bluzkę, aby po swojemu ją przerobił, „zdestruował". Miała na myśli zakopanie w ziemi lub podobny proces. Remik często sam przerabia swoje ubrania, na przykład zmienia sznurówki w butach na kolorowe druciki (nota bene miał właśnie w takich butach wystąpić w filmie), stąd pomysł, by brał udział w stylizacji. Niestety okazało się, że pomalował bluzkę kolorowymi farbami, kompletnie ją niszcząc.

W panice wzięłam bluzę należącą do ojca Anouchki, drugiej głównej bohaterki. Była to bluza używana przy dojeniu kóz, której rękawy częściowo zgniły i musiały zostać skrócone – był to zdecydowanie odpowiedni kierunek w stylizacji głównego bohatera. Bluza okazała się strzałem w dziesiątkę i została już na cały film.

Il. 14 Bluza Staszka, ojca Anouchki (znaleziona przypadkiem na płocie), która stała się kostiumem głównego bohatera. Trzyma ją Anouchka Kolbuch, filmowa Dagmara, fot. Justyna Łuczaj.

Brak scenografa, poleganie na znalezionych lokacjach i bardzo biednych uzupełnieniach tych lokacji uważałam za bardzo dobry początek drogi w nieznane. Miałam przekonanie, że pozwoli to na skupienie się na aktorach oraz ożywi świat mojego filmu. Fakt że coś zaczęło się nam wymykać, odczytałam jako przybliżenie do chaosu i anarchii tych

składników, które są niezbędne dla sztuki. Według Artaud to właśnie duch głębokiej anarchii jest fundamentem poezji i sztuki.[102]

> „Poezja jest anarchistyczna w tej mierze, w jakiej poddaje w wątpliwość wzajemne stosunki przedmiotów i relacje form i znaczeń. Jest również anarchistyczna o tyle, o ile pojawia się jako skutek nieporządku, który zbliża nas do chaosu."[103]

4.3 Scenografia

Tak więc stało się to, czego chyba w głębi serca chciałam, zero sztucznej scenografii – mieliśmy starannie wybrane lokacje, trzeba było je tylko lekko dostosować. Najważniejsze lokacje, które pojawiły się w filmie, czyli „śmieciarni" Hansa i obory/stajnie weszły już na etapie scenariusza. To znaczy znałam je wcześniej i w nich, i dzięki nim budowałam miejsca i postacie. Wiedziałam też, że ważnym miejscem będzie Rudawka Rymanowska, czyli skała i rzeka. To właśnie przez te trzy lokacje, według mnie nie do zastąpienia, chciałam film realizować na Podkarpaciu. Podobnie działa Carlos Reygadas, realizując swoje filmy. Większość jego lokacji pojawia się na etapie pomysłu:

> „Yes, most of the time I know the locations when I write beforehand. And whenever I don't, I do need to look for them, and then I readapt a little bit the cutting of the film to the place [...]. I really like to make films about what I know, so places and people are there from the beginning" [104]

> (Tak, najczęściej znam już lokacje, kiedy piszę, a jeśli nie, muszę je znaleźć, a potem zaadaptować film do miejsca. […] Naprawdę lubię robić filmy o tym, co znam, więc ludzie i miejsca są tam od samego początku.)

Potrzebne było jeszcze jakieś miasto, które byłoby centrum tego świata, tych peryferiów. Zaistniał jednak pewien problem – w promieniu sześćdziesięciu kilometrów od

---

[102] A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2010, s. 78.
[103] Ibidem, s. 78.
[104] D. Baker, Ibidem, dostęp 11.08.2022.

najważniejszych lokacji nie było takiego idealnego miejsca, które bez sporych nakładów na scenografię mogłoby być właśnie tym zapomnianym, zdezelowanym, śmietnikowym, ponadczasowym miasteczkiem. Niestety wiele miejsc, o których wcześniej myślałam, dotknęła rewitalizacja. Stare płyty chodnikowe zastąpiono kostką Bauma, dokonano licznych remontów i modernizacji, które odebrały im bezpowrotnie poprzedni charakter. W mojej pierwotnej wizji chciałam, aby to był jakiś kawałek miasta z dużymi kamienicami dziwnym trafem wyrzucony pomiędzy góry i rzeki. Widziałam stare bramy kamienic, schody, zaułki. Tego nie znalazłam. Pomyślałam, że mogę jedynie zasygnalizować istnienie tego miasta, pokazując dom Diany, dworzec autobusowy, tory kolejowe, stację benzynową. W jakimś sensie inspiracją do tego rozwiązania był dla mnie serial Jane Campion *Tajemnice Laketop*[105]. Akcja też działa się w oddalonych od siebie lokacjach, na peryferiach jakiegoś miasta, którego de facto nie widzimy. Postanowiłam dokonać podobnego zabiegu. Mając do dyspozycji trzy najważniejsze lokacje – obory/stajnie, „śmieciarnię" i skałę, musiałam dopasować do nich strzępy z rożnych miejsc i zbudować z nich jedno miejsce. Połączyłam fragmenty Jasła, Rymanowa i Svidníka (Słowacja). Wszystkie te miejsca łączył podobny klimat – wyglądały jakby czas zatrzymał się co najmniej trzydzieści lat temu (co ciekawe, okazało się, że Jasło i Svidník są miastami partnerskimi). W podobny sposób komponuje i łączy miejsca w swoich filmach Fred Kelemen:

> „Moje filmowe miasta powstają w miastach realnych, jednak widzianych niekoniecznie tak jak chciałyby być postrzegane. Nie rekonstruuję ich na ekranie, podążam raczej za ich atmosferą i kreuję własny miejski pejzaż. Ten ze *Zmierzchu* na przykład jest kombinacją wielu różnych miejsc sfilmowanych w Niemczech i Portugalii. Niesamowite, że tak odległe i odmienne miejsca tworzą na ekranie spójną całość. To kwestia sposobu, w jaki je połączyłem. Za sprawą architektury, ducha, aury. Moje miasta są przede wszystkim ekspresją nastroju. Buduję *moodscapes*. Miasta są szalenie istotnymi protagonistami."[106]

[105] *Tajemnice Laketop*, reż. J. Campion, Australia/Wielka Brytania/Nowa Zelandia, 2013.
[106] F. Kelemen, *W blasku ciemności / Gleaming Dark. Rozmawia Małgorzata Sadowska*, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, 2017, s. 35.

Wydaje mi się, że udało się uzyskać na ekranie efekt spójności.

W napisach końcowych filmu znajduje się rozdział na funkcje np. kierownik budowy scenografii, budowa scenografii. Chciałam zaznaczyć, że nie budowaliśmy scenografii. Napisy są pozostałością funkcji określonych w zawartych przez producenta umowach. Żywy proces przyniósł inne, skromniejsze rozwiązania. Nie było czasu, ani potrzeby niczego budować.

Il. 15 Widok z muru na sklep – dworek „U Hrabiego”, nasza filmowa „śmieciarnia”, fot. Justyna Łuczaj.

Il. 16 Przestrzeń „śmieciarni” z przedmiotami większych gabarytów. W centrum, w oddali samochód, w którym mieszkał główny bohater, fot. Justyna Łuczaj.

Il. 17 Wnętrze „naprawialni” przedmiotów elektrycznych AGD oraz telewizorów w dworku „U Hrabiego”. W filmie jest to miejsce prywatne Hansa, fot. Justyna Łuczaj.

Il. 18 Przemysław Bluszcz, jako Hans, przy sadzawce, zdjęcie z planu filmu Koński ogon, fot. Justyna Łuczaj.

Il. 19 Przemysław Bluszcz – Hans na murze „śmieciarni”, fot. Justyna Łuczaj.

Il. 20 Jasło, dom, który z zewnątrz w szerokich planach był domem Diany, fot. Justyna Łuczaj.

Il. 21 Jasło – stacja benzynowa, zdjęcie zrobione na planie filmu *Koński ogon,* fot. Justyna Łuczaj.

Il. 22 Ladomirová, Słowacja. Dom Maxa, Dagmary i Laury z zewnątrz, fot. Justyna Łuczaj.

Il. 23 Svidník, Słowacja. Widok z dworca autobusowego na rozciągającą się w oddali przestrzeń, fot. Justyna Łuczaj.

Il. 24 Svidník, Słowacja. Zdjęcie drogi, która pojawia się w dwóch ważnych scenach filmu.

4.4 Budowanie świata

Wszystko się rozpada, jest na granicy istnienia. Pomiędzy kamienicami widać, las, łąki, rzekę, góry. Przyroda stanowi przeciwwagę estetyczną dla brudnych, zaniedbanych elementów architektonicznych, jest piękna, ale groźna.

Świat *Końskiego ogona* nie jest osadzony w konkretnym czasie. Obora i stajnia są niewyremontowane, skąpane w gnoju, mokre, lepkie, cuchnące. Wnętrza, niezależnie czy jest to zrujnowana stajnia, posterunek, szpital, noszą ślady destrukcji. Na ścianach grzyb, farba się łuszczy, kolory wyblakłe, szyby zamazane. Sklep – śmietnik oferuje przedmioty z różnych „epok". Bohaterowie ubrani są w rzeczy jak z lumpeksów, jeden element od drugiego może dzielić nawet trzydzieści lat. I taki eklektyczny i zużyty jest cały ten świat, zbliżony do rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych, ale nie jest to wierne odwzorowanie. Ten rodzaj „zepsucia" przeniosłam również na wygląd bohaterów. Główny bohater ma blizny na rękach, brudne ręce, paznokcie, twarz, kark, włosy. Również Diana ma bliznę na czole i podkreślone zmarszczki. Hans pokryty jest sztuczną opalenizną. Ma cytrynowożółte włosy. Max jest ogolony na łyso, na jego czaszce są również blizny. Autorem charakteryzacji był Cezary Kostrzewski.

Il. 25 Próby charakteryzacji Maja – Remigiusz Pocica, fot. Justyna Łuczaj.

Il. 26 Próby charakteryzacji Diany – Małgorzata Bockenheim, fot. Justyna Łuczaj.

Il. 27 Cezary Kostrzewski przy pracy, próby charakteryzacji Hansa – Przemysława Bluszcza, fot. Justyna Łuczaj.

Il. 28 Przemysław Bluszcz jako Hans – ustalona charakteryzacja, fot. Justyna Łuczaj.

4.5 Montaż i dokrętki

Montaż filmu *Koński ogon* był dla mnie najtrudniejszym etapem pracy. Swego rodzaju twórczym zgubieniem. Rozpoczęłam pracę z montażystą Pawłem Laskowskim. Paweł postanowił podejść do montażu dość klasycznie. Ja czułam jednak, że nie było możliwe dokładne trzymanie się konstrukcji scenariusza z tego względu, że z części scen zdecydowałam się zrezygnować lub zrealizować je inaczej. Film mimo utrzymania sensów był czymś bardzo różnym od scenariusza, miał w sobie lekkość interpretacji. Aktorzy w inny sposób realizowali założenia scen, były one bardziej zasugerowane niż dobitnie zagrane. Miałam odczucie, że zupełnie na nowo tworzę ten film i że przy pomocy innych środków, niż były przewidziane na papierze, dążę do uzyskania tego samego celu, sensu. Moja decyzja o wprowadzeniu „powietrza", o „nieintencjonalności", o realizowaniu z naciskiem na bycie a nie odgrywanie, stała się trudnym wyzwaniem dla montażu. Trzeba było z tego „powietrza" utkać ponownie strukturę, po prostu zrobić film. Pomimo tego czułam również radość wyzwania, które przede mną stoi. Odczuwałam zadowolenie, że nie wątpię w ten świat i jego bohaterów, że nikt niczego nie udaje. Czułam, że udało mi się zachować „powykręcanie" relacji między bohaterami. W procesie montażu przede wszystkim

postanowiłam skupić się na najważniejszych scenach, tematach, dokonać selekcji, a ograniczyć poboczne wątki, na przykład te związane z Dagmarą. W konsekwencji podjęłam trudną decyzję o rezygnacji z postaci nauczycielki, Alicji. Bardzo lubiłam sceny z jej udziałem, ale rozbudowanie tego wątku powodowało, że za dużo było w filmie Dagmary. Dagmara, która w pewnym sensie miała pełnić funkcję sprzymierzeńca głównego bohatera, nagle stawała się dla niego konkurencją. Decyzja ta wpłynęła korzystnie na klarowność głównego wątku Diana – Maj. Zdecydowałam się również wprowadzić lub rozbudować pewne nowe elementy, które pojawiają się w filmie. Jednym z nich jest wprowadzenie retrospekcji Diany zaprezentowanych w formie czerwonego pulsującego obrazu. Na początku jest on niejasny – Diana na podłodze, kolejno widz dostaje więcej informacji – Diana ma założone siodło, Diana chodzi na kolanach z nałożonym siodłem, Diana widzi las i konia w lesie, Diana z siodłem klęczy pomiędzy Hansem i Maxem. Siodło jest symbolem poniżenia, uprzedmiotowienia.

W trakcie montażu stało się dla mnie jasne, że potrzebuję dokrętek. Zdecydowałam się powrócić do sceny w lodziarni – pierwszego spotkania Maja z Dagmarą. Scena ta nie została z powodów losowych w całości zrealizowana. Również brakowało mi jakiejś sceny, która dotyczyłaby porzucenia Maja przez Dianę. W trakcie montażu odpadł motyw małego palca u stopy dziecka zniekształconego w okresie niemowlęctwa na skutek owinięcia włosem Diany, dzięki któremu matka rozpoznaje później swojego syna. Sceny moim zdaniem były źle zrealizowane, nieczytelne, nie spełniały swojej funkcji. W zamian postanowiłam wprowadzić inne dwie sceny dotyczące przeszłości Maja i Diany – niemowlę porzucone w lesie oraz Diana szukająca dziecka w tym samym miejscu po latach. W dokrętkach wzmocniłam również przestrzeń „śmieciarni" Hansa. Chciałam zaakcentować w niej obecność Maja, który mieszka tam i pracuje oraz fakt, że to sklep, w którym szefem jest Hans. Dokręciliśmy też kilka ujęć pokazujących Maja i Dianę w przestrzeni miasteczka (Maj śledzi Dianę). Zrealizowałam również zdjęcia podwodne, aby wzmocnić obecność ogona w celu budowania poczucia zagrożenia, zbliżającej się konfrontacji z fatum. Świat podwodny zaczyna się od płynącego w mętnej wodzie konia, kolejno widzimy ujęcia z płynącym pod wodą ogonem. Kulminacją scen podwodnych jest zaplątanie się Dagmary w ogon i akcja ratunkowa w wykonaniu Maja. Dokrętki odbywały się w kilku etapach. Realizowane były przez kilkuosobowy zespół za pomocą różnych kamer, co okazało się trochę problematyczne podczas postprodukcji, ale na szczęście obraz finalnie udało się wyrównać.

Po dokrętkach zdecydowałam się na zmianę montażysty. Od tej pory pracowałam z Ulą Klimek, która wprowadziła więcej płynności do narracji i bardziej otworzyła się na nieklasyczne poszukiwania. Wszystkie moje ryzykowne pomysły potrafiła scalić w film. Praca montażowa zarówno z Pawłem, jak i z Ulą, przebiegała stacjonarnie i zdalnie. W okresie kiedy ze względu na pandemię Covid nie mogliśmy się spotykać w montażowni pracowałam nad montażem w domu i przesyłałam zmontowane fragmenty filmu i swoje propozycje. Zmontowałam ponad czterdzieści wersji filmu. Podczas pracy z Ulą sięgałyśmy do czterdziestej czwartej stworzonej przeze mnie wersji, w której zawarłam najważniejsze sensy. Kolejne etapy montażu konsultowałam z moim opiekunem artystycznym, oraz moją przyjaciółką reżyserką - Anną Kuśmierczyk, która pracowała również ze mną na planie.

Kolejną decyzją było wprowadzenie materiałów VHS przedstawiających młodą Dianę. Ujęcia te pochodzą z filmu *Alicja*[107] Macieja Grabysy. Jest to film, który widziałam ponad dwadzieścia lat temu i wtedy właśnie tak bardzo zapadła mi w pamięć postać bohaterki, że zdecydowałam się uczynić z niej Dianę. Pomysł ten poddała mi profesor Jolanta Dylewska, której opowiedziałam historię VHSów. Zachęciła mnie, by spróbować odnaleźć nagrania.

Il. 29 Kadr z filmu *Alicja,* reż. Maciej Grabysa, na zdjęciu Małgorzata Bockenheim.

[107]*Alicja*, reż. M. Grabysa, Polska, 1995.

Zwróciłam się do reżysera o możliwość zobaczenia i udostępnienia filmu. Niełatwo było odszukać tę stara kasetę, ale udało się. W filmie te fragmenty pokazują Dianę „sprzed katastrofy", przedstawiam je jako nagrania zrobione przez Hansa, który jej pożądał.

Pod koniec montażu, pod wpływem rozmów z moim opiekunem artystycznym prof. dr hab. Mariuszem Grzegorzkiem, postanowiłam powrócić do dawnego pomysłu wprowadzenia postaci narratora, kogoś, kto trochę niczym chór grecki komentuje i uzupełnia brakujące informacje. Pierwotnie w tej roli miał wystąpić kreator mody i twórca słynnych perfum „Angel" Manfred Thierry Mugler, którego poznałam dzięki performerowi Leonowi Dziemaszkiewiczowi. Leon zagrał w filmie rolę epizodyczną. Mugler był partnerem życiowym Leona, stąd nasza znajomość. Początkowo myślałam tylko o bezdialogowej obecności Thierrego. On jednak chciał dostać tekst. Wtedy pomyślałam, że mógłby wypowiadać kwestie pochodzące z tragedii *Król Edyp*[108] Sofoklesa w języku niemieckim. Chciałam podkreślić przez to różne przejawy „niemieckości" w moim filmie, które znalazły odbicie również w imionach bohaterów, niemieckich przedmiotach, napisach, banerach w śmieciarni Hansa. Thierry chciał jednak mówić po francusku. Ostatecznie i tak jego plany zawodowe nie pozwoliły mu na to, by pojawić się na planie filmu, gdyż był bardzo zaangażowany w organizację swojej wystawy retrospektywnej „Thierry Mugler: Couturissme" w Montrealu.

Wracając do postaci narratora miałam dylemat czy znów nie spróbować z Thierrym, czy może raczej pójść w stronę postaci wioskowego głupka, który wszystko wie, wypowiada zdania pozornie od niechcenia, prostackie, mające jednak głębsze znaczenie, stanowiące komentarz lub zapowiedź. Zdecydowałam się na to drugie rozwiązanie. Rolę narratora zaproponowałam Tomaszowi Mularskiemu, człowiekowi, który łączy w sobie przeciwieństwa. Wychował się na wsi jako syn nauczycielki pochodzenia szlacheckiego z Litwy i pilota, oficera, pochodzącego z Podkarpacia, który po dramatycznie zakończonej karierze szukał schronienia w rodzinnej miejscowości. Tomasz jest bardzo inteligentny, ma ogromną wiedzę, ale nie ukończył szkoły średniej, pracuje na śmietnisku komunalnym w sortowni śmieci. Mówi donośnym, niepokojącym, charakterystycznym głosem. W jego oczach jest dużo mądrości i czystości. Podobało mi się w nim też jego osadzenie w przyrodzie, miłość do zwierząt, do ziemi. Wydał mi się idealnym kandydatem do tej roli.

---

[108] Sofokles*, König Ödipus*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.

Il. 30 Kadr z filmu *Koński ogon*, na zdjęciu Tomasz Mularski – narrator.

4.6 Erotyzm

Moje pierwsze „kino", które zrobiłam w życiu, było połączeniem inspiracji Pasolinim, którego *Dekameron* zobaczyłam przypadkiem w telewizji, i ilustracji z *Księgi tysiąca i jednej nocy*. Pierwszą z moich aktorek została dziwna lalka kupiona w ZSRR na małej stacji kolejowej, gdzie pociąg zatrzymał się na kilka godzin w drodze powrotnej z Bułgarii. Tato namówił mamę, abyśmy ruszyli w głąb miasteczka. Pamiętam, że wszędzie było błoto. W sklepie rodzice zakupili trzy chińskie budziki oraz dwa rodzaje lampek na choinkę. Jedne miały kształt śnieżynek, drugie – kwiatów. Kupili mi też lalkę. Lalka była zbudowana jak niemowlak: miała krótkie krzywe nóżki, pulchne rączki i jednocześnie twarz dojrzałej panienki, długie rzęsy i bardzo długie włosy do samych pięt. Od dawna marzyłam o „dorosłej" lalce, więc moja lalka, dzięki włosom, i mimo niemowlęcych kształtów, w zabawach odgrywała kobietę.

Dalej moja pamięć sięga kolejnej części wakacji. Na podwórku u sąsiadów, rodziców mojej koleżanki, którzy hodowali króliki i często je wypasali na trawie w klatkach z drucianej siatki, urządziłam swoje pierwsze „kino". Zaprosiłam na nie sąsiadów i dziadków mojej koleżanki mieszkających razem z nimi. Przedstawienie nazwałam „Kinem miłości". Pamiętam, że wszystkie moje lalki rozebrałam do naga. Na czołach nakleiłam im kółka wycięte z kapsli od mleka. Wiodącą rolę grała właśnie ta dziwna długowłosa lalka. Sceną była duża klatka do wypasania królików. Nagie lalki po prostu się kłębiły. Pamiętam, że

przedstawienie wprawiło widzów w osłupienie. Moje „kino" było dla mnie przesycone treścią, chociaż do niczego nie dążyło. Nie miało ambicji początku, rozwinięcia i zakończenia. Zajmowały mnie relacje między lalkami. Relacje te miały głównie podłoże erotyczne. Na pewno moi dorośli widzowie je rozpoznali, chociaż ja nie potrafiłam określić, co to jest, co te kłębiące się lalki robią ze sobą.

Erotyzm wydaje mi się niezbędnym elementem kina, które lubię, które mnie fascynuje i kina, które chcę tworzyć. Jest to dla mnie „złapanie" w sidła czegoś żywego. Stąd Pasolini, Borowczyk, Reygadas, Monteiro, Żuławski. Erotyzm daje energię. Jeśli pracuje się z pociągającymi aktorami, można wejść z nimi w rodzaj specyficznego, nasyconego napięciem kontaktu i przekazać ten stan widzowi. Żuławski mówił, że dla niego w pracy na planie była najważniejsza „[...] taka zdolność osmozy, stworzenia wspólnych światów z aktorami"[109]. Również dalej pozwolę sobie zacytować Andrzeja Żuławskiego:

> „[...] kino, które nie jest zmysłowe, które nie uwodzi widza, dla mnie w ogóle się nie liczy."[110].

> „Chodzi o film jako seksualność, jako formę zmysłową, jako rzecz działającą poprzez zmysły i wciągającą w siebie widownię za pomocą tych zmysłów. Dlaczego istnieją gwiazdy? Kto jest gwiazdą? Na czym to polega? To jest kluczowe dla kina. Można godzinami bajać o treściach, romantyzmach i Bóg wie o czym [...], ale jeden biust czasem więcej mówi o nas. O tym, kim my tak naprawdę jesteśmy, my, którzy to oglądamy i my, którzy chcemy chodzić do kina."[111]

[109] P. Kletowski, P. Marecki, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej,* Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 62.
[110] Ibidem, s. 80.
[111] P. Kletowski, P. Marecki, *Żuławski...,* Ibidem, s. 62.

4.7 Motyw konia

Il. 31 Kadr z filmu *Koński ogon*, płynący ogon.

> „Symbol tylko wtedy jest prawdziwym symbolem, kiedy jego znaczenie jest niewyczerpane, nieograniczone, kiedy wyraża swoim tajemniczym (hieratycznym i magicznym) językiem aluzje i sugestie dotyczące tego, co niewyrażalne i nieodpowiednie dla nazywającego słowa. Symbol ma wiele twarzy, wiele znaczeń i w swej najskrytszej głębi pozostaje zawsze niejasny, jest tworem organicznym jak kryształ […]. Symboli nie można objaśnić, pozostajemy bezradni wobec ich zakrytego tajemnicą sensu."[112]

Skąd wziął się koński ogon? Motyw płynącego w rzece końskiego ogona prześladuje mnie od dzieciństwa. Nie jestem do końca pewna skąd wzięła się ta wizja. Prawie mogłabym przysiąc, że widziałam taki ogon na własne oczy albo we śnie. W dzieciństwie często chodziłam ścieżką nad rzeką prowadzącą z usytuowanego nieco na uboczu domu rodzinnego do miasta. Rzeka miała i ma nadal złą opinię, jako pełna wirów, zdradliwa, w której utonęło

[112] Z korespondencji Andrieja Tarkowskiego i Grigorija Kozincewa, przeł. i oprac. S. Kuśmierczyk, „Film na Świecie" III-IV 1989 (nr 363-364), s. 21 [za:] A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, Świat Literacki, Warszawa 2007, s. 50.

wiele osób. W tej często niespokojnej, zmętniałej rzece często wypatrywałam płynącego końskiego ogona. Nigdy nie podzieliłam się z nikim tą wizją i związanym z nią lękiem.

Być może połączyły się w mojej głowie dwie opowieści: pierwsza to byłą opowieść mojej mamy o prawdziwym wydarzeniu, które widziała – wypadku z udziałem konia. Koń zmasakrowany, martwy, właściciel odcina ogon, żeby go sprzedać i rusza przed siebie, niosąc ogon na ramionach. Drugą opowieść o Toplecu usłyszałam od mojej babci. Była to tajemnicza postać, która mieszkała w rzece i topiła nieposłuszne dzieci. W moim filmie koński ogon funkcjonuje jako fatum.

Motyw konia obecny jest w moim malarstwie. Koń jest dla mnie najpiękniejszym zwierzęciem. Podziwiam konie i boję się ich. Nigdy nie przyszło mi do głowy, aby uprawiać jeździectwo. Jest to dla mnie profanacja konia jako niemal świętej istoty pochodzącej z innego wymiaru. Koń jest też dla mnie niezwykle zmysłowy, w jakimś sensie podobny do człowieka. Poci się jak człowiek i jak człowiek jest wrażliwy na przeciąg. Nie chcę do końca definiować, kim, czym jest koń w moim filmie. Najbardziej wyraziste sceny, w których pojawia się motyw konia, mają swoje źródło w moich wizjach. Płynący koń, koń z erekcją w lesie, klacz odsłaniająca waginę, Diana chodząca z siodłem na plecach. Oczywiście jest również koński ogon, tajemnicze zagrożenie, które w pewnym momencie atakuje dziewczynkę. Może jest on symbolem opresji kobiet w tym miasteczku? Chciałam, aby w końcu mój główny bohater go złapał i zneutralizował. Siodło pojawia się też jako ukryty symbol podporządkowania, ujeżdżenia na medalionie Hansa. Nie jest to tak wyraźnie wyeksponowane, ale być może ktoś to zauważy. Konie pojawiają się również jako zwyczajne zwierzęta funkcjonujące obok człowieka. Koński ogon występujący filmie jest naprawdę zrobiony z końskiego ogona. Mieliśmy trzy ogony w różnych rozmiarach, którymi dysponowaliśmy w zależności od potrzeb. Wykonała je Patrycje Pieszak. Wszystkie trzy są przeskalowane, dużo większe niż prawdziwy koński ogon.

Motyw włosów podobnych do końskiego ogona jest też związany z postacią Diany. W scenariuszu była jeszcze mocniej zaznaczona obsesja Diany na punkcie włosów. W filmie zostało czesanie, zbieranie włosów, palenie, jedzenie włosów. Ten motyw funkcjonuje bardziej podskórnie. W przypadku Diany włosy to obraz ogromnego poczucia winy, jest to związane z ogonem czyhającym w mętnej wodzie, z czymś, co za chwilę się objawi, czego jeszcze nie może uchwycić. Diana ma amnezję, ale jej ciało już sobie przypomina, w jej piersiach pojawia się mleko. Włosy są symbolem połączenia i splątania. Są też metaforą

nici, która prowadzi do kłębka, albo nici Ariadny, dzięki, której możliwy jest powrót Tezeusza z labiryntu.

5 Postprodukcja

Kolor w filmie nie jest bardzo wysycony, ale nie jest również sztucznie zdesaturowany. Zależało nam na zachowaniu zmysłowego, naturalnego koloru skóry głównego bohatera. Kiedy praca nad korekcją barwną była prawie zakończona, obejrzałam film na monitorze, który dawał zbyt żółty obraz. Ta przypadkowa projekcja zainspirowała mnie do eksperymentu „zainfekowania" bieli cytrynową żółcią kojarzącą się z toksycznością. Kolor ten dał ciekawy efekt odrealnienia rzeczywistości filmu. Nie był nachalny, ale likwidował „rodzajowość", która wkradała się miejscami. Efekt ten jest szczególnie widoczny we wnętrzach, gdzie wprowadza atmosferę niepokoju.

W filmie jest sporo drobnych interwencji wykonanych komputerowo, polegających na czyszczeniach niepotrzebnych elementów, na przykład samochodów, reklam, i tym podobnych oraz postarzaniu budynków. Jest również jeden ważny komputerowy efekt specjalny – piorun kulisty. Kłopot z tym obiektem polegał na tym, że nie ma referencji, przykładów zarejestrowanego obrazu z rzeczywistym piorunem kulistym. Trzeba było go wymyślić. Zbierałam referencje nie w obszarze zjawisk przyrodniczych, ale abstrakcyjnych realizacji artystycznych. Po kilkunastu podejściach w końcu otrzymaliśmy w miarę zadowalający efekt. Ale nadal wydawał mi się on za mało organiczny. Wpadłam na pomysł, aby go miejscowo rozświetlić, a nawet prześwietlić, co okazało się bardzo dobrym rozwiązaniem. Za efekty specjalne odpowiedzialni byli Wojciech Kuszewski oraz Radosław Rekita.

Il. 32 Kadr z filmu *Koński ogon*, efekt specjalny – piorun kulisty.

Dźwięk w filmie składa się z warstwy realistycznej: efektów synchronicznych, dialogów, realistycznej atmosfery oraz warstwy wykreowanej: *sound design*, muzyki imitującej muzykę zastaną i muzyki Mikołaja Trzaski oraz jednego utworu Luca Ferrariego. Dźwięk w warstwie realistycznej to odgłosy krów, obór nagrane na planie, dźwięk lasu, strumienia, rzeki, wiatru, deszczu. Efekty te miały za zadanie stworzyć przestrzeń filmu, dać poczucie zanurzenia w przyrodzie. W filmie znajdują się również momenty, kiedy dźwięk przestaje być realistyczny. Pojawiają się trudne do zidentyfikowania i nazwania szumy, „brumy", których zadaniem jest tworzenie podświadomego niepokoju. W pewnych momentach ten rodzaj niepokojących dźwięków istotnie się nasila, na przykład w scenie lizania drzewa i pojawienia się nagiej kobiety oraz konia ze wzwodem. Realistyczne odgłosy lasu stopniowo zmieniają się w trudny do wytrzymania zestaw szumów. Podobnie dźwięk przestaje być realistyczny w momencie, kiedy pojawia się narrator czy piorun kulisty.

Muzyka zastana to muzyka przynależąca do Hansa. Hans puszcza w swojej „śmieciarni" stare niemieckie przeboje z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Jest to muzyka charakteryzująca bohatera i budująca jego świat. Pomysł na zastosowanie takiej muzyki pojawił się w trakcie pracy nad montażem. W przestrzeni Hansa znajduje się wiele przedmiotów przywiezionych z Niemiec – widzimy niemieckie napisy na banerach, etykietach. Muzyka podkreśla fascynację Hansa niemieckością. Jest i śmieszna, i straszna. Czasem buduje klimat, czasem działa w kontrapunkcie do poważnych scen.

Muzyka Mikołaja Trzaski pojawia się głównie w momentach retrospekcji Diany oraz momentach emocjonalnych. Miałam z nią duży problem, gdyż otrzymałam dwie wersje ścieżki muzycznej do filmu i żadna z nich nie była według mnie trafiona, chociaż same w sobie były interesujące. Pierwsza wersja została przygotowana do układki sprzed dokrętek, druga do wersji finalnej. Mikołaj był zmęczony współpracą, nie chciał i nie miał czasu dalej próbować. Przysłał muzykę rozłożoną na ścieżki. Mogłam ją „przesuwać" i z niej „ujmować" wedle uznania. Zostawiłam motywy, które mi się podobały, ułożyłam je w innych miejscach. Nie chciałam używać muzyki ilustracyjnie, ale stworzyć jakby podskórny puls tego świata, odnoszący się do tajemnicy, której obrazem jest ogon. W finale mamy połączenie muzyki Luca Ferrariego *Didascalies* z muzyką autorstwa Mikołaja Trzaski inspirowaną tym utworem. *Didascalies* buduje rodzaj transu, kiedy narracja nie jest już prowadzona za pomocą scen tylko ujęć – plam następujących po sobie w sposób dynamiczny, skrótowy i lawinowy.

Za nagranie dźwięku na planie odpowiedzialni byli Anna Rok, Marcin „Bary" Popławski; za efekty synchroniczne – Dreamsound, za montaż dialogów – Aleksandra Landsman; za postrprodukcję, montaż, *sound design* i zgranie – Mateusz Adamczyk i Sebastian Witkowski.

6 Podsumowanie

> „Twórca musi być kimś obcym na nieprzyjaznej ziemi. Zamiast zamieszkiwać życie, zamieszkuje śmierć [...].”[113]

Koński ogon zrealizowałam bezkompromisowo. Podążałam za pragnieniem dotarcia do prawdy, do utrzymania całkowitej uczciwości, autentyczności. Trzymając się głównych scen i założeń scenariusza pozwoliłam jednocześnie rzece rzeczywistości przepłynąć przez jego realizację. Pozwalałam sobie na ciągłe poszukiwanie, reagowanie, działania „nieintencjonalne”, improwizacje, ale ciągle pilnowałam sensów, głównego tematu. Świetnie określił to Andrzej Żuławski:

> „[...] Można użyć, sądzę absolutnie wszystkich sposobów i wszystkiego do tego, żeby zrobić interesujący film, pod jednym warunkiem [...], że się pilnuje z taką zawziętością jak pies pilnuje kości, że zebraliśmy się tutaj, wymyślamy różne rzeczy, w jednym jedynym celu”.[114]

Jestem u bolesnego początku wchodzenia mojego filmu w rzeczywistość. Mieliśmy zamknięty pokaz podczas Polish Days Festiwalu Nowe Horyzonty. Film wywołał szok. Nie wiem, co będzie z nim dalej. Dopiero zaczyna docierać do mnie, że może zetknąć się z niezrozumieniem, a nawet odrzuceniem. Może jest to czas, w którym artysta nie powinien dzielić się swoim bólem z widzem. Widz tego nie chce. Zaczynam doświadczać tego, o czym pisał Pasolini:

---

[113] P. Pasolini, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i* kinie, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2012, s. 203.
[114] P. Kletowski, P. Marecki, *Żuławski…,* Ibidem, s. 132.

„Wiecznie prowokując kod (czyli świat, który się nim posługuje), wiecznie wystawiając się na pokaz. [...] Zostają poranieni i zabici bronią, którą sami dają do ręki swemu wrogowi."[115]

„Jedynie w momencie, gdy toczy się walkę (czyli wymyśla się coś nowego, korzystając na przekór ze swej wolności do śmierci), tylko w chwili gdy stoi się twarzą w twarz z regułą, którą trzeba złamać, i nie wiadomo, komu sprzyja Mars, tylko w cieniu Tanatosa, można otrzeć się o objawienie prawdy czy totalności, słowem, o objawienie czegoś konkretnego."[116]

Mój wybór sposobu realizacji właściwie nie był wyborem, był wewnętrznym imperatywem poszukiwania prawdy. Obecnie nie jest to podejście popularne. Powszechnym dążeniem jest oddalenie się od prawdy, w realizacjach zrobionych według „formatu", lub których powstawanie od samego początku poddane jest kolektywnej obróbce konsultantów scenariuszowych. Powstają filmy, które godzą interesy producentów i koproducentów. Od reżysera wymaga się, aby od razu wiedział, co będzie robił i robił to szybko, aby zmieścić się w skromnej, bo oczywiście bardzo kosztownej ilości dni zdjęciowych. Wszystko ma być zgodne z planem. Ten rodzaj pracy wyklucza poszukiwanie i indywidualny charakter dzieła. Oczywiście są outsiderzy tacy jak na przykład Reygadas, którzy pozwalają sobie na wolność, na pracę na planie trwającą pół roku, ale wówczas trzeba samemu być producentem swojego filmu. Najprawdopodobniej również i ja obiorę taką drogę, gdyż interesuje mnie upodobnienie filmu do życia, w którym nie mamy scenariusza i każda sekunda oraz oddech przynoszą coś nieprzewidywalnego.

Realizacja filmu *Koński ogon* była bardzo wyczerpująca, na szczęście wspierał mnie opiekun artystyczny i promotor prof. dr hab. Mariusz Grzegorzek, który udzielał mi merytorycznych uwag i nie tracił we mnie i w projekt wiary. Ogromnie dużo pracy włożył w ten niemal niekończący się proces realizacyjny producent Marcin Malatyński. Mogłam również zawsze liczyć na najbliższe mi współpracujące ze mną osoby - operatorkę Małgorzatę Szyłak i reżyserkę Annę Kuśmierczyk.

[115] P. Pasolini, Ibidem, s. 211.
[116] Ibidem, s. 213.

7 Bibliografia

Artaud A., *Teatr i jego sobowtór*, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2010.

Bresson B., *Notatki o kinematografie*, tłum. Aleksander Ledóchowski, „Film na Świecie", Warszawa 1983, nr 300.

Cronin P., *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, London/New York 2002.

Faber M., *Pod skórą,* W.A.B., Warszawa 2014.

Faulkner W., *Wielki las*, PIW, Warszawa 1967.

Grotowski J., *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Herzog. Przewodnik Krytyki Politycznej (opracowanie zbiorowe), red. Kutyła J., Wiśniewska A., Warszawa 2010.

Kelemen F., *W blasku ciemności / Gleaming Dark. Rozmawia Małgorzata Sadowska*, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, 2017.

Kempna-Pieniążek M., *Bezdroża i ruiny Flandria Bruno Dumonta*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis", t. 12, nr 1 (2020), Kraków 2020.

Kletowski P., Marecki P., *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości*, Korporacja ha!art, Kraków 2011.

Kletowski P., Marecki P., *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej,* Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Niessen N., *Miraculous Realism: The French-Walloon Cinéma du Nord*, Nowy Jork 2020.

Pasolini P., *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i* kinie, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2012.

Schrader P., *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*; University of California, Berkley 1972.

Sofokles*, König Ödipus*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.

Syska R., *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014.

Tarkowski A., *Czas utrwalony*, Świat Literacki, Warszawa 2007.

Walentowska B.*, Wyznania montażystki* [w:] *Kino-Sztuka*, red. J. Majmurek, Ł. Ronduda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2015.

7.1 Źródła internetowe

A Conversation with Carlos Reygadas, https://watchargo.com/interview-with-carlos-reygadas/?fbclid=IwAR2NfbZ06iKUsyN6l-3fACk8C5DUHS31wvLkdTjR_61Qs5RxzW8Kw2YqkzM, dostęp 11.08.2022.

Baker D. "*I've Never Understood a Traditional Screenplay:" Carlos Reygadas on Post Tenebras Lux*, https://filmmakermagazine.com/66943-ive-never-understood-a-traditional-screenplay-carlos-reygadas-on-post-tenebras-lux/#.Yg59NujMJPZ, dostęp 05.03.2022.

Chaciński M., *Rozmowa z Werner Herzogiem*, „Dwutygodnik", https://www.dwutygodnik.com/artykul/1171-trzeba-byc-bezlitosnym.html; dostęp 05.03.2022.

Cinema Studies at NYU, profil na Facebooku, https://www.facebook.com/NYUCinemaStudies/photos/a.10156009270188635/10158855255993635/?type=3, dostęp 05.04.2022.

Drewniak Ł., Wywiad z Ninetto Davolim, http://pasolinipuntonet.blogspot.com/2012/08/wywiad-z-ninetto-davolim-intervista.html, dostęp 20.04.2022.

Elliot N., *Bruno Dumont by Nicholas Elliot*, „BOMB Magazine", Nowy Jork 2015, https://bombmagazine.org/articles/bruno-dumont/, dostęp 05.03.2021.

Laxe O. *Mimosas* Q&A, https://www.youtube.com/watch?v=wfIp9Nhj8A0, dostęp: 26.08.2022.

Leigh D., *Under the Skin: why did this chilling masterpiece take a decade?,* https://www.theguardian.com/film/2014/mar/06/under-the-skin-director-jonathan-glazer-scarlett-johansson, dostęp 25.09.2022.)

Loving The Alien. The Shooting Of 'Under The Skin, https://definitionmagazine.com/features/loving-the-alien-the-shooting-of-under-the-skin/, dostęp 25.09.2022**.**

Lubecker N., *The poety of Idiots: Sigrid Alnoy, Lars von Trier, and Bruno Dumont,* „New Review of Film and Television Studies", 2013, https://www.academia.edu/10929860/The_Poetry_of_Idiots_Siegrid_Alnoy_Lars_von_Trier_and_Bruno_Dumont, dostęp 04.02.2021.

Master class de David Lynch, https://www.youtube.com/watch?v=pPial9mu-RI, dostęp: 05.03.2022.

Rubin M., *Corporeal Affects and Fleshy Vulnerability: Nonprofessional Performance as Process in L'humanite and Battle In Heaven,* „Senses of Cinema", nr 80, 2016; https://www.sensesofcinema.com/2016/new-directions/nonprofessional-performance-process/, dostęp: 4.02.2021.
Simonini R., '*Daydreaming Is So Important To Me': How David Lynch Fishes For Ideas*, https://artreview.com/daydreaming-is-so-important-to-me-how-david-lynch-fishes-for-ideas/; dostęp 04.02.2021.
Sobiela, P. Marecki, *Głupotę miastową trzeba było wyeliminować. Fragment wywiadu - rzeki "Kino organiczne Krzysztofa Wojciechowskiego"*, https://pleograf.pl/index.php/glupote-miastowa-trzeba-bylo-wyeliminowac-fragment-wywiadu-rzeki-kino-organiczne-krzysztofa-wojciechowskiego/, dostęp 10.08.2022.
Turner M., *Interview: Oliver Laxe talks Mimosas, movies and MUBI,* https://vodzilla.co/interviews/interview-oliver-laxe-talks-mimosas-movies-and-mubi/?fbclid=IwAR34w1-AbMhkD0qswzmC2EhH-7qEs3UyvuTjiQAFHQaPGsNqSWtGbpMnqpY, dostęp 04.2022.
Wojciechowski K., *O naturszczykach*, Magazyn „Film", nr 35/1978(1551), ,https://www.filmopedia.org/archiwum/1978/1329/Film-1978-35.html, dostęp 10.08.2022.
Wywiad z Davidem Lynchem, https://www.youtube.com/watch?v=pebAgX13bRI; dostęp 12.01.2022.
Wywiad z Carlosem Reygadasem, https://watchargo.com/interview-with-carlos-reygadas/?fbclid=IwAR2NfbZ06iKUsyN6l-3fACk8C5DUHS31wvLkdTjR_61Qs5RxzW8Kw2YqkzM, dostęp 03.05.2022.
https://m.imdb.com/name/nm1196161/quotes, dostęp 11.08.2022.
https://www.sabzian.be/film/mamma-roma, dostęp 05.04.2022.
Porównanie scenariusza i filmu *Sceny małżeńskie,* N. Baumbach. https://www.youtube.com/watch?v=77bmdVXZ38E, dostęp 08.09.2022.
https://www.instagram.com/script.to.screen/, dostęp 08.09.2022.

8 Filmografia

Alicja, reż. M. Grabysa, Polska, 1995.

Bruno, der Schwarze, reż. B. Eisholz, RFN, 1973.

Brzemię snu, reż. L. Blank, USA,1982.

Potępienie, reż. B. Tarr, Węgry, 1988.

Dekameron, reż. P. Pasolini, Francja/Włochy/RFN, 1971.

Duch roju, reż. V. Erice, Hiszpania, 1973.

Dzienniki wiejskiego proboszcza, reż. R. Bresson, Francja, 1951.

Dziura, reż. J. Łuczaj, Polska, 2017.

Felix, reż. J. Łuczaj, 2003.

Fitzcarraldo, reż. W. Herzog, Peru/RFN, 1982.

Historie małżeńskie, reż. N. Baumbach, USA, 2019.

Japón, reż. C. Reygadas, Meksyk/Hiszpania, 2002.

Kieszonkowiec, reż. R. Bresson, Francja, 1959.

Kochajmy się, reż. K. Wojciechowski, Polska, 1974.

Ludzkość, reż. B. Dumont, Francja, 1999.

Łagodna, reż. R. Bresson, Francja, 1969.

Mały Quinquin, reż. B. Dumont, Francja, 2014

Mouchette, reż. R. Bresson, Francja, 1967.

Na los szczęścia Baltazarze, reż. R. Bresson, Francja, 1966.

Nakarmić kruki, reż. C. Saura, Hiszpania, 1976.

Pieniądz, reż. R. Bresson, Francja, 1983.

Pod skórą, reż. J. Glazer, Wielka Brytania/Szwajcaria, 2013.

Poza szatanem, reż. B. Dumont, Francja, 2011.

Rerberg i Tarkowski. Odwrotna strona Stalkera, reż. I. Maiboroda, Rosja, 2008.

Stalker, A. Tarkowski, ZSRR, 1797.

Stroszek, reż. W. Herzog, RFN, 1977.

Tajemnice Laketop, reż. J. Campion, Australia/Wielka Brytania/Nowa Zelandia, 2013.

Woyzeck, reż. W. Herzog, RFN, 1979.

Zagadka Kaspara Hausera, reż. W. Herzog, RFN, 1974.

Zwierciadło, reż. A. Tarkowski, ZSRR, 1974.

Życie Jezusa, reż. B. Dumont, Francja, 2017.

9 Spis ilustracji

Il. 1 Kadr z filmu *Koński ogon*, reż. Justyna Łuczaj, Maj – Remigiusz Pocica. 2
Il. 2 Kadr z materiału filmowego nagranego na pierwszym spotkaniu z Remigiuszem Pocicą, fot. Justyna Łuczaj. 38
Il. 3 Kadr z filmu *Dziura* (reż. Justyna Łuczaj) przedstawiający Wojciecha Białasa. 40
Il. 4 Kadr z filmu *Dziura* (reż. Justyna Łuczaj) przedstawiający Remigiusza Pocicę. 41
Il. 5 Zdjęcie z profilu Facebook Małgorzaty Bockenheim, autor M.Bockenheim. 43
Il. 6 Kadr z filmu *Koński ogon*, walka Hansa z Maxem w piwnicy (Wojciech Białas, Przemysław Bluszcz). 50
Il. 7 Kadr z filmu *Koński ogon,* Maj – Remigiusz Pocica, scena „nieintencjonalna" – lizanie drzewa. 51
Il. 8 Kadr z filmu *Koński ogon,* Diana – Małgorzata Bockenheim, wizja – chodzenie z siodłem. 52
Il. 9 Kadr z filmu *Koński ogon,* Hans – Przemysław Bluszcz, wizja – skoki na trampolinie. 52
Il. 10 Kadr z filmu *Koński ogon,* wizja – płynący koń. 53
Il. 11 Kadr z filmu *Koński ogon*, poraniona, naga Diana idąca przez obory do Maja. 53
Il. 12 Zdjęcia z planu *Końskiego ogona,* operatorka Małgorzata Szyłak i reżyserka Justyna Łuczaj podczas kąpieli w strumieniu, obok pieczone cebule, fot. Damian Wojtowicz,. 54
Il. 13 Obraz *Przeskoczę*, olej na płótnie, aut. Justyna Łuczaj. 56
Il. 14 Bluza Staszka, ojca Anouchki (znaleziona przypadkiem na płocie), która stała się kostiumem głównego bohatera. Trzyma ją Anouchka Kolbuch, filmowa Dagmara, fot. Justyna Łuczaj. 57
Il. 15 Widok z muru na sklep – dworek „U Hrabiego", nasza filmowa „śmieciarnia", fot. Justyna Łuczaj. 60
Il. 16 Przestrzeń „śmieciarni" z przedmiotami większych gabarytów. W centrum, w oddali samochód, w którym mieszkał główny bohater, fot. Justyna Łuczaj. 61
Il. 17 Wnętrze „naprawialni" przedmiotów elektrycznych AGD oraz telewizorów w dworku „U Hrabiego". W filmie jest to miejsce prywatne Hansa, fot. Justyna Łuczaj. 61
Il. 18 Przemysław Bluszcz, jako Hans, przy sadzawce, zdjęcie z planu filmu *Koński ogon,* fot. Justyna Łuczaj. 62

Il. 19 Przemysław Bluszcz – Hans na murze „śmieciarni”, fot. Justyna Łuczaj. 62
Il. 20 Jasło, dom, który z zewnątrz w szerokich planach był domem Diany, fot. Justyna Łuczaj. 63
Il. 21 Jasło – stacja benzynowa, zdjęcie zrobione na planie filmu *Koński ogon,* fot. Justyna Łuczaj. 63
Il. 22 Ladomirová, Słowacja. Dom Maxa, Dagmary i Laury z zewnątrz, fot. Justyna Łuczaj. 64
Il. 23 Svidník, Słowacja. Widok z dworca autobusowego na rozciągającą się w oddali przestrzeń, fot. Justyna Łuczaj. 64
Il. 24 Svidník, Słowacja. Zdjęcie drogi, która pojawia się w dwóch ważnych scenach filmu. 65
Il. 25 Próby charakteryzacji Maja – Remigiusz Pocica, fot. Justyna Łuczaj. 66
Il. 26 Próby charakteryzacji Diany – Małgorzata Bockenheim, fot. Justyna Łuczaj. 67
Il. 27 Cezary Kostrzewski przy pracy, próby charakteryzacji Hansa – Przemysława Bluszcza, fot. Justyna Łuczaj. 67
Il. 28 Przemysław Bluszcz jako Hans – ustalona charakteryzacja, fot. Justyna Łuczaj..... 68
Il. 29 Kadr z filmu *Alicja*, reż. Maciej Grabysa, na zdjęciu Małgorzata Bockenheim..... 70
Il. 30 Kadr z filmu *Koński ogon*, na zdjęciu Tomasz Mularski – narrator. 72
Il. 31 Kadr z filmu *Koński ogon*, płynący ogon..... 74
Il. 32 Kadr z filmu *Koński ogon,* efekt specjalny – piorun kulisty..... 77