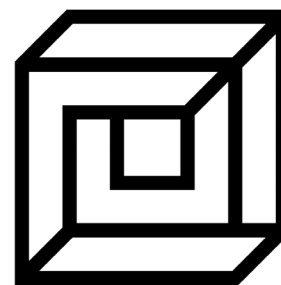


**Państwowa Wyższa Szkoła  
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna  
im. Leona Schillera w Łodzi**



Studia doktoranckie

Marta Minorowicz

Nr albumu: 8827

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej

**Bohater w obliczu tajemnicy w filmie transcendentnym.  
Eksplikacja procesu twórczego filmu fabularnego *Iluzja*.**

Opieka promotorska: dr hab. Ryszard Brylski

Łódź 2022

# Spis treści

<b>WSTĘP</b> .....	<b>3</b>
<b>CZĘŚĆ I. STYL TRANSCENDENTALNY</b> .....	<b>6</b>
<i>Tokijska Opowieść</i> Yosurijo Ozu i <i>Maborosi</i> Hirokazu Kore-edy – struktura.....	7
<i>Zwierciadło</i> Andrieja Tarkowskiego i <i>Matka i Syn</i> Aleksandra Sokurowa – czas.....	15
<i>Słowo</i> Carla Theodora Dreyera i <i>Ciche światło</i> Carlosa Reygadasa – cud.....	26
<b>CZĘŚĆ II. ILUZJA</b> .....	<b>37</b>
Inspiracje .....	37
Scenariusz .....	40
Wybór aktorów .....	49
Zdjęcia, lokacje, scenografia.....	52
Montaż .....	57
Muzyka i udźwiękowienie .....	60
<b>CZĘŚĆ III. PODSUMOWANIE</b> .....	<b>65</b>
Filmy „paradoksalnego pocieszenia” .....	65
Wnioski .....	69
Nota realizatorska filmu <i>Iluzja</i> .....	73
Bibliografia .....	74
Literatura:.....	74
Źródła internetowe: .....	74
Filmografia.....	76
Spis ilustracji.....	77

## Wstęp

Głównym motywem mojej teoretycznej pracy doktorskiej są rozważania na temat kina transcendentalnego, a szczególnie związanego z nim pojęcia tajemnicy i bohatera filmowego, który się z tą tajemnicą zderza i konfrontuje. Zagadnienie to w sposób bezpośredni koresponduje z częścią praktyczną pracy, którą stanowi zrealizowany przeze mnie pełnometrażowy film fabularny zatytułowany *Iluzja*. Opowiadam w nim historię matki, która szukając zaginionej córki, przeżywa doświadczenie wychodzące poza zakres zwykłej, racjonalnej percepcji.

O niektórych filmach mówi się, że mają „ducha”, że są w jakiś trudny do uchwycenia sposób „metafizyczne”. Często dzieje się tak poprzez umiejętne stopniowanie intrygujących i niewytłumaczalnych zdarzeń, z którymi bohater konfrontując się, zostaje poddany próbie wiary, a jego przemiana możliwa jest właśnie w wymiarze metafizycznym. Kreuje to klimat trudnej do pojęcia tajemnicy. Skłania ona widza do refleksji, zmusza go do własnych interpretacji i stawiania trudnych pytań. Moment identyfikacji z bohaterem i jego dramatem może nastąpić u widza tylko na poziomie emocjonalnej wrażliwości.

W moim przekonaniu pojęcie *tajemnicy* kojarzy się z kinem transcendentalnym w sposób szczególny i jest nierozdzielnie związane z tzw. „stylem transcendentalnym”. Paul Schrader w swojej pracy zatytułowanej *„Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer”* definiuje go w następujący sposób:

*„Styl transcendentalny dąży do maksymalizacji tajemnicy istnienia; unika wszystkich konwencjonalnych sposobów interpretacji rzeczywistości: realizmu, naturalizmu, psychologizmu, romantyzmu, ekspresjonizmu, impresjonizmu i w końcu, racjonalizmu. Dla artystów transcendentalnych racjonalizm jest tylko jednym z wielu sposobów podejścia do życia, a nie jedynym i koniecznym.”<sup>1</sup>*

Twórcy kina, którzy podejmują próbę przyjrzenia się nieuchwytnym wymiarom ludzkiej egzystencji nierzadko posługują się stylem transcendentalnym, dzieląc wiarę Tarkowskiego w to, że:

---

<sup>1</sup> Paul Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, tłum. Autorka pracy, Berkley: University of California Press, 1972, str.10

„Sztuka kieruje się ku wszystkim z nadzieją, że wywoła wrażenie i zostanie odczuta, wyzwoli wstrząs emocjonalny i zostanie przyjęta – zdobędzie człowieka nie za pośrednictwem niezbitych argumentów racjonalnych, lecz dzięki energii duchowej, którą włożył w nią twórca”.<sup>2</sup>

Kino transcendentalne tworzy kontekst, do którego chciałabym się odwołać w moim opisie pracy nad *Iluzją*. Dlatego zagadnieniu temu poświęcam Część I pracy. Przywołuję tu filmy *Tokijska opowieść* Yasurijo Ozu, *Maborosi* Hirokazu Kore-edy, *Zwierciadło* Andrieja Tarkowskiego, *Matka i Syn* Aleksandra Sokurowa, *Słowo* Carla Theodora Dreyera oraz *Ciche światło* Carlosa Reygadasa. Staram się odkryć w tych obrazach to, co było dla mnie najbardziej inspirujące. W Części I odwołuję się również do twórczości Roberta Bressona, który zajmuje wyjątkowe miejsce w moim panteonie twórców kina transcendentalnego.

W części II niniejszej pracy analizuję środki artystycznego wyrazu, jakie zastosowałam w swoim filmie i zastanawiam się, w jakim stopniu, poprzez celowe działania na wielu obszarach takich jak: budowa i konstrukcja scenariusza, praca kamery i światła, poprowadzenie aktorów, a następnie montaż i muzyka – udało mi się stworzyć dramat bohatera, który konfrontując się z tajemnicą przechodzi transcendentalne doświadczenie. Opiszę zatem jak wyglądała praca nad filmem i jakie decyzje wpłynęły na jego ostateczny kształt.

Część III pracy to próba podsumowania oraz odpowiedzi na postawione we Wstępie pytanie. W części tej pragnę również przedstawić perspektywę Tadeusza Sobolewskiego zawartą w zbiorze esejów „*Za duży blask*”,<sup>3</sup> w którym przywołuje on historie filmowe niosące tzw. „paradoksalne pocieszenie”. Ponieważ każdy paradoks zawiera w sobie tajemnicę sprzeczności, perspektywa Sobolewskiego łączy się z tematem niniejszej pracy oraz, w sposób bezpośredni, z wybrzmieniem mojego filmu. W *Iluzji* bohaterka paradoksalnie i wbrew wszystkiemu doznaje łaski ukojenia.

Praca nad *Iluzją* trwała dłużej niż pierwotnie planowałam. Niniejszy aneks teoretyczny jest dla mnie w pewien sposób zwieńczeniem tego procesu i jednocześnie możliwością

---

<sup>2</sup> <http://mfcinerama.pl/film-tank-poszukiwaniu-sacrum/> [dostęp:19.02.2022]

<sup>3</sup> Tadeusz Sobolewski, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004

zebrania i uporządkowania twórczych doświadczeń i refleksji, które zdecydowały o końcowym kształcie filmu.

## Część I. Styl transcendentalny

Elementy stylu transcendentального są stosowane przez bardzo wielu twórców z różnych kręgów filmowych i kulturowych tworzących „kino artystyczne”. Widzimy je m.in. w filmach Mizoguchiego, Antonioniego, Sokurowa, Tarkowskiego, Kieślowskiego, Nuriego Bilge Ceylana czy Theo Angelopoulosa. Wspólnym mianownikiem tych filmów jest próba zbliżenia się do tego, co *transcendentalne*, czyli niemożliwe do poznania za pomocą zmysłów czy zbadania obiektywnymi metodami naukowymi. Równie istotne jest przekonanie, że sztuka, podobnie jak religia, ma moc dotykania *świętości*. Paul Schrader, badacz stylu transcendentального w kinie twierdzi, że:

*„Sztuka transcendentalna jest często utożsamiana z transcendencją w religii ze względu na to, że i jedna, i druga, czerpią ze wspólnego transcendentального doświadczenia. Transcendencja jest władcym doświadczeniem, sztuka i religia są bliźniaczymi manifestacjami, jak ujął to Clive Bell: „Sztuka i religia są dwoma drogami, którymi człowiek ucieka od zwykłego życia do ekstazy”. Sztuka i religia są środkami potrzebnymi do uzyskania podobnych stanów umysłu”<sup>4</sup>*

Niezależnie od tego, czy obracamy się w kręgu kultury Zachodu i myśli chrześcijańskiej czy kultury Wschodu i filozofii zen, pod spodem jest zawsze to samo pragnienie - nawiązanie kontaktu z *sacrum* - „*Poetyckie i religijne to ten sam stan umysłu. Dla zakonników wszystko jest poetyckie. Dla poetyki wszystko jest religijne*”<sup>5</sup>.

Zapewne niemal każdy twórca kina autorskiego pragnie, żeby jego film swą intensywnością wzbudzał u widza doświadczenia transcendentalne i dotykał jakiejś bardzo głębokiej sfery duchowej. Rzadko się to udaje. Są jednak filmy, które ewokują doświadczenia nieopisywalne i niebadalne niczym prawdy wiary.

Styl transcendentalny przechodzi z pokolenia na pokolenie kolejnych filmowych twórców i choć filmowe trendy zmieniają się, jego rdzeń jest zawsze ten sam: stawia znak równości między doświadczeniem religijnym a doświadczeniem poetyckim, doświadczenie poetyckie traktuje zaś jako esencję kina. Wyzwała odczucia *transcendentalne*, posiłkuje się tajemnicą.

---

<sup>4</sup> Paul Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, tłum. Autorka pracy, Berkley: University of California Press, 1972, str.7

<sup>5</sup> Tamże, str. 68

Twórcy, których dzieła opisuję w niniejszej części pracy w bardzo indywidualny sposób podchodzą do struktury, budowania czasu i tematu opowiadanych historii. Tworzą oni swój własny język filmowy dowodzący, że w ramach tego stylu mogą powstawać bardzo różnicowane dzieła tworzące niewyczerpane źródło inspiracji.

### ***Tokijska Opowieść* Yasurijo Ozu i *Maborosi* Hirokazu Kore-edy – struktura**

Yasurijo Ozu jest uznawany za twórcę, który w swoich dziełach najpełniej zdefiniował styl transcendentalny w wydaniu kultury Wschodu. Ozu jest artystą bardzo spójnym - jego filmy, zanurzone głęboko w kulturze i tradycji Japonii, w naturalny sposób przetwarzają transcendentalne prawdy zen w prawdę kina. Oglądając filmy Ozu odnosi się wrażenie, że ich twórcy nie zależy na kreowaniu dramatycznych wydarzeń. Zamiast tego pokazuje trwanie ludzi, zazwyczaj powiązanych więzami rodzinnymi, w jakimś „bezczelowym, samowystarczalnym, wiecznym teraz”.<sup>6</sup>



Il. 1. *Tokyo Story* reż. Yasujiro Ozu, Shochiku 1953, kadr z filmu  
źródło: <https://archive.org/details/tokyo-story>

---

<sup>6</sup> Tamże, str.31

Sam Ozu mówił:

„Filmy z oczywistym wątkiem nudzą mnie. Naturalnie, film musi mieć pewną strukturę, inaczej nie byłby filmem, ale czuję, że film nie jest dobry, jeśli ma zbyt dużo dramatyzmu”.<sup>7</sup>

Wyznanie Ozu pozostaje w harmonii ze sztuką Wschodu, która nie koncentruje się na jednym katarctycznym wydarzeniu, ale pokazuje cykliczność małych wzlotów i upadków, odkrywając tym samym ponadczasową *Jedność (Oneness)* człowieka z naturą i przedstawiając ciągłą kontynuację jako zasadę egzystencji.<sup>8</sup>

Filmem wybitnym, stanowiącym zarazem egzemplifikacją stylu transcendentalnego jest *Tokijska Opowieść* - obraz uznawany za jedno z arcydzieł kinematografii. Struktura tego filmu, zbudowana na zasadzie triady, przypomina trzy kroki doświadczenia opisane w aforyzmie zen:

„Kiedy zacząłem studiować zen, góry były górami; kiedy wydawało mi się, że zrozumiałem zen, góry nie były już górami; ale kiedy doszedłem do pełnego zrozumienia zen, góry znowu stały się górami”.

Pierwszym elementem triady jest codzienność (*the everyday*)<sup>9</sup> z całym bagażem banału, nudy, przewidywalności. U Ozu starsze małżeństwo wybiera się do Tokyo odwiedzić swoje dzieci. Nie ma tu jednego dominującego wydarzenia, a raczej sekwencja scen pokazujących obojętność dorosłych dzieci. Syn i starsza córka nie mają czasu dla rodziców i zamiast spędzać z nimi czas, wysyłają ich do miejscowości uzdrowskiej. Jedynie synowa ich zmarłego syna okazuje im uwagę i zainteresowanie. Każda scena zamknięta jest w statycznej kompozycji kadru, a dialogi płyną jednostajnym, monotonnym strumieniem w takt przewidywalnych cięć montażowych. Ten, wydawać by się mogło, nieatrakcyjny i monotony świat, zaczyna jednak hipnotyzować i wciągać, stopniowo doprowadzając do drugiego elementu triady – *dysproporcji (disparity)*.

Schrader opisuje *dysproporcję* jako „rzeczywisty lub potencjalny rozdźwięk między człowiekiem a jego otoczeniem, którego kulminacją jest zdecydowane działanie”.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> [https://www.sensesofcinema.com/2004/cteq/late\\_autumn/#1](https://www.sensesofcinema.com/2004/cteq/late_autumn/#1) [dostęp:15.02.2022]

<sup>8</sup> Paul Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, tłum. Autorka pracy, Berkeley: University of California Press, 1972, str. 33

<sup>9</sup> Tamże, str. 39

<sup>10</sup> Tamże, str. 42



Jednak u Ozu nawet największy rozdźwięk jest bardzo cichy. Mikro-konflikty rodzą się na poziomie odwiecznych praw natury: młodzi nie rozumieją starszych, rodzice nie potrafią komunikować się z dziećmi. Na poziomie fabuły wnuk ignoruje pytania babci, syn i córka wyrażają niezadowolenie, że rodzice wcześniej wrócili z uzdrowiska. W końcu małżeństwo nie ma gdzie spędzić nocy. Ojciec idzie do baru, tam upija się i sprowadza na córkę jeszcze większy wstyd. Matka podupada na zdrowiu i spędza noc u synowej śpiąc w łóżku zmarłego syna.

W końcu dochodzi do kulminacji, a tym samym esencji stylu transcendentalnego, jakim jest *zastój (stasis)*. *Zastój* jest trzecim elementem triady definiowanym jako „zamrożony obraz życia, który nie rozwiązuje różnicy, ale ją przekracza”.<sup>11</sup> Na tym etapie powraca rzeczywistość, ale już w innym – transcendentalnym, wymiarze, w którym „góra znów staje się górą”, a film - ze zwykłego seansu, staje się doświadczeniem pozwalającym na obcowanie z *sacrum*.

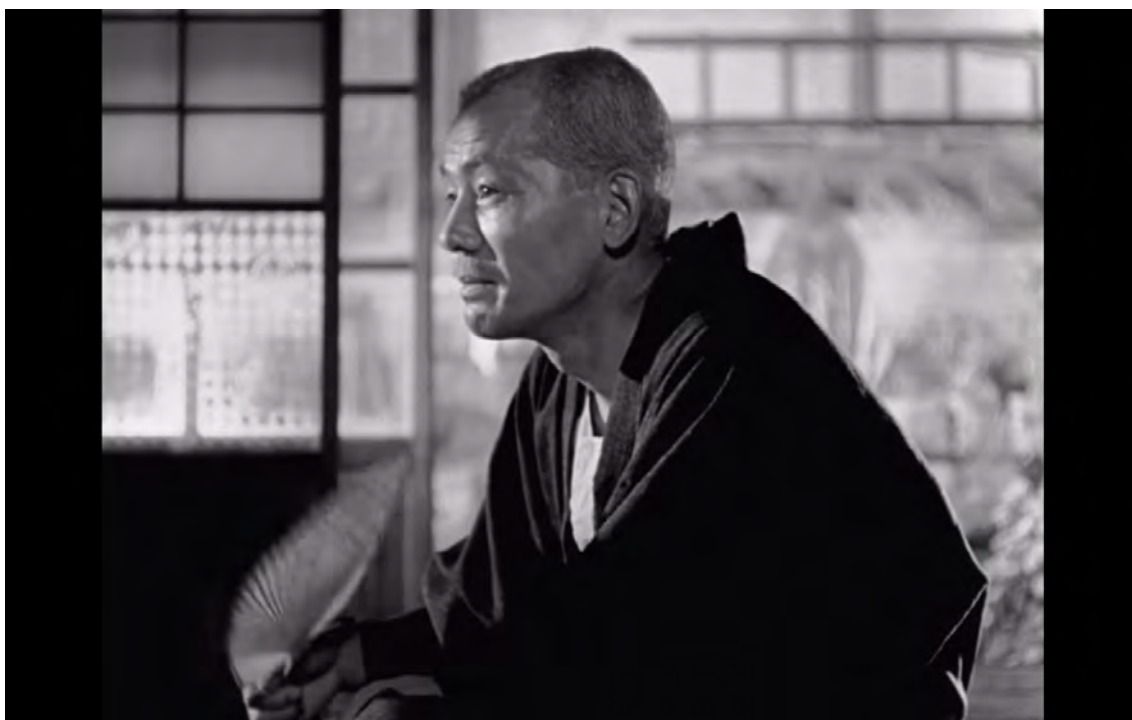
Matka umiera, dzieci gromadzą się w domu przy owdowiałym ojcu. Taka jest kolej rzeczy, taki jest cykl i prawa natury. Rozpacz topi się w rezygnacji i cichym pogodzeniu. Kiedy najmłodsza córka Kyoko pyta Nuriko „Czyż życie nie jest rozczarowujące?”, ta odpowiada jej z pełnym akceptacji uśmiechem „Ależ tak, nic tylko samo rozczarowanie”. A kiedy Kyoko oburza się na obojętność jej starszej siostry względem rodziców, Nuriko mówi: „Kiedy dzieci dorastają, odpływają od swoich rodziców. Kobieta ma swoje życie, poza życiem jej rodziców. Wszystkie dzieci takie się stają”.

Zatem człowiek i prawa natury pozostają w nieustannym konflikcie, a jednocześnie, paradoksalnie, stanowią jedność. Znamienne są ostatnie sceny *Tokijskiej Opowieści*. Owdowiały ojciec zostaje sam. Wszyscy wyjechali. Sąsiadka zagląda przez okno i zwraca się do niego retorycznie: „Będziesz teraz bardzo samotny”. Wdowiec konstatuje te słowa z niezwykłym spokojem i rodzajem akceptacji: „Czuję, że teraz dni będą bardzo długie”. Nie ma tu łez, dramatycznych uniesień, rozdierania szat. Jest głębokie zrozumienie prawa życia i prawa śmierci. Film zamyka ujęcie płynącego w oddali statku. Używając terminologii Schradera jest to „koda”, czyli obraz pleneru w planie totalnym, którym może stać się ujęcie pustej ulicy, przejeżdżającego pociągu, odległej góry czy jeziora. Koda jest

---

<sup>11</sup> Tamże, str. 49

manifestacją *mu*, czyli „znakiem używanym w odniesieniu do przestrzeni między gałęziami kompozycji kwiatowej, gdzie pustka jest jej integralną częścią”.<sup>12</sup>



Il. 3, *Tokyo Story* reż. Yasujiro Ozu, Shochiku 1953, kadr z filmu  
źródło: <https://archive.org/details/tokyo-story>



Il. 2, *Tokyo Story* reż. Yasujiro Ozu, Shochiku 1953, kadr z filmu  
źródło: <https://archive.org/details/tokyo-story>

---

<sup>12</sup> Tamże, str.29

Wybrzmienie filmu wywołuje słodko - gorzkie doświadczenie *mono-no-aware*, polegające na byciu świadkiem cyklu życia i jego bezustannie powtarzalnych reguł. Obserwacja ta uświadamia w pełni ulotność życia, potęguje smutek i jednocześnie zachwyty nad pięknem przemijania. Ów paradoks przemijania i trwania w wiecznej powtarzalności to kwintesencja filozofii zen - w którym jeden i ten sam znak graficzny oznacza „nic, niczego, niczego” i „wszystko”. Bo jeżeli coś jest niczym, jest wszystkim. *Mono-no-aware* jest esencją odczucia *transcendencji*. Ale to również doznanie, które dotyka tajemnicy. Tajemnicy egzystencji. Uważam, że tylko kino, które potrafi takie doznanie ewokować jest w stanie wyjść poza swoje ograniczenia i w najbardziej intymny sposób dotrzeć do widza.

\*\*\*

Dzieło Ozu, choć zrealizowane w 1953 roku, wciąż rezonuje i inspiruje współczesnych reżyserów, którzy twórczo wykorzystują konstrukcję triady oraz elementy stylu transcendentalnego w swoich filmach. Przykładem jest tu wybitny debiut Hirokazu Kore-edy z 1995 roku zatytułowany *Maborosi*, który również dla mnie stał się bardzo istotnym obrazem.



Il. 4, *Maborosi*, reż. Hirokazu Kore-eda, Naoe Gozu 1995, kadr z filmu  
źródło: [https://www.youtube.com/watch?v=2jzaegh\\_Qlw](https://www.youtube.com/watch?v=2jzaegh_Qlw)

*Maborosi* to film o przeżywaniu żałoby. Rozpoczyna się sceną pokazującą kilkuletnią dziewczynkę Yumiko, która biegnie za swoją babcią, ponieważ ta pragnie umrzeć w rodzinnej wiosce i odchodzi. Kore-eda od początku czerpie ze stylu transcendentalnego stosując typowe dla niego narzędzia takie jak fade-out (wyciemnienie), koda, czy też elipsa czasowa, dzięki której w kolejnej scenie filmu widzimy, że Yumiko jest już dorosłą kobietą. W pogrążonym w mroku pokoju budzi męża Iko, aby opowiedzieć mu o powracającym do niej śnie. Ten odpowiada: „*Nie jestem reinkarnacją twojej babci.*” Cięcie.

*Codziennosc* - pierwszy element triady, przedstawia szczęśliwe życie pary wypełnione drobnymi wydarzeniami: Yumiko i Iko wychowują małego synka, ich los wydaje się być spokojny i pogodny. Jednak pewnego dnia Iko nie wraca z pracy. Okazuje się, że wpadł pod koła pociągu. Wszystko wskazuje na to, że było to samobójstwo. Zostaje po nim jedynie zielony rower, osierocone dziecko i zrozpaczona wdowa, szukająca odpowiedzi na pytanie, *dlaczego?*

Ale nawet w najbardziej dramatycznym punkcie filmu trudno dostrzec łzy czy rozdzierający gest aktorki grającej główną rolę. Yumiko jest jak za szybą, cała w *pustce*, ewokująca tragizm i smutek pozbawiony dramatycznych, ekspresyjnych gestów.

Kore-eda mówił w przeprowadzonym z nim wywiadzie:

*„Pomyślałem, że spróbuję ograniczyć ekspresję emocji aby stworzyć nowy sposób emocjonalnej ekspresji, która nie będzie uzależniona od zbliżeń na zapłakaną twarz tylko po to, by pokazać uczucia bohatera. Eksperymentowałem, jak wiele odczuć postaci jestem w stanie przekazać sprawiając, że światło i cień oraz dźwięk, którego doświadcza centralna postać, odbijają się echem w kadrze.”<sup>13</sup>*

A zatem założeniem Kore-edy było świadome wykreowanie takiej przestrzeni i takiej atmosfery, w której aktor może się zanurzyć i po prostu być, bez konieczności udramatyzowania swojej obecności w kadrze.

I znów elipsa. Pięć lat później Yumiko z synkiem wyprowadzają się ze swojego domu i przenoszą na wieś, gdzie Yumiko poślubia mężczyznę, którego nigdy wcześniej nie widziała. Starają się zbudować nową rodzinę dla jej osieroconego synka i córki swojego

---

<sup>13</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=5\\_qhwy4f5-A](https://www.youtube.com/watch?v=5_qhwy4f5-A) [dostęp:15.01.2022]

wybranka. Nie ma tu jednak przełomu, jednego kataraktycznego wydarzenia. Jest zwykłość, *codziennosc*.

I wtedy wydarza się *dysproporcja, rozdźwięk* - wydarzenie, które zaburza harmonię, wytrąca bohaterkę, powoduje chaos. Tym wydarzeniem jest ślub brata Yumiko. Kobieta wraca do swojego miasta, odwiedza rodzinny dom, pogrąża się we wspomnieniach. Kore-eda, idąc tropem Ozu, eliminuje wszystko to, co mogłoby wprowadzić do filmu wartką dramaturgię. Nie pokazuje w filmie śmierci Iko, nie widzimy też ślubu brata. Operuje za to czasem, a raczej bezczasem opowieści, potęgowanym długimi ujęciami, statycznością kadrów, ciszą. Yumiko jest sama. Zdezorientowana, rozbita, wraca do swojej wioski i wówczas widzi żałobną procesję. Coś każe jej dołączyć do żałobników i wraz z nimi uczestniczyć w rytuale pożegnania zmarłego. Do obecnego męża, który ją tam znajduje, mówi:

*Nie rozumiem dlaczego się zabił.  
Dlaczego szedł wzdłuż torów.  
Kiedy tylko zaczynam o tym myśleć, nie mogę przestać.  
Dlaczego...? Dlaczego...?*



Il. 5, *Maborosi*, reż. Hirokazu Kore-eda, Naoe Gozu 1995, kadr z filmu  
źródło: [https://www.youtube.com/watch?v=2jzaegh\\_Qlw](https://www.youtube.com/watch?v=2jzaegh_Qlw)

Śmierć Iko pozostaje do końca niewyjaśnioną tajemnicą. Czy jej mąż specjalnie popełnił samobójstwo, czy też może stał się ofiarą hipnotyzującego światła, które - jak mówią stare przypowieści - przychodzi w najmniej oczekiwanym momencie i uwodząc, odciąga od życia? Tytułowe *Maborosi* - tłumaczone jako *illusion of light, iluzja światła* - staje się tym samym transcendentnym doświadczeniem i nierozwiązywalną zagadką losu.

David Desser, teoretyk filmu i znawca twórczości Kore-edy, w jednym ze swoich artykułów zauważa:

*„Pomiędzy tekstem a kontekstem, każde zrozumienie i docenienie uznanego na całym świecie debiutu Maborosi (Maborosi no Hikari, 1995) musi również uwzględniać szczególny intertekst: filmy Yosurijo Ozu. Chociaż Maborosi zarówno kontynuuje, jak i antycypuje tematyczne zainteresowania młodego reżysera – stratę, traumę, pamięć – (...) to filmy Ozu dostarczają Koreedzie model, który może dostosowywać do swoich własnych celów”.*<sup>14</sup>

Struktura stylistyczna i narracyjna *Maborosi* przywołuje dzieło Ozu na każdym poziomie. Ostatnia sekwencja filmu to znów powrót do lata, do harmonii. To ten etap, kiedy „góra znów staje się górą” wywołując odczucie *transcendencji*. Mąż Yumiko uczy jej synka jeździć na rowerze. Rower nie jest jednak już tylko symbolem straty i wspomnieniem zmarłego, ale staje się znów zwykłym rowerem. Film kończy koda - plan totalny na zatokę, który jest poprzedzony kontemplacją przyrody i wpływającego życia.

Yumiko: *Cóż za piękną mamy pogodę.*  
Teść: *Rzeczywiście piękny czas.*

Ta scena jest niemal dosłownym przywołaniem ostatniej sceny *Tokijskiej Opowieści*, w której owdowiały ojciec mówi „*Dni będą dłuższe*”, a po jego słowach następuje ujęcie odpływającego statku ewokujące odczucie *mono-no-aware*.

---

<sup>14</sup> <http://eigageijutsu.blogspot.com/2009/06/maboroshi-no-hikari-1995-by-david.html> [dostęp: 20.01.2022]





Il. 6, *Maborosi*, reż. Hirokazu Kore-eda, Naoe Gozu 1995, kadr z filmu  
źródło: [https://www.youtube.com/watch?v=2jzaegh\\_Qlw](https://www.youtube.com/watch?v=2jzaegh_Qlw)

W kinie transcendentalnym historia zazwyczaj jest prosta i ograniczona do minimum: rodzice którzy odwiedzają swoje dzieci w Tokio czy wdowa przeżywająca samobójstwo męża to małe, ascetyczne opowieści. To nie pełna dramatycznych zwrotów akcji fabuła jest istotna. Najważniejsze staje się ewokowanie pewnego nastroju wykreowanego poprzez sposób kadrowania, światło, dźwięk. Wywołanie *transcendencji*. Dotknięcie tajemnicy losu.

### ***Zwierciadło* Andrieja Tarkowskiego i *Matka i Syn* Aleksandra Sokurowa – czas**

Tarkowski bardzo cenił sztukę oraz kino Orientu. Pomimo to w filmach Tarkowskiego trudno dostrzec rygor struktury stylu transcendentalnego, który jest szkieletem budującym filmy Ozu. Bliskość koncepcji stylu transcendentalnego jest u niego ukryta na głębokim poziomie tkanki filmowej, uwidacznia się w doborze tematów i ich opracowaniu, w sposobie, w jakim Tarkowski myślał, ale też i pisał o filmie. Odwołując się do kategorii kina poetyckiego, którego sam stał się najwybitniejszym przedstawicielem, paradoksalnie przestrzegał przed nadużywaniem symboli i alegorii. Uważał, że oddalają one twórcę od

uchwycenia prawdy życia. Twierdził, że prawda życia zawarta jest wszędzie tam, gdzie jest jego trafna i precyzyjna obserwacja, przy czym szczególną celność znajdował w utworach *haiku*, które stały się dla niego esencją myślenia poetyckiego.

Poza bliskością idei *haiku* - nośnika poetyckiego myślenia, wszechobecna jest w dziełach Tarkowskiego również idea *sabi*, czyli dostrzeżenie piękna w przemijaniu. Jest ona bardzo widoczna w koncepcji plastycznej *Zwierciadła*. Przemijanie wiąże się z czasem, czas z kolei z pamięcią - i to właśnie przetworzenie tych tematów, ich wyrażenie środkami filmowymi, takimi jak ruch kamery, montaż, staje się według mnie głównym nośnikiem *transcendencji*, a zatem i tajemnicy, w filmach Tarkowskiego. „Czas jest stanem. Płomieniem, w którym żyje salamandra ludzkiej duszy. Czas i pamięć są nawzajem otwarte, jak dwie strony tego samego medalu” - pisał Tarkowski w *Czasie utrwalonym*.<sup>15</sup>



Il. 7, *Zwierciadło*, reż. Andrei Tarkowski, Mos Film 1974, kadr z filmu  
źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=NrMINC5xjMs>

*Z czasu i pamięci* utkane jest *Zwierciadło* - jeden z najbardziej inspirujących filmów wszechczasów, zaskakujący, rozpychający filmowe ramy labirynt. Jak w żadnym innym dziele filmowym, *czas* i *pamięć* przywołujące wspomnienia funkcjonują tu na każdym poziomie - poczynając od intencji autora, poprzez budowę scenariusza, decyzje obsadowe,

---

<sup>15</sup> Tarkowski, *Czas utrwalony*, przekład, przypisy i posłowie Seweryn Kuśmierczyk, Świat Literacki 2007, str.59



scenografię, kostium i w końcu montaż, który swoim rytmem oddaje „bieg czasu wewnątrz ujęcia”.<sup>16</sup>

Już sam pierwotny pomysł powstania filmu bezpośrednio wiąże się z koncepcją czasu. Teoretyk filmu Seweryn Kuśmierczyk w „*Księżde Filmów Andrieja Tarkowskiego*”<sup>17</sup> odnotowuje, że szwagier Tarkowskiego Aleksandr Gordon spędzał ze swoją rodziną wakacje w Ignatiewie, wiosce, w której bywał z rodzicami i siostrą Marią młody Tarkowski. Po powrocie z wakacji Gordon pokazał Tarkowskiemu zdjęcia, które tam wykonał. Okazało się, że niektóre z nich, z powodu technicznego błędu fotografującego, miały podwójną ekspozycję. Ten niezamierzony efekt wywołał ogromne wrażenie na Tarkowskim - nagle oglądał zdjęcia, na których miejsca i ludzie zostali uchwyceni „w dwóch różnych wymiarach czasowych: w teraźniejszości i w jakimś innym, tajemniczym czasie, który przeminął, a jednocześnie wciąż jest obecny”.<sup>18</sup> Cztery lata później Tarkowski miał gotową koncepcję filmu:

*„Przed nami ma przesunąć się całe życie kobiety i matki. Jestem absolutnie przekonany, że tego rodzaju film musi być interesujący, kiedy będziemy mieli do czynienia z człowiekiem, który swoje życie przeżył uczciwie. (...) Film ten ma traktować o mojej matce, o jej bardzo ciężkim życiu z jego nadziejami, wiarą, radościami. Ma to być normalna historia życia.”*<sup>19</sup>

Ta decyzja implikowała sposób pracy nad wszystkimi elementami dzieła. Tarkowski czerpie ze wspomnień. Wraca do przeszłości swojej i swojej matki tworząc z nich mozaikę struktury filmowej, którą następnie osadza w lokacjach przywołanych przez pamięć i skrupulatnie odtworzonych według rodzinnych zdjęć. Jednak to nie odwzorowanie miejsc czy rekonstrukcja zdarzeń decydują o potędze tego dzieła. O jego wybitnym wymiarze decyduje siła prawdy z jaką opisuje ludzkie doświadczenie - nie podlegające prawom logiki, pozbawione linearności, złożone ze wspomnień i emocji. To doświadczenie zostało wpisane w *Zwierciadło* w konkretną sytuację fabularną, która uprawomocniła tak szczególną konstrukcję dzieła. Jest to sytuacja choroby głównego bohatera i bliskość śmierci. Ten graniczny moment, moment rozliczenia się z życiem, ale też

---

<sup>16</sup> Tamże, str.120

<sup>17</sup> Seweryn Kuśmierczyk, *Księga Filmów Andrieja Tarkowskiego*, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa 2012

<sup>18</sup> Tamże, str.209

<sup>19</sup> Tamże, str.211

pewnego kryzysu duchowego, przywołuje wspomnienia, których logikę buduje raczej wewnętrzna emocja niżli rzeczywista chronologia wydarzeń.



Il. 8, *Zwierciadło*, reż. Andrei Tarkowski, Mos Film 1974, kadr z filmu  
źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=NrMINC5xjMs>

Jednak zanim ruszy bieg wspomnień film rozpoczyna seans psychoterapeutyczny, który ma wyleczyć młodego chłopca z ułomności jąkania. Terapeutka żąda, by patrzył nieruchomo w jej oczy. Ten prosty gest wymaga jednak odwagi i szczerości. To nie tylko przejrzanie się w źrenicach lekarki jak w lustrze, ale także wejrzenie w głąb siebie, próba odkrycia prawdy o sobie. Dopiero pokonując tę barierę chłopiec zostaje wyleczony. „*Mogę mówić*” - wypowiada bez zająknięcia.

Tak właśnie zaczyna się film, w którym od pierwszej sekwencji Tarkowski konsekwentnie rozbija lustra pamięci i z ich odłamków układa fabularną strukturę. Budując swój labirynt, Tarkowski podejmuje bardzo szczególne decyzje obsadowe. Ta sama aktorka Margarita Terekhova występuje w roli Matki oraz Natalii - żony Aleksieja/ Narratora - alter ego samego autora. Ignat Danilitsev jest również podwójnie obsadzony - gra Narratora w wieku chłopięcym i jego syna Ignata. W podwójnej roli Matki i Babci Narratora występuje również autentyczna matka Tarkowkiego - Maria Iwanowa Wiszniakowa.

Warto wspomnieć, że wśród aktorskich sposobów kreowania tej iluzji przemijania Tarkowski bardzo konsekwentnie powtarza gest odwrócenia się za siebie, który w jego języku filmowym jest zawsze aktem wewnętrznej podróży, wejściem w świat wspomnień - a zatem również retrospekcji. Tuż po wspomnianej scenie seansu psychoterapeutycznego gest ten wykonuje Matka czekając na przyjazd męża. Ten gest staje się także udziałem małego Aloszy i dziewczynki z hiszpańskiej kroniki filmowej. Przy okazji chciałabym zaznaczyć, że materiały archiwalne z kronik filmowych - czy to pokazujące ewakuację dzieci, czy żołnierzy przepływających się przez wody Siwaszu, czy też triumf uniesienia balona, poszerzają w filmie Tarkowskiego perspektywę *czasu* i *pamięci* dodając jeszcze jeden element – element pamięci zbiorowej.

Sekwencje końcowe filmu to przedstawienie tematu *czasu* jako nośnika *transcendencji*, a tym samym nośnika tajemnicy losu. W przedostatniej sekwencji filmu Narrator umiera. Scena raz jeszcze wydobywa temat wspomnień:

Kobieta: *Czy to możliwe, żeby angina miała takie następstwa?*

Lekarz: *Angina nie ma z tym nic wspólnego. To typowy przypadek.*

Kobieta: *Typowy?*

Lekarz: *Nagle umiera matka, potem żona, dziecko. Kilka dni później i człowieka już nie ma, choć był okazem zdrowia.*

Kobieta: *Ale nikt nie umarł w jego rodzinie*

Lekarz: *Są takie rzeczy jak świadomość...wspomnienia...*

Śmierć zderza się z życiem i narodzinami przedstawionymi w następnej sekwencji, dzięki czemu powstaje obraz, który umyka logice, a zarazem zaskakuje najgłębszą prawdą obserwacji i przeżycia. Widzimy młodych Ojca i Matkę. Rozmarzony Ojciec pyta: „*Wolałabyś mieć dziewczynkę czy chłopca?*” Matka nie odpowiada, milczy. Wydaje się, że w tym krótkim momencie uświadamia sobie całą sprzeczność życia, jaką jest paradoks nieprzewidywalności jego przebiegu i okrutnej przewidywalności jego końca. W jej oczach pojawiają się łzy, jakby nagle to doświadczenie ją przerosło. Przez moment, w akcie niezwyklej szczerości i bezbronności, patrzy wprost w kamerę, a następnie odwraca się. W tym jednym geście przeszłość, teraźniejszość i przyszłość stają się jednością.

W następnym ujęciu Matka, jako stara Kobieta, prowadzi dwoje wnucząt, które w poprzedniej sekwencji nie zostały jeszcze nawet poczęte. Kamera odsłania korzenie, liście, zbutwiały pień - wyraz wieczności i nieśmiertelności ludzkiej duszy zamknięty w

przyrodzie, *continuous continuity*. I znów cięcie - stara Kobieta prowadzi dzieci przez pole gryki i odsłania młodą Matkę, która się jej przygląda. Wówczas towarzysząca całej sekwencji muzyka J.S. Bacha (*Pasja wg Św. Jana*) milknie. Chłopiec prowadzony przez starą Kobietę staje pośrodku pola gryki i wydobywa gardłowy, donośny krzyk. To jego afirmacja „*Mogę mówić*”, powracająca na zasadzie klamry, która nawiązuje do pierwszej sceny filmu.



Il. 9, *Zwierciadło*, reż. Andrei Tarkowski, Mos Film 1974, kadr z filmu  
źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=NrMINC5xjMs>

Tym szczęśliwym chłopcem wkraczającym w życie z odwagą, nadzieją i poczuciem bezpieczeństwa, jakie daje mu dłoń Matki, jest zapewne Alosza - mężczyzna, który we wcześniejszej sekwencji umiera przytłoczony ciężarem pamięci, czasu i wspomnień. Mozaika wydarzeń utkana z mozaiki czasu staje się czystą afirmacją poetyckiego kina. Tarkowski podczas spotkania z publicznością w Rzymie w 1984 roku stwierdził:

*„Myślę, że film jest jedyną dziedziną sztuki, w której istnieje koncept czasu. Nie chodzi o to, że rozwija się w czasie, bo tak robią wszystkie artystyczne dziedziny: muzyka, teatr, balet. Odnoszę się do czasu w jego dosłownym znaczeniu. To, czym jest „ujęcie” – od momentu, kiedy mówisz „akcja” do momentu „stop”. Co to jest? To utrwalanie rzeczywistości, utrwalanie esencji czasu. Jest to sposób na utrwalanie czasu, który teoretycznie daje nam możliwość swobodnego poruszania się do przodu i do tyłu przez całą wieczność. Żadna inna sztuka nie jest w stanie*

*utrwalić czas tak, jak robi to kino. Zatem czym jest kino? Jest mozaiką utkaną z czasu”.*<sup>20</sup>

\*\*\*

Podobnie jak Kore-eda w dużej mierze inspirował się Ozu tworząc swój styl opowieści uformowany na mocnym podłożu stylistycznym japońskiego klasyka, tak Aleksander Sokurov czerpie i przetwarza myśl Tarkowskiego tworząc nową wartość. To właśnie Tarkowski dostrzegł w nim talent i sprawił, że ten młody wówczas reżyser objął posadę w wytwórni Lenfilm i mógł zacząć rozwijać swoje filmy dokumentalne. Tak jak dla Tarkowskiego *czas* i *pamięć* to awers i rewers tego samego „medalu”, tak dla Sokurowa stają się nierozzerwalne *czas* i *miejsce*.

*„Czas i przestrzeń są nierozłączne. Jedno nie istnieje bez drugiego. To duży problem i potencjalna pułapka dla filmowców. Najbardziej fundamentalne teorie montażu, praktykowane w kinie, przeciwstawiają się tej nierozłączności czasu i przestrzeni. Pokazują one niezdolność zdecydowanej większości filmowców do uwzględnienia czynnika czasu. Większość filmowców chce pokonać czas, siodłać go jak starego konia i wydaje się tym reżyserom, że na tym starym koniu, w jego ogromnej, nieograniczonej przestrzeni, mogą istnieć do woli, potrafią go oswoić nowoczesnymi sztukami montażu, ale to iluzja”.*<sup>21</sup>

Sokurov przeobraził swoje artystycznego *credo* i teoretyczne założenia w żywą materię filmu osiągając absolutne mistrzostwo. Dokonał niezwykle trudnej sztuki - sprawił, że widz nagle znajduje się w nieokreślonej czasoprzestrzeni, która wchłania, hipnotyzuje, uwodzi i wciąga w głąb jak rzeka, z której nie wychodzi się w dowolnym czasie, a dopiero wtedy, kiedy ona sama zdecyduje wyrzucić śmiałka na brzeg. W przypadku Sokurowa tym momentem jest pojawienie się na ekranie napisów końcowych.

---

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=4JRfeshEbol> [dostęp: 5.01.2022]

<sup>21</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=TxOJTnAB-Ks&t=49s> [dostęp: 5.01.2022]



Il. 10, *Matka i Syn*, reż. Aleksandr Sokurov, Thomas Kufus 1997, kadr z filmu  
źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=Oha9EDmakNU>

Dokładnie tak odebrałam jego obraz *Matka i Syn* - film, który stanowi odwrócenie Piety. Tu Syn opiekuje się umierającą Matką: czesze ją, karmi, w końcu bierze na ostatni spacer. Fabuła, podobnie jak dialog, jest tu ograniczona do minimum i sprowadza się do najprostszyc gestów - nakarmienia, uczesania, przytulenia. Spiętrzenie ładunku śmierci i wszechogarniającej każdy kadr bezinteresownej miłości Matki i Syna, zanurzenie ich w „bez-czasie” i „bez-miejscu”, w jakiejś wiecznej terażniejszości, a zarazem wieczności, ewokuje doświadczenie tajemnicy i transcendencji.

Jesteśmy zawieszeni gdzieś pomiędzy porami roku. Jesień z jej kolorami sepii zlewa się z zimną wiosną, o której mówią bohaterowie, jednocześnie odpoczywając i kontemplując dojrzałe łany zbóż sugerujące pełnię lata. Podobnie jak *czas* płynnie łączy pory roku, tak *miejsce* płynnie przechodzi z jednej w drugą lokację. Ascetyczny pokój umierającej nagle zamienia się w otwartą, zapierającą dech przestrzeń, w którą Syn wyprowadza Matkę na ostatni spacer. To wszystko po to, by film mógł zadziałać jak przypowieść, jak baśń, gdzie bohaterowie są tylko archetypami postaci, figurami.

Aktorzy mają „być” a nie „grać”. Idea autentyzmu jest dla Sokurowa niezwykle ważna. Zarówno Matka jak i Syn nie są profesjonalnymi aktorami - Gudrun Greyer poznał przypadkowo w Monachium kilka lat przed realizacją filmu i wywarła na nim na tyle silne



wrażenie, by po latach zaprosić ją na plan filmu w roli aktorki. Natomiast Aleksei Ananishov, zanim został wybrany przez Sokurova do roli Syna, pracował jako manager Pepsi w St. Petersburgu. U podłoża tych obsadowych decyzji Sokurova leżała obawa, że oko kamery - tak długo obserwujące bohaterów, w przypadku aktorów profesjonalnych w pewnym momencie wyłapie i ujawni fałsz.<sup>22</sup>



Il. 11, *Matka i Syn*, reż. Aleksandr Sokurov, Thomas Kufus 1997, kadr z filmu  
źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=Oha9EDmakNU>

Autentyzm postaci paradoksalnie zostaje zderzony z niezwykle skomplikowaną i bogatą formą wizualną filmu inspirowaną obrazami Caspara Davida Friedricha. Kreując filmową przestrzeń Sokurov używa zniekształcających, anamorficznych obiektywów; wiele scen filmuje w lustrzanym odbiciu - dzięki temu osiąga niezwykłą jedność czasu i miejsca. Czas i miejsce, wydaje się, nie mają tu ani początku ani końca - są trwaniem; wylewają się rozsadzając każde ujęcie, każdą scenę, podobnie jak miłość - bez początku i końca, wychodząca poza ramy śmierci. Wieczna.

---

<sup>22</sup> <https://www.nytimes.com/1998/02/01/movies/outsider-at-home-with-the-inner-life.html> [dostęp: 10.01.2022]

Jeremi Szaniawski, znawca twórczości Sokurowa, w swoim artykule zatytułowanym „*Before Empire Come: Mother and Son*”<sup>23</sup> zauważa, że nowa fenomenologia czasu Sokurowa *de facto* znosi czas i dzięki temu jesteśmy w stanie kontemplować jego dzieło jak ikonę.

W tym kontekście każde słowo, nawet - wydawać by się mogło - najbardziej banalny wers dialogu, wchodzi w inny wymiar - wymiar *transcendencji* i tajemnicy.

Matka: *Chcę iść na spacer.*

Syn: *Jest zimno, bardzo zimno.*

Sposób i intonacja z jaką Syn odpowiada Matce, otwiera nagle jakiś inny - baśniowy wymiar, w którym ułomność ciała, z jaką obcujemy od początku do końca filmu, jeszcze bardziej uzmysławia potęgę ducha.

Te proste słowa dialogu uruchamiają podróż bohaterów. Syn zabiera matkę na jej ostatni spacer: pola, brzozowy las, piaszczysta droga. Idąc przed siebie, cofają się do przeszłości, wspominają dzieciństwo Syna, młodość Matki. Tak jak u Tarkowskiego, przez chwilę czas i wspomnienie stają się jednym. Po powrocie ze spaceru wraca teraźniejszość, a im bardziej abstrakcyjna staje się rozmowa Matki i Syna, tym bardziej dotyka i uderza, jak haiku, „prawdą obserwacji”.

Matka: *Nie chcę, żeby wiosna przychodziła. Nie mam w co się ubrać żeby wyjść.*

(...)

Syn: *A co z twoim płaszczem deszczowym, albo z tym ciepłym?*

Matka: *Źle pachnie.*

Syn: *Co źle pachnie?*

Matka: *Płaszcz deszczowy. Okropnie.*

Syn: *Więc nie wychodźmy do ludzi. Żyjmy bez ludzi.*

Matka: *Nie chcę tak. Chcę iść do parku.*

Syn: *Ale tu nie ma parku...I wcześniej też go tu nie było.*

Matka: *Jest park, z muzyką dookoła.*

Syn: *To pójdziemy razem.*

(...)

Nagle Syn zauważa:

Syn: *Spójrz, ogród kwitnie.*

---

<sup>23</sup> <https://www.sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/mother-and-son/> [dostęp: 15.02.2022]



Ostatni wers dialogu to „koda” zamknięta w słowach skierowanych do Matki, przywołująca obraz wiecznie odradzającej się natury i wiecznej kontynuacji życia.

Jednak transcendencja Wschodu za chwilę zderzy się z tradycją Zachodu, kiedy Syn odkrywając, że Matka zmarła, wypowiada słowa: „*Mamo, mamó ty mnie słyszysz, wiem. Posłuchaj... chcę ci coś powiedzieć. Spotkamy się tam gdzie się umówiliśmy. Dokładnie tam, dobrze?*”, dając tym samym wyraz wiary w spotkanie dusz w jakimś innym wymiarze. Bo przecież w sztuce *transcendentalnej* nie chodzi o sprowadzenie jej do jednej kultury, jednej religii, jednej tradycji. Chodzi o przekazanie uniwersalnego *Holy*<sup>24</sup>, o próbę zbliżenia się do *sacrum*.



Il. 12, *Matka i Syn*, reż. Aleksandr Sokurov, Thomas Kufus 1997, kadr z filmu  
źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=Oha9EDmakNU>

Sokurov, podobnie jak czynił to Tarkowski, często ubolewa nad tym, że sztuka współczesna nie przywiązuje wystarczająco dużej wagi do wymiaru *transcendentalnego*, oferując tym samym duchową próżnię. W *Matce i Synu* stworzył dzieło podszyte tajemnicą śmierci i transcendencją życia. Napisał wiersz - wybitny utwór o potędze miłości.

---

<sup>24</sup> Paul Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, tłum. Autorka pracy, Berkley: University of California Press, 1972, str.3

## ***Słowo* Carla Theodora Dreyera i *Ciche światło* Carlosa Reygadasa – cud**

O potędze miłości, która jest silniejsza od śmierci, ale przede wszystkim o potędze wiary zdolnej dokonać cudu opowiada film *Słowo* Carla Theodora Dreyera. W zasadzie cały obraz powstały w 1955 roku jest wyjątkowym traktatem na temat wiary. Każdy wers dialogu traktuje o wierze, każda z postaci musi odpowiedzieć sobie na pytanie, jak głęboka jest jej wiara. Cud, który stanowi finał filmu, jest również spektakularną afirmacją i zwycięstwem wiary.

Dreyer nie był, w odróżnieniu od Ozu czy Bressona, reżyserem w pełni oddanym stylowi transcendentalnemu. Pozostawał jednak w kręgu zainteresowania tematami, które transcendencji dotyczą. Selektywnie wybierał i wykorzystywał te elementy stylu transcendentalnego, które najpełniej pozwalały mu oddać zamysł filmu. Dzięki temu wykroczył znacznie dalej poza typowe wówczas *Kammerspielfilm* (z tym założeniem został napisany pierwotny dramat Kaja Munka *Ordet*, na podstawie którego Dreyer zrealizował *Słowo*): czyli kameralne, zamknięte we wnętrzach historii postaci zmierzających nieuchronnie do destrukcji. Ale to właśnie od tradycji *Kammerspiele* wychodzi Dreyer budując *everyday* – czyli *codziennosc* swoich postaci - pierwszy element konstrukcji filmów stylu transcendentalnego.

Przedstawia on zwykłe życie rodziny Borgen: ojca rodu Mortena - powszechnie szanowanego członka społeczności i patrona miejscowego kościoła parafialnego, jego najstarszego syna Mikkela - męża spodziewającej się kolejnego dziecka Inger, najmłodszego syna Andersa zakochanego w córce przewodcy lokalnego odłamu religijnego oraz średniego syna - Johanna, człowieka powszechnie uznanego za szaleńca. Już sama *codziennosc* rodziny oscyluje - na wielu poziomach - wokół tematu wiary.



Il. 13, *Słowo*, reż. Carl Theodor Dreyer, Carl Theodor Dreyer 1955, kadr z filmu  
źródło: <https://www.netflix.com/pl/title/70060508>

*Biada wam,  
Którzy nie wierzycie we mnie,  
Powstałego Chrystusa.*

W tym dialogu z pierwszej sekwencji filmu Johannes złorzeczy stojąc na szczycie wydmy, a następnie, sprowadzony przez zaniepokojonych ojca i brata do domu, kontynuuje:

*Jestem światłością świata,  
Ale ciemność nie rozumie tego.*

Johannes jest figurą *Bożego głupca*, który pod maską szaleńca ukrywa świętość. Ogłaszając się Chrystusem, swoją postawą destabilizuje rodzinę i wiejską społeczność. Zmusza do zastanowienia się i skonfrontowania z własną wiarą odsłaniając tym samym jej kryzys nawet u tych najbardziej gorliwych. Okazuje się, że najstarszy brat Mikkel stracił wiarę wiele lat wcześniej. Morten, głowa rodu, w przyпыlywie szczerości wyznaje, że modli się i prosi o cud uzdrowienia Johanna już tylko z przyzwyczajenia, bo stracił już wszelką wiarę w jego ocalenie. „*Cuda już się nie zdarzają*” - mówi do Inger. Tą samą niewiarę podziela nowy Pastor społeczności, powtarzając dwukrotnie „*cuda już się nie zdarzają*” po tym, jak Johannes przedstawiając się jako Jezus z Nazaretu zarzuca mu, że wierzy tylko w martwego Chrystusa, ale w zmartwychwstałego - już nie.

Paul Schrader we wspomnianej książce „*Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*” zauważa, że Dreyer ze stylu transcendentalnego zapożycza nie tylko element *everyday*, na bazie którego buduje swoją historię, ale też element *dysproporcji* – *rozdźwięku* między człowiekiem a otoczeniem. „*Szaleństwo Johanna jest rozdźwiękiem par excellence*”<sup>25</sup> – twierdzi, a cud, który jest finalnym gestem Johanna i zarazem finałem filmu, uznaje za *zdecydowane działanie* - czyli kulminację *rozdźwięku*. Cała druga połowa filmu jest przygotowaniem pod sekwencję cudu, który ma nastąpić.

Przyszła teściowa Andersa pokazuje zakochanym rycinę obrazującą wskrzeszenie Łazarza, a już scenę później widz dowiaduje się o ciężkim, przedwczesnym porodzie Ingrid. Kiedy sytuacja wydaje się opanowana, a zadowolony z siebie lekarz deklaruje „*Wierzę tylko w te cuda, których nauczyła mnie nauka*”, Johannes wieszczy młodej kobiecie śmierć. Nikt nie traktuje jego przepowiedni poważnie aż do momentu, kiedy Ingrid umiera. Jedynie najmłodsza córka Inger od początku wierzy w słowa Johanna równie mocno jak w to, że po śmierci będzie on w stanie wskrzesić jej zmarłą matkę.



Il. 14, *Słowo*, reż. Carl Theodor Dreyer, Carl Theodor Dreyer 1955, kadr z filmu  
źródło: <https://www.netflix.com/pl/title/70060508>

---

<sup>25</sup> Tamże, str.134

Silna i niczym niezachwiana wiara dziecka połączona z bezgraniczną miłością do matki tworzą przestrzeń, w której rzeczywiście może wydarzyć się cud. Johannes, trzymając dziecko za rękę, mówi: „*A teraz patrz na swoją matkę. Kiedy wezwę imię Jezusa ona powstanie*”, i dalej, zwracając się do Inger: „*W imię Jezusa Chrystusa, nakazuję ci powstać*”. Inger zmartwychwstaje. Przywrócona do życia siłą wiary i miłości powtarza po wielokroć jeden wyraz - *życie*. Zachłystuje się nim jak powietrzem.

Życie i śmierć, doczesność i wieczność, splatają się w finale tworząc *transcendentalny* węzeł tematyczny i emocjonalny. Jednak, jak zauważa Schrader<sup>26</sup>, dla dopełnienia struktury stylu transcendentalnego brakuje elementu *zastoju*, który jest stałym elementem dzieł „klasyków” tego stylu - Ozu i Bressona. Brak trzeciego elementu - *zastoju*, wydaje się potwierdzać tezę, że dla Dreyera styl transcendentalny stanowił tylko część założeń realizacyjnych przy pracy nad filmem.

Brak *zastoju* ma jeszcze jedną poważną konsekwencję. Powoduje, że dzieło Dreyera, osiągając apogeum *transcendencji* w kulminacyjnym punkcie *zdecydowanego działania* – czyli momencie zmartwychwstania Inger, skręca później w stronę klasycznego dramatu psychologicznego. Bohaterowie filmu wyciągają „lekcję” z dokonanego przed ich oczami cudu - obiecują sobie nowe życie, odnajdują nowe pokłady wiary, uczą się tolerancji.

---

<sup>26</sup> Tamże, str.135



Il. 15, Słowo, reż. Carl Theodor Dreyer, Carl Theodor Dreyer 1955, kadr z filmu  
źródło: <https://www.netflix.com/pl/title/70060508>

*Słowo* Dreyera jest zatem znakomitym przykładem tego, jak poszczególne elementy stylu transcendentalnego wpływają na ostateczną formę dzieła, jego wybrzmienie i odbiór, i jak bardzo odbiór ten może zmieniać się w zależności od ilości tych elementów, ich rozłożenia i akcentowania.

Film Dreyera potwierdza fakt, że transcendencja i tajemnica w przypadku dzieła filmowego są ze sobą nierozdzielnie związane. Odczucie transcendentalne, jakie wywołuje ten film, jest bezpośrednio powiązane z opowiedzianą w nim historią zbudowaną wokół cudu i tajemnicy zmartwychwstania.

\*\*\*

Dzieło Dreyera okazało się na tyle sugestywne i ponadczasowe, że ponad pół wieku później, w 2007 roku, jeden z najciekawszych współczesnych reżyserów nawiązujących do stylu transcendentalnego, Meksyskanin Carlos Reygadas, zdecydował się złożyć mu hołd swoim filmem *Ciche światło*.

Reygadas osadza fabułę w wiosce meksykańskich Mennonitów - zamkniętej społeczności żyjącej według ściśle określonych reguł religijnej doktryny. Już sam kontekst opowieści

przywołuje środowisko Borgenów z filmu Dreyera, nieustannie toczących utarczki na temat bogobojności i pobożności. Jednak u Reygadasa nie ma proroka i nie ma cudu wynikającego z działania wiary w Boską interwencję. Reygadas buduje codzienność, która już sama w sobie jest cudem, podobnie jak miłość, akt empatii czy przebaczenia. W tym „cudownym” świecie akt zmartwychwstania staje się czymś naturalnym, nie obarczonym religijnym ciężarem, jednak nie mniej znaczącym.



Il. 16, *Cicche światło*, reż. Carlos Reygadas, Carlos Reygadas 2007, kadr z filmu  
źródło: <https://www.amazon.com/Silent-Light-Peter-Wall/dp/B01M2WH1EC>

*Cicche światło* otwiera spektakularnie długie ujęcie pokazujące budzenie się dnia - przechodzenie z mroku w świt. Moment zmiany światła, przekroczenia wymiaru nocy i wejścia w wymiar dnia jest pierwszym doświadczanym cudem. Wędrujące światło jest też kłamrą, która zamknie film wraz z przejściem dnia w noc, kiedy historia się dopełni. Kolejna scena to kontynuacja ustalonego Bożego porządku - pełna skupienia modlitwa wielodzietnej rodziny przed pierwszym posiłkiem. Cisza i tykający zegar, jak w *Słowie*. Ale w tej scenie zaczynają się też pojawiać pierwsze pęknięcia i rysy na idealnym obrazie kochających się ludzi. Za fasadą zwykłych gestów i słów kryje się ogromny ból wyrażany gęstością spojrzeń między nim a nią, mężem i żoną. Johan, kiedy tylko jego żona Esther opuści z dziećmi dom, będzie próbował dokonać samobójstwa, co okaże się tylko pustym gestem. Zaraz potem spotka się z kochanką, Marianne - prawdziwą miłością swojego



życia. Dopiero wówczas Reygadas odsłoni właściwy temat *Cichego światła*, którym jest miłość. W tym przypadku miłość zakazana. Idąc tropem interpretacyjnym Schradera, pełni ona w tym transcendentalnym obrazie funkcję *diversity* (*rozdzźwięku*) - burzy boską harmonię i ład ustalonego porządku.



Il. 17, *Ciche światło*, reż. Carlos Reygadas, Carlos Reygadas 2007, kadr z filmu  
źródło: <https://www.amazon.com/Silent-Light-Peter-Wall/dp/B01M2WH1EC>

Z drugiej strony owa zakazana miłość jest wielkim i czystym uczuciem, a Marianna - kochanka Johana, jest niczym tytułowe „ciche światło” - światło, które czeka ale nie oczekuje, współczuje ale nie żąda, trwa w ciszy. Nawiązując do tytułu filmu Kore-edy *Maborosi*, tłumaczonego jako „*trick of light*” czy „*illusion of light*” – czyli tajemnicze światło, które oddziela męża Yumiko od życia, tak u Reygadasa światło Marianny oddziela Johana od żony. To, co kiedyś sprawiało małżeństwu radość, teraz zadaje tylko ból.

*Esther: Pamiętaj, że uwielbialiśmy takie podróże?  
Nie przedstawialiśmy śpiewać. Zawsze byliśmy szczęśliwi.  
Albo po prostu milczeliśmy. Albo zasypiałam.  
Cokolwiek to było, po prostu obok ciebie czułam że żyję, że jestem częścią świata.  
Teraz jestem od niego oddzielona. Tak bym chciała, żeby to był tylko zły sen.  
Zamknąć i otworzyć oczy i cofnąć czas.*



Kilka scen później to samo nierealne marzenie o cofnięciu czasu wypowie do kochanki zrozpaczony śmiercią żony Johan.

Johan: *Oddałbym wszystko, żeby móc cofnąć czas. Wrócić do rzeczy, jak kiedyś....*

To słowa człowieka, którego zabija poczucie winy. Marianne odpowiada: „*To jedyna rzecz, której nie jesteśmy w stanie zrobić*”, po czym w pełnym empatii geście przytula Johana ukrywając jego twarz przed uporczywym światłem słońca.

Reygadas nie daje odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób Marianna, która nie wierzy w możliwość cofnięcia czasu, jest w stanie przywrócić Esther do życia. Wydaje się, że to energia miłości - ludzkiej? boskiej? – każe Mariannie podejść do trumny, w której leży wcześniej obmyte i przygotowane do ostatniej podróży ciało zdradzonej małżonki i złożyć pocałunek na jej ustach; pocałunek, który znosi śmierć i przywraca życie (akt kulminacyjny *rozdźwięku*).



Il. 18, *Ciche światło*, reż. Carlos Reygadas, Carlos Reygadas 2007, kadr z filmu  
źródło: <https://www.amazon.com/Silent-Light-Peter-Wall/dp/B01M2WH1EC>

Przypowieść o życiu, śmierci i miłości kończy ujęcie dnia zmierzającego ku nocy. Ostatnie promienie słońca przemieniają się w światło gwiazd. Reygadas zamyka zatem film figurą *stasis - zastojem*. W ostatniej sekwencji ujęć widzimy ten sam, co na początku, dom, to

samo drzewo i to samo światło. Ale teraz obrazy te ewokują coś więcej niż zachwyt nad światem. Wywołują głębsze, (*transcendentalne*) wrażenia - ludzkiej perspektywie dają boski wymiar, prowokują zadumę nad ludzkim mikrokosmosem otulonym boskim światłem *uniwersum*.

Reygadas opowiadając o filmie tuż po premierze w Cannes, gdzie odebrał za *Ciche światło* nagrodę Grand Jury, odwoływał się do swojego wielkiego poprzednika:

*„Tak! To cytat: hołd dla Ordet Dreyera. W rzeczywistości nie wierzę w cuda, ale uważam, że rzeczywistość to cud. Nie sądzę, że to, co dzieje się w Biblii, jest tak różne od rzeczywistości, nawet jeśli nie wierzę w to dosłownie”.*<sup>27</sup>

Swoją myśl rozwinął również w rozmowie z polskim dziennikarzem Pawłem Urbanikiem:

*“Myślę, że tak wygląda życie. Pełno jest w nim cudów, których nie dostrzegamy. Pewnie dlatego, że dopiero gdy coś jest naukowo trudne do wytłumaczenia, wzbudza w nas zainteresowanie. Ja chciałem zatrzeć granicę między cudem a życiem i pokazać życie jako cud sam w sobie. Dlatego świt, od którego zaczyna się film, dzieci w wodzie czy po prostu jadący samochód mają taką samą rangę w tej opowieści, jak scena jej zakończenia – cudowna, ale potraktowana jak codzienność”.*<sup>28</sup>

\*\*\*

Wszystkie przywołane przeze mnie w tym rozdziale filmy łączy wysiłek ich twórców, by wywołać doświadczenie *transcendencji*, a zatem zmierzyć się z tajemnicą świata i ludzkiego losu. Pomimo bardzo trudnego zadania, twórcom tym udało się uniknąć pretensjonalności. Ich obrazy, choć nie są filmami dla masowego odbiorcy, zaistniały w świadomości widzów, dotknęły jakiejś czulej struny, zapisały się na kartach historii kina.

Dzieła te mają również jeszcze jeden wspólny mianownik. Łączy je fakt, że każdy z ich bohaterów na pewnym etapie swojej drogi traci kogoś lub coś (miłość, dzieciństwo, wiarę, nadzieję), po to, by zyskać w zamian coś innego, coś co go podniesie i wyzwoli. Tadeusz Sobolewski w swojej książce *„Za duży blask. O kinie współczesnym”*, nazywa takie obrazy

---

<sup>27</sup> <https://brightlightsfilm.com/silent-light-absolute-miracle-interview-carlos-reygadas-cannes-2007/#.YhDXiZNKjOR> [dostęp: 29.12.2021]

<sup>28</sup> <https://www.polskieradio24.pl/24/286/Artykul/167214,Zycie-jest-cudem> [dostęp: 16.02.2022]

filmami „paradoksalnego pocieszenia”<sup>29</sup>. Do tego zagadnienia powrócę w Części III niniejszej pracy, poświęcając mu osobny podrozdział. Mam nadzieję, że pozwoli to poszerzyć temat stylu transcendentального o nowy aspekt, ale również odczytać *Iluzję* w jeszcze innym świetle.

Zanim przejdę do Części II opisującej proces powstania mojego filmu *Iluzja*, pragnę przywołać jeszcze jednego twórcę, być może najwybitniejszego przedstawiciela stylu transcendentального kultury Zachodu - Roberta Bressona. Jego twórczość odcisnęła szczególnie piętno na moim filmie.

Robert Bresson tworząc swoje filmy używał bardzo skromnych, ascetycznych wręcz środków wyrazu. Celowo pozbawiał je atrakcyjnej fabuły twierdząc, że fabuła jest jedynie „książkową sztuczką”.<sup>30</sup> Zdawał się mówić, że prawdziwy dramat dzieje się wewnątrz umysłu, a emocjonalne zaangażowanie w warstwę fabularną jedynie odciąga od istoty opowieści, która wydarza się pod powierzchnią narracji. Bresson tworzył swój filmowy świat w bardzo dokumentalny sposób wykorzystując istniejące lokacje, zastane światło, naturalną warstwę dźwiękową. Nade wszystko jednak w bardzo radykalny sposób prowadził aktorów, zazwyczaj naturszczyków, nie pozwalając im na dramatyczne uniesienia, raczej eliminując ekspresję niż ją wydobywając. „Graj nic” było jedną z jego najczęściej używanych wskazówek.

Bardzo cenię jego metodę pracy. Jest mi ona niezwykle bliska zwłaszcza w dążeniu do prostoty, obawie przed fałszywą grą aktorów, nadużywaniem muzyki (o ile nie wpływa ona organicznie z sytuacji), dokumentalnym podejściem do tworzenia obrazu filmowego, a w końcu - szukaniem w otaczającej rzeczywistości tajemnicy i metafizyki.

\*\*\*

Konkludując ten rozdział, chciałabym przywołać dwie wypowiedzi – wybitnego teoretyka stylu transcendentального Paula Schadera oraz Andrieja Tarkowskiego - jego wybitnego praktyka. Schrader pisał:

---

<sup>29</sup> Tadeusz Sobolewski, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004

<sup>30</sup> Paul Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, tłum. Autorka pracy, Berkeley: University of California Press, 1972 str.64

*„Dla filmowca wybór stylu transcendentalnego nie jest łatwy. Filmowiec naprawdę oddany wyrażeniu Transcendencji w filmie musi nie tylko wystrzegać się bardziej powierzchownych elementów swojej osobowości i kultury, ale musi także poświęcić zastępcze przyjemności, które kino wydaje się w unikalny sposób dostarczać, takie jak empatię dla postaci, fabułę i szybki ruch”.*<sup>31</sup>

Gdzie leży zatem sens sięgania do stylu transcendentalnego? Odpowiedź w dużej mierze zawarta jest w wykładzie Tarkowskiego, który wygłosił w Rzymie 9 września 1983, zaledwie na trzy lata przed swoją śmiercią:

*„Kino dzieli się na dwie kategorie artystów. Z jednej strony są tacy, którzy naśladują i próbują odtworzyć świat, w którym żyją. Z drugiej strony są tacy, którzy tworzą własny świat. Ci, którzy tworzą swój świat, to zazwyczaj poeci. Na przykład Bresson, Dovzhenko, Mizoguchi, Bergman, Bunuel... (...). Dziś nikt nie chce inwestować pieniędzy w poezję. Ale film będzie nadal istnieć tylko dzięki oporowi tych poetów”.*<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Paul Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, tłum. Autorka pracy, Berkley: University of California Press, 1972 str. 112

<sup>32</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=4JRfeshEbol> [dostęp: 8.02.2022]

## Część II. *Iluzja*

### Inspiracje

Cały kontekst omówionych przeze mnie wcześniej filmów jest ogromną i nieprzebraną inspiracją i jednocześnie podpowiedzią, przez jaki filtr i pryzmat postrzegać życie. Jednocześnie wierzę w to, że w gruncie rzeczy wszystko może zainspirować do powstania filmu: przypadkowo opowiedziana przez kogoś anegdota, wspomnienie, które nagle wraca, fragment usłyszanej muzyki, która niespodziewanie współbrzmi z obrazem dostrzeżonym za oknem. Głęboko wierzę również w to, że każdy film może mieć źródło w wielu inspiracjach tworzących materię, z której następnie, w latach trwającym procesie, wyłania się film. Tak było w każdym razie w moim przypadku podczas pracy nad *Iluzją*.

Wiele lat temu realizowałam reportaż telewizyjny opowiadający historię matki, której córka wyszła na spotkanie z nieznanym mężczyzną i już nigdy nie wróciła do domu. Do dzisiaj bardzo dobrze pamiętam pokój, w którym mieszkała zaginiona dziewczyna - spowity w półmroku, z krętymi schodami, które do niego prowadziły wprost z salonu, ze wszystkimi porzuconymi rzeczami i drobiazgami: szczotką z włosami leżącą na biurku, zakładką włożoną do książki, sukienką niedbale przewieszoną przez krzesło. Przez kilka lat po zaginięciu córki jej matka nic tu nie zmieniła. Wszystko zostało w tym samym miejscu. Pamiętam, jak bardzo uderzył mnie „bezczas” tego miejsca, jakieś istnienie poza ramami zwykłej egzystencji.

Kilka lat później, kiedy szukałam już lokacji do filmu, znalezienie odpowiedniego domu było najtrudniejsze. Ostatecznie wybrałam ten, który najbardziej przypominał mi wówczas odwiedzony dom, z jego schodami prowadzącymi na górę i oddzielającymi zwykłą codzienność od świata, w którym czas przestał normalnie funkcjonować - bo w percepcji matki zaginionej dziewczyny granica oddzielająca to co teraz, od tego co było, uległa zatarciu.

Temat osób zaginionych i traumy, jaką przeżywają ich najbliżsi powracał do mnie wielokrotnie, zanim ostatecznie postanowiłam przekształcić go w formę filmu fabularnego.

W magazynie *Polityka* przeczytałam fotoreportaż Karoliny Jonderko „*Puste pokoje*”.  
Rozpoczął się od słów:

*"Zostawili porozrzucone ubrania, niezastłane łóżka, otwarte książki, włączony telewizor. Tak jakby za chwilę mieli wrócić. Zostawili swoje pokoje nieprzygotowane na pustkę."*<sup>33</sup>

Tekstowi towarzyszyły zdjęcia, które emocjonalnie oddawały dokładnie to, co już zapamiętałam - fakt, że niejednokrotnie *nieobecność* może działać o wiele mocniej i być nieporównanie bardziej wymowna od *obecności*.

Kolejny raz zmierzyłam się z tym tematem, kiedy przygotowywałam się do realizacji filmu dokumentalnego dotyczącego zaginięć. Dzięki uprzejmości fundacji Itaka mogłam odbyć dokumentację i skontaktować się z rodzinami osób, które spotkał ten okrutny los. Czułam jednak, że rodziny zgadzają się na rozmowę i upublicznienie swojego dramatu tylko po to, aby nagłośnić zaginięcie. Udział w filmie był dla nich pewnego rodzaju „poświęceniem” dla sprawy i wiązała się z tym wielka nadzieja, która w większości przypadków mogła by zakończyć się wielkim rozczarowaniem. Nie chciałam ranić dodatkowo bardzo już zranionych ludzi, dlatego ostatecznie zrezygnowałam z realizacji tego filmu.

Niemniej już po raz kolejny uderzyła mnie kwestia tej specyficznej czasoprzestrzeni, która stopniowo zaczynała oplatać moich rozmówców. Klaustrofobiczna atmosfera duszności, niemożności wydobycia się z sytuacji, zderzenia z niewiadomą, z tajemnicą. Jakby permanentne przeżywanie żałoby bez możliwości jej domknięcia. To wszystko bardzo mocno wryło się w moją pamięć i cały czas szukałam możliwości przetworzenia tych obrazów, wspomnień i spotkań. Chciałam zrobić film, który choć częściowo to doświadczenie odda.

\*\*\*

*Pust•ka -t•ce, -t•kę; -tek*

Pustka w języku polskim ma kilka znaczeń. Te główne, wymienione przez *Słownik Języka Polskiego PWN*<sup>34</sup> oznaczają:

---

<sup>33</sup> <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1542111,1,co-zostalo-po-zaginionych.read> [dostęp: 19.02.2022]

1. «brak kogokolwiek lub czegokolwiek w jakimś pomieszczeniu, miejscu, na jakiejś przestrzeni»
2. «obszar niezaludniony lub opuszczony przez ludzi»
3. «brak zajęć lub niemożność działania»
4. «stan niemocy intelektualnej lub stan psychiczny polegający na braku intensywnych uczuć, doznań»

Pustka jest inspirująca. Pustka sama w sobie jest tajemnicą. Pustka jest też bardzo pojemna i pełna możliwości. Jest stanem zero. Stanem czystości. Pustka stanowi esencję zen, który sam w sobie jest przecież sztuką kontemplacji pustki. Pustka w wymiarze zen przenika cały wszechświat.

W koncepcyjnym myśleniu o filmie i wymyślaniu go na różnych płaszczyznach (nie tylko na poziomie scenariuszowym, ale też w myśleniu o lokacjach czy grze aktorskiej) pojęcie *pustki* cały czas bardzo mocno mi towarzyszyło. Z jednej strony wiązało się wręcz dosłownie z pustką oznaczającą brak, nieobecność, ale jednocześnie wychodziło w swoim znaczeniu o wiele dalej - w moim odczuciu właśnie w przestrzeń egzystencjalnej tajemnicy.

Roland Barthes opisując filmy Antonioniego twierdził, że przypominają mu one malarstwo Matisse'a, który malując drzewo, widzi pustkę między jego gałęziami. Pustka między gałęziami u Matisse'a jest możliwością, jaka otwiera się przed oglądającym. Zaproszeniem do zanurzenia się w ciszy, czyli w przestrzeni niezakłóconej ani światłem, ani dźwiękiem. Cisza z kolei w paletcie barw Kandynsky'ego reprezentowana jest przez biel. W swojej książce „*O duchowości w sztuce*” pisze, że biel jest dla niego:

*„symbolem świata, w którym barwy przestają istnieć jako substancje i właściwości materialne. Biel jest tak wysoko ponad nimi, że nie dochodzi już stamtąd żaden głos, tchnie wielką ciszą (...) Wewnętrznie brzmi jak brak dźwięku, co w muzyce niekiedy dość dobrze wyrażają pauzy, które na chwilę przerywają rozwój frazy, lub wydarzeń, lecz nie są ostatecznym zakończeniem akcji. To milczenie nie jest wszakże martwe – przeciwnie, pełne możliwości. Biel dźwięczy, jak cisza, która nieoczekiwanie może stać się wymowna”.*<sup>35</sup>

Biel wypełnia pustkę w kole symbolizującym zen, ale też pustkę drzew Matisse'a. Wszystkie konteksty były dla mnie niezmiernie inspirujące od początku do końca pracy

---

<sup>34</sup> <https://sjp.pwn.pl/slovníki/pustka.html> [dostęp: 13.02.2022]

<sup>35</sup> Wassily Kandynski, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996, str.92

nad filmem. Pozwoliły mi zobaczyć jego emocjonalny rdzeń, kolor i w pewnym sensie kształt, zanim został on ostatecznie zamknięty w formie scenariusza. Odwołując się do słów Tarkowskiego:

*„Działanie reżysera nie zaczyna się w chwil omawiania scenariusza ze scenarzystą, podjęcia pracy z aktorem czy spotkania z kompozytorem, lecz w tym momencie, w którym przed wzrokiem wewnętrznym człowieka robiącego film i nazywanego reżyserem tworzy się obraz tego filmu. Przy czym nieważne, czy będzie to precyzyjnie przedstawiony w szczegółach ciąg epizodów, czy tylko odczucie faktury i atmosfery emocjonalnej, które należy odtworzyć na ekranie”.*<sup>36</sup>

## Scenariusz

Od początku wiedziałam, że przy tym filmie chcę pracować z doświadczonym scenarzystą, posiadającym jednak pewien rodzaj specyficznej wrażliwości. Z propozycją pracy nad *Iluzją* zwróciłam się do Piotra Borkowskiego i od tego rozpoczęła się nasza wspólna przygoda pracy nad filmem. Piotr został wiodącym scenarzystą.

Proces pisania scenariusza był bardzo długi. Rodził się w trakcie wielu spotkań i rozmów, z których czasami wynikały już szkielety scen, fragmenty dialogów, jakieś konkretne rozwiązania dramaturgiczne, które następnie Piotr zapisywał i rozwijał. Często nasze „sesje” kończyły się rozmowami o kinie, które najbardziej nas inspiruje. W zasadzie bardzo szybko ustaliliśmy, że będziemy unikać formuły filmu czysto obyczajowego. Z moim bagażem dokumentacji i prototypami postaci byłoby to rozwiązanie najprostsze, ale ani dla mnie ani dla Piotra niesatysfakcjonujące.

Pamiętam zwłaszcza jedno z pierwszych naszych spotkań, którego konkluzja zaważyła na całym filmie. Opowiadałam Piotrowi o moich spotkaniach z ludźmi, którym zaginęli bliscy. To wszystko, co wryło się tak głęboko w moją pamięć: obezwładniający bezczas, a w zasadzie magma czasu, czekanie, które się nigdy nie kończy i suchy płacz, kiedy brakuje już łez; a z drugiej strony nieustające szukanie odpowiedzi, tropów, znaków. Niewiadoma i tragiczne zawieszenie, jak w utworze Tomasza Stańki *Suspended nights*. Piotr przywołał wówczas *Przygodę* Antonioniego i zawarty w tym filmie trop egzystencjalnej tajemnicy

---

<sup>36</sup> Tarkowski, *Czas utrwalaony*, przekład, przypisy i posłowie Seweryn Kuśmierczyk, Świat Literacki 2007, str.63



ukrytej za prozą zaginięcia. Refleksja ta koncepcyjnie dookreśliła i sprecyzowała myślenie o *Iluzji*.



Il. 19, *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu

Podążanie tą drogą było bodajże pierwszą i jedną z najistotniejszych decyzji artystycznych rzutujących na cały proces realizacji filmu. Pociągnęło też za sobą pogłębienie dokumentacji, w wyniku której poznaliśmy niezwykle intrygujące przypadki znajdowania zaginionych osób na skutek bardzo dziwnych, można powiedzieć „cudownych” intuicji - potwierdzonych później również przez policję.

Przede wszystkim jednak decyzja ta oznaczała, że nasze myślenie o bohaterce filmu będzie implikowało koncepcję jej ciągłej konfrontacji z tajemnicą zniknięcia córki, także w wymiarze emocjonalnym i duchowym. Miała to być to tajemnica wpisana w ludzki los jako wieczna niewiadoma. Taka, z którą każdego dnia budzimy się i zasypiamy.

Kolejną, ustaloną wtedy przez nas koncepcją narracyjną była próba splecenia prawdy życia z prawdą baśni. Przefiltrowanie zdarzeń i znaczeń przez baśniową umowność miało zbudować nową, niejednoznaczną, intrygującą prawdę ekranową. Szczególnie inspirująca była dla nas baśń Andersena „*Matka*”, opowiadająca dramatyczną pogoń zrozpaczonej Matki za Śmiercią, która wykradła jej Dziecko z kołyski:

*„I biegła znowu, a biegła tak długo, aż niezmierne jezioro zagroziło jej drogę. Nie*

*było na nim lodzi ani statku. Cienka powłoka lodu mostu zastąpić nie mogła, ale nie pozwalała przepłynąć na stronę przeciwną. Co tu począć? Matka dostać się tam musi; bo tam jej dziecię!*

*Upadła na ziemię i zaczęła pić wodę. Wypić jezioro całe? Czyż człowiek podola? Ale ona myślała, że cud stać się może.”<sup>37</sup>*

Eksplikacja reżyserska, która wówczas powstała już na potrzeby finansowania filmu brzmiała:

*„Iluzja” jest baśnią (przypowieścią) o matce, która robi wszystko, by odnaleźć swoje dziecko. Szuka córki nieprzerwanie i wszędzie, a kiedy pokłady racjonalnych poszukiwań wyczerpują się, nie boi się wejść w rzeczywistość głębiej, szukając w niej znaków, podpowiedzi, wskazówek. Traci całe swoje dotychczasowe życie, poświęca wszystko co ma, byle tylko odnaleźć zaginione dziecko. To film o totalnej, absolutnej miłości matki do dziecka. Miłości, która ma moc przenoszenia gór i powodowania cudów.*

*Ale też ta sytuacja - matki szukającej dziecka - będąc tematem filmu, jest zarazem również pretekstem do tego, by przyjrzeć się innej, bardziej metafizycznej stronie życia – życia, które co chwilę zadziwia nas jakimiś nieracjonalnymi odpryskami zdarzeń, niewyjaśnionymi zbiegami okoliczności, tajemnicą. Bardzo chcę zrobić film, który taką właśnie zagadkę i tajemnicę w sobie niesie. Takie kino najbardziej mnie interesuje.<sup>38</sup>*

\*\*\*

Hannę, główną bohaterkę filmu, poznajemy w czasie prowadzonej przez nią lekcji. Jej wywód o Pando - lesie, w którym drzewa połączone są jednym wielkim systemem korzeni i który stanowi największy żyjący organizm, przerywa pojawienie się na boisku szkolnym dziewczyny podobnej do jej zaginionej córki. Hanna wybiega z klasy i staje pośrodku szkolnego placu. Dziewczyna zniknęła. Hannę otacza pustka.

Zamierzeniem było wprowadzenie, już na samym początku, niewiadomej z którą zderza się bohaterka i tym samym zaintrygowanie widza. Widz jeszcze nie wie, czego bohaterka szuka, za czym podąża. Wyczuwa jednak jej zdenerwowanie kiedy opuszcza ona lekcję i staje pośrodku szkolnego placu. Dostrzega także jej konsternację i próbę ukrycia tego stanu przed obserwującymi ją uczniami.

Na tej zasadzie zbudowana jest cała pierwsza sekwencja filmu, która stanowi ekspozycję bohaterki i tematu filmu. Widzimy Hannę prowadzącą samochód. Przygląda się mijanym

---

<sup>37</sup> Hans Christian Andersen, *Matka*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/matka.html> [dostęp:19.02.2022]

<sup>38</sup> Eksplikacja reżyserska złożona do PISF w 2018 roku

osobom. Podjeżdża pod dom - zapewne jej dom, przed którym zauważa dwóch kłócących się mężczyzn. Po chwili jeden z nich (detektyw) odchodzi, a drugi (jej mąż) wchodzi do domu.

Pracując nad koncepcją scenariusza podjęliśmy decyzję, że rozpoczniemy film w momencie kiedy to, co najbardziej sensacyjne już się wydarzyło, a zatem pominiemy szokujący moment zaginięcia córki oraz wszystkich policyjnych i medialnych działań, które są bezpośrednim następstwem tego zdarzenia. Paradoksalnie historia Hanny rozpoczyna się później, kiedy minął już najbardziej dramatyczny moment. Z naszego punktu widzenia bardziej interesujące było to, co dzieje się po okresie bezowocnych poszukiwań; wówczas, gdy wyczerpują się pokłady energii i chęć do dalszego działania. Kiedy Hanna nie wie już, co może dalej zrobić, i - jak niedoszli bohaterowie mojego dokumentu - zaczyna brnąć i szukać znaków i podpowiedzi w otaczającej ją rzeczywistości. Kiedy wchodzi w *pustkę*.



Il. 20, *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu

Podczas kolejnej sekwencji i pierwszej sceny, która rozgrywa się w domu bohaterki, oczekuje ona wyjaśnień męża, które jednak nie padają. Intencją tej sceny było wykreowanie świata, który już nie działa „normalnie”, przez który przetoczyło się wcześniej coś, co nim zachwiało, choć cały czas nie wiemy, czym to „coś” było. Jednocześnie, parafrazując pierwszy element triady stylu transcendentalnego - to co „nienormalne” stało się już normalnością i *codziennością*.

Hanna, po scenie konfrontacji z mężem, przypadkowo zauważa guzik i zabiera go ze sobą do domu. Improwizuje z tym, co podsuwa jej życie. Dopiero z treści nocnej rozmowy telefonicznej z policjantką widz dowiaduje się, że chodzi o zaginięcie córki i usiłowanie jej odnalezienia. Zatem od początku, od pierwszej sceny, scenariusz, jak zagadka, skonstruowany jest wokół tajemnicy. A dotarcie do momentu, w którym widz zdobywa już pewną wiedzę na temat minionych zdarzeń, pociąga za sobą kolejną tajemnicę - tym razem związaną ze zniknięciem córki. Rodzą się pytania: jak to się stało, co się teraz dzieje z córką, jak z tą sytuacją radzi sobie matka.

Akcję *Iluzji* buduje pełna determinacji wędrówka bohaterki rozpisana na kilka etapów. Hanna nie ucieka od cierpienia i strachu, ale z żelazną konsekwencją szuka córki nie bojąc się samotności i ośmieszenia, kiedy przekracza przy tym granice zdrowego rozsądku. Z uporem decyduje się wejść na drogę osobistego śledztwa – intuicyjnego, pozornie nieracjonalnego i bezcelowego.

Początkowo nie wie, co ze sobą zrobić, jest podejrzliwa, czujna wobec wszystkiego i wszystkich. Nie może spać. W środku nocy odbiera telefon, w którym nieznajomy głos informuje ją, że córka żyje i ma się dobrze. Chciałaby podzielić się tą wiadomością z mężem, ale kiedy odwraca się w jego stronę, ten śpi. Od tego momentu Hanna przestaje na niego liczyć. Staje się samodzielna i bardziej aktywna. Podświadomie czuje, że jej mąż jest wyczerpany tą sytuacją – nie dającym nadziei podtrzymywaniem kruchej iluzji życia. Podejmuje decyzję o samotnym wkroczeniu w świat poszukiwań. Sama staje się detektywem. Następuje teraz swoisty *rozdźwięk* - schrederowski etap *diversity* (*dysproporcji*).



Il. 21, *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu

Hanna idzie do baru i spotyka tam znajomą swojej córki, decyduje się na spotkanie z jasnowidzem, widok bawiących się dzieci prowokuje ją do odwiedzenia starego mieszkania, w którym przypadkowo znajduje stare zdjęcie swojej córki, spotyka bezdomnego i wpada na trop dziewczyny bląkającej się po porcie. Cała ta sekwencja działań jest w istocie poszukiwaniem jakiegoś nadrzędnego wzoru i szukaniem logicznego sensu w ciągu zdarzeń pozbawionych logiki. Według mnie niesie ona kolejną zagadkową refleksję o tajemnicy ludzkiego życia - czy istnieje coś, co prowadzi nas z punktu a do punktu b, czy też wszystkie nasze działania i zdarzenia biorą się ze splotu przypadków. Z taką właśnie egzystencjalną tajemnicą zderza się cały czas bohaterka pokonując kolejne etapy swojej podróży. Układa swoje własne wzory odnajdując po drodze przypadkowo znalezione guziki - chaotyczne tropy, które zamiast dowodami „w sprawie”, stają się dowodami jej desperackich prób i pragnień dotarcia do prawdy.

Tajemnicę niosą również inni bohaterowie filmu. Piotr, mąż Hanny, przyjmuje postawę człowieka radzącego sobie z życiem - jest aktywny zawodowo, proponuje Hannie alternatywne życie: przeprowadzkę, odmianę, ruszenie do przodu. Czekanie go niszczy - nie potrafi dłużej żyć w stanie niekończącego się zawieszenia. Jednak pod maską człowieka „idącego do przodu” chowa się ktoś, kto nie ma siły żyć, kto powiela na setkach kartek dziwaczne, bezsensowne znaki, które są krzykiem rozpacz i szaleństwa.



Piotr ma niewiele scen w filmie, dlatego zależało mi na tym, żeby znaleźć sposób na pełniejsze pokazanie tego, kim był, co myślał, jakie demony nim targały.



Il. 22, *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu

Kiedy realizowałam scenę, w której Hanna wraca do domu i kolejny raz stara się bezskutecznie dodzwonić do Piotra chciałam, żeby znalazła coś na jego biurku, co ją samą wprawi w osłupienie – coś, czego nie wiedziała o swoim mężu i co będzie dla niej samą odkryciem. W pierwszej chwili najbardziej „właściwa” wydawała się rycina Goyi *Kiedy rozum śpi, budzą się demony*, jednak ostatecznie wydała mi się zbyt tautologiczna wobec gestu powielania na kartkach bazgrołów. Ciekawsza wydała mi się próba pokazania jego stosunku do wiary, wątpliwości jakie nim zawładnęły, czy też jego własnego „porachunku” z Bogiem. Ten pomysł znów w dużej mierze był pokłosiem dokumentacji, podczas której tak wiele razy słyszałam od członków rodzin osób zaginionych, że od czasu zaginięcia stracili wiarę w Boga, w to, że ktoś kierując ich losem zezwala na tak wielki ładunek bólu i cierpienia. Słyszałam o ich zmaganiach z pustką po Bogu i jednoczesnym pragnieniu wiary w jakiś nadludzki sens zdarzeń. Wydawało mi się, że *Niewierny Tomasz Caravaggio* może bardzo wiele wyrazić i dopowiedzieć tym samym rozterki duchowe Piotra.

W tej sekwencji pojawia się również scena z dwoma głuchoniemymi postaciami, Matką i Synem granymi przez Joannę Gonschorek i Michała Czyża. Od czasu, kiedy po raz

pierwszy zobaczyłam *Land of Silence and Darkness* Herzoga, język migowy stał się dla mnie, poza oczywistym sposobem komunikacji, również bardzo dramatyczną, pełną tajemnicy ekspresją wizualną. Próby wydobywania dźwięku, mlaskanie, objawianie dłoni o dłoni czy policzek, same w sobie stanowią - dla osoby niewtajemniczonej - nieprzenikniony labirynt znaków, przez który należy się przedrzeć, żeby dojść do jakiejś prawdy, wzajemnego zrozumienia. Uważam, że rozpisanie tej sceny na osoby głuchonieme i dodanie elementu języka migowego sprawiło, że staje się ona czymś więcej niż tylko sceną informacyjną.

Kolejny etap wędrówki Hanny rozpoczyna wiadomość o niespodziewanej śmierci jej męża, co jeszcze bardziej wybija ją z normalnego trybu funkcjonowania. Nie jest w stanie wejść do ich wspólnego domu i idzie do hotelu, w którym następuje kulminacja jej emocji; traci poczucie sensu swoich działań. Po tym doświadczeniu wyzbywa się jakichkolwiek oczekiwań. Wtedy przydarza jej się coś, czego do końca nie potrafi zinterpretować, zrozumieć. Bawiącemu się na plaży chłopcu jest nagle w stanie wskazać miejsce, w którym zgubił swoje klucze. Kiedy jedno z dzieci pyta „*Skąd pani wiedziała?*”, Hanna odpowiada „*Nie wiem*” i odchodzi. Cisza. Tajemnica. Scena ta, poza kolejnym stopniem wtajemniczenia, spełnia także funkcję przygotowania bohaterki do późniejszej sekwencji wskazania miejsca, w którym znajduje się jej córka.

Po tym pierwszym „widzeniu” Hanna spotyka się z Adamem, byłym chłopakiem jej córki. Między tym dwojgiem ludzi wybitych ze zwykłego rytmu życia rodzi się niespodziewana bliskość. W tej nieplanowanej chwili zwyczajowe normy nie mają już zastosowania, a ‘tabu’ nie jest zobowiązującą kategorią. Hanna jest już inną osobą niż na początku filmu, kimś, kogo nie można zaskoczyć czy zadziwić.

Ten etap podróży Hanny to etap wyzbycia się jakichkolwiek oczekiwań. Dla mnie najbliższy jest on stanowi *bar-do* opisanemu w „Tybetańskiej Księdze Umarłych” jako położenie człowieka „który znalazł się w sytuacji pośredniej – rozstał się ze swoim dotychczasowym życiem, a nie wszedł jeszcze w nową formę istnienia”.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Seweryn Kuśmierczyk, *Księga Filmów Andrieja Tarkowskiego*, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa 2012, str. 235

W „*Księżdzie Filmów Andrieja Tarkowskiego*”<sup>40</sup> Seweryn Kuśmierczyk pisze o stanie *bar-do* w kontekście zdjęć dokumentalnych użytych przez Tarkowskiego w *Zwierciadle*, pokazujących żołnierzy radzieckich przemierzających martwe wody zatoki Siwasz w czasie ofensywy w 1943 roku. Żołnierze ci mieli za kilka godzin zginąć. Operator uchwycił ich brnących przez wody zatoki w stanie zawieszenia między „życiem a śmiercią”. Idąc za Lovgrenem<sup>41</sup>, Kuśmierczyk pisze:

*„Stan bar-do, czas przebywania w krainie pośredniej, można pojmować także inaczej, w sposób bliższy naszej tradycji kulturowej. Jest to nie tylko pauza, zawieszenie po naszej śmierci, ale również zawieszenie w jakiejś sytuacji życiowej; umieranie zdarza się także za życia. Doświadczenie bar-do jest także częścią naszej podstawowej struktury psychologicznej (...)”*<sup>42</sup>

Hannie, głównej bohaterce *Iluzji*, w czasie zawieszenia i pustki pozbawionej oczekiwań przez chwilę wydaje się, że wie, co się wydarzyło. Wskazuje miejsce, gdzie ukryte są zwłoki. Ten swoisty „cud” można traktować jako *zdecydowane działanie*, czyli kulminację etapu *dysproporcji*, podobnie jak cud zmartwychwstania Inger czy Esther stanowią *zdecydowane działanie* w *Słowie Dreyera* czy *Cichym świetle* Reygadasa.



Il. 23, *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu

<sup>40</sup> Seweryn Kuśmierczyk, *Księga Filmów Andrieja Tarkowskiego*, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa 2012

<sup>41</sup> H. Lovgren, *Odpowiedzią na pytanie jest samo życie. Pokłon Trzech Króli Leonarda da Vinci i Ofiarowanie*, przeł. T. Szczepański, „Kwartalnik Filmowy” nr 9-10 1995, str.228

<sup>42</sup> Seweryn Kuśmierczyk, *Księga Filmów Andrieja Tarkowskiego*, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa 2012, str.236



Choć los kpi z Hanny i ostatecznie nie znajdzie ona swojej córki, tak opowiedzianą historią chcieliśmy zadać pytanie, czy rezygnując z własnego ego i niejako eliminując siebie, możemy doświadczyć czystości patrzenia. Czy jesteśmy w stanie dotrzeć do prawdy i choć w małym stopniu przedrzeć się przez kurtynę tajemnicy.

Ostatnia sekwencja filmu to parafraza *stasis* (zastoju) - ta sama rzeczywistość odbierana jest już na innym poziomie. Hanna uspokaja się. Grzebanie w ziemi nie jest już szukaniem szczątków ciała, a początkiem życia - sadzeniem roślin. Wyjście na deptak i pozdrawianie roześmianych dzieci to powrót do rzeczywistości, ale już w zmienionym wymiarze. Rzeczywistości, którą przyjmuje się z innym nastawieniem, dojrzewając do zaakceptowania swojego losu.

Od początku pracy nad scenariuszem założyliśmy z Piotrem Borkowskim, że postaramy się oddać w nim naszą wiarę w złożoność i pozazmysłowość świata w myśl zasady, że prawa fizyczne działają w dziewięćdziesięciu dziewięciu procentach, a pozostały procent stanowi metafizyczny wyjątek wpisany w jego naturę.

Zarówno temat filmu jak i sposób opowiadania historii Hanny, z użyciem niedopowiedzeń i czasowych elips wpisanych już w konstrukcję scenariusza, to od samego początku świadome i celowe nawiązanie do stylu transcendentalnego. Celowe zamierzenie, które miało pomóc w stworzeniu opowieści o zmaganiach człowieka z tajemnicą losu.

## **Wybór aktorów**

Fascynują mnie aktorzy, którzy mają niejednoznaczną aparycję oraz trudną do określenia emocjonalną energię. Cenię paradoksy, bo są nośnikami czegoś, co trudno nazwać i zamknąć w szufladzie jednoznacznych określeń.

Małgorzata Hajewska-Krzysztofik - tak szorstka i tak czuła jednocześnie, Marcin Czarnik - kruchy, a przecież tak często obsadzany w roli bezwzględnych twardzieli, Sandra Drzymalska - tak trudna do rozszyfrowania kiedy przybiera uśmiech Giocondy, Karol Bernacki - ogromna delikatność zamknięta w wielkim ciele. Oni wszyscy budzą moją ciekawość, intrygują, zastanawiają. Według takiego klucza szukałam obsady

do filmu, niezależnie, czy byli to aktorzy pierwszoplanowi, czy epizodyści. Jednak przez cały czas najistotniejszy pozostawał wybór głównej aktorki.

Podczas castingu i zdjęć próbnych do filmu miałam okazję spotkać się z wieloma wspaniałymi aktorkami. Zauważyłam, że większość z nich bardzo naturalnie i intuicyjnie kieruje się w stronę odegrania dramatu matki. Cały czas szukałam jednak kogoś, kto poza realistyczną warstwą rzeczywistej tragedii będzie w stanie przekazać duży ładunek duchowości, jakiejś nieoczywistości - tajemnicy właśnie, która jest wpisana w tekst i w sytuację, i w której grana postać jest zanurzona. Szukanie tego specyficznego typu aktorskiej wrażliwości było świadomą i jedną z bardziej kluczowych decyzji na przestrzeni całego procesu pracy nad filmem.

Momentem przełomowym było dla mnie spotkanie z Agatą Buzek. Agata miała w sobie wszystko to, czego szukałam. Niezwykłą fizyczną delikatność połączoną z wielką wewnętrzną mocą, a przede wszystkim bardzo trudny do wyrażenia słowami rodzaj autentycznej, szczerzej i przy tym niezwyklej duchowości; duchowości bardzo naturalnej, wypływającej z każdego jej gestu i spojrzenia. Agata jako aktorka miała w sobie tajemnicę. Zderzając ją z graną przez siebie postacią, mogła od początku do końca poprowadzić rolę bez cienia fałszu.



Il. 24, *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu

Bardzo starałam się, żeby cały autentyzm duchowości, w który Agata jest naturalnie wyposażona, pozostał „czysty”, nie zdeptany „graniem” w znaczeniu dramatycznej nadinterpretacji czy „dociskania” emocji. Dla mnie niezmiernie istotne było to, żeby bycie Agaty na ekranie było tak naturalne jak oddech, niewymuszone i niewidoczne, a jednocześnie stanowiące esencję wszystkiego, co się wydarza. Rozmawiając o sposobie budowania roli często do takiej właśnie koncepcji wracałyśmy. Czułyśmy też, że zatopienie postaci w mocnych wizualnie lokacjach oraz połączenie naszych wysiłków z pracą operatora pomoże nam uzyskać upragniony efekt ekranowego *bycia* pozbawionego nachalności.

Mocnym punktem odniesienia w pracy z aktorką była dla mnie wspomniana wcześniej rola Yumiko z *Maborosi* wykreowana przez Makiko Esumi, podobnie jak założenia artystyczne samego Kore-edy, który pracując nad tym filmem szukał bardziej złożonych i mniej oczywistych sposobów na pokazanie dramatu bohaterki. Niezmiernie istotną referencją był również minimalizm i ascetyzm gry aktorów w filmach Roberta Bressona.

Przez cały okres zdjęciowy bardzo bliskie były mi również słowa Bressona, które pobrzmiewały w mojej głowie jak przestroga:

*„W mieszaninie prawdy i fałszu prawda wydobywa fałsz, fałsz utrudnia wiarę w prawdę. Aktor symulujący strach przed rozbiciem statku na pokładzie prawdziwego statku zniszczonego przez prawdziwą burzę – nie wierzymy ani w aktora, ani w statek, ani w burzę”.*<sup>43</sup>

Pracując na planie - i dotyczy to wszystkich aktorów - cały czas stawiałam sobie pytanie czy wierzę w „tą postać, w ten statek i w tę burzę”. Wydaje mi się, że moje wcześniejsze doświadczenia dokumentalne bardzo pomogły mi w wyłapywaniu fałszu. Zwłaszcza praca nad filmem *Zud*, z nomadami, którzy byli u mnie aktorami i podawali tekst w niezrozumiałym dla mnie języku, była dla mnie bardzo cenną lekcją intuicyjnego odróżniania kłamstwa od prawdy emocji.

Jednym z większych wyzwań było dla mnie wydobywanie prawdy ze wspomnianej już przeze mnie wcześniej sceny, w której jedno z dzieci gubi klucz, Hanna wskazuje miejsce zguby,

---

<sup>43</sup> Robert Bresson, *Notes on Cinematographer*, tłum. Autorka pracy, Green Integer, Kobenvan 1997, str.29

po czym podbiega do niej dziewczynka i pyta „*Skąd pani wiedziała?*”. Niewiele czasu na zrealizowanie tej sceny, szybko zmieniające się światło, stresujące usiłowania, żeby dzieci zapomniały o obecności kamery pamiętając jednocześnie o swojej choreografii - wszystko to sprawiło, że jej filmowanie nastęczało nam wiele trudności i ostatecznie nie byłam do końca zadowolona z efektu. Zarówno na planie, jak i podczas montażu miałam problemy z jej wiarygodnością. Często była wyrzucana z kolejnych wersji montażowych i o ostatecznym jej przywróceniu zdecydowało właśnie to, że odwołuje się ona do doświadczeń bohaterki obcującej z transcendentalną tajemnicą. W efekcie okazała się bardzo istotna dla całości opowiadanej historii.

## **Zdjęcia, lokacje, scenografia**

Od samego początku moich rozmów z operatorem filmu Pawłem Chorzepą, a następnie w trakcie pracy nad *Iluzją*, zdawaliśmy sobie sprawę z tego, że strona wizualna jest w tym filmie niezmiernie ważna. Byliśmy świadomi, że wykreowanie odpowiedniej atmosfery i klimatu tajemnicy jest jednym z głównych warunków powodzenia lub niepowodzenia projektu, tym bardziej, że bardzo wiele scen opartych jest na obrazie, a nie na dialogu czy wartkiej akcji. Jednocześnie sama fabuła opowiadająca o śledztwie prowadzonym pomimo braku jasnych tropów i dowodów wręcz domagała się tego, żeby ująć ją w karby określonej formy obrazu. Przywołując słowa Tarkowskiego:

*„Obraz jest zjawiskiem niepodzielnym i nieuchwytnym, zależnym od naszej świadomości i otaczającego nas świata, który stara się ucieleśnić. Jeżeli świat jest tajemniczy, wówczas i obraz będzie w sobie niósł tajemnicę. Obraz jest rodzajem równania określającego stosunek pomiędzy prawdą a naszym ograniczonym przez przestrzeń euklidesową poznaniem. Chociaż nie możemy odczuwać pełni wszechświata, obraz zdolny jest tę pełnię wyrazić”.*<sup>44</sup>

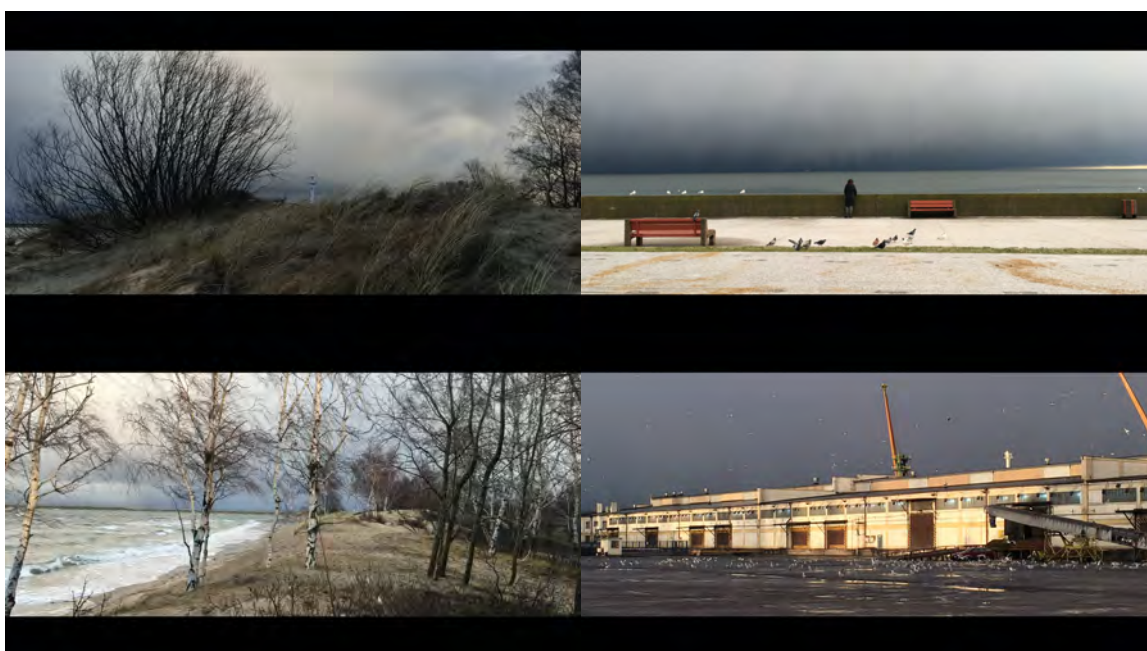
Jedną z kluczowych decyzji artystycznych odwołujących się bezpośrednio do warstwy wizualnej był wybór lokacji. Od początku przykładaliśmy z operatorem ogromną wagę do tego, żeby każda lokacja już sama w sobie była nośnikiem emocji i stanowiła niemalże gotową scenografię. Jednocześnie decyzja o tym, by film rozgrywał się na Pomorzu zapadła już na etapie pisania scenariusza. Byłam świadoma tego, że usytuowanie akcji

---

<sup>44</sup> Tarkowski, *Czas utrwalaony*, przekład, przypisy i posłowie Seweryn Kuśmierczyk, Świat Literacki 2007, str. 110

filmu w Gdyni daje szeroki wachlarz możliwości. Z jednej strony to szansa na osadzenie historii głęboko w naturze i zbudowanie kontekstu dla bohaterki, która z przyrody czerpie siłę do dalszych poszukiwań. Z drugiej – szansa na przełamanie tej scenerii przez industrialną i opresyjną przestrzeń miejską, która podkreśla rytm bezcelowych poszukiwań Hanny.

Wczesne dokumentacje i poszukiwania lokacji były, z perspektywy czasu, bardzo cennym dla mnie doświadczeniem. Dzięki nim powstał *moodboard*, swoisty pamiętnik tamtego czasu, który bardzo pomógł w stworzeniu estetycznego klucza do całego filmu.



Il. 25, 26, 27, 28 Moodboard *Iluzja*, fot. Paweł Chorzępa

Pokłosiem dokumentacji była również eksplikacja operatorska, która zawierała najistotniejsze decyzje, które wdrażaliśmy następnie podczas zdjęć:

*„Chcielibyśmy, żeby w filmie została zbudowana atmosfera tajemnicy, istnienia rzeczywistości, której nie zawsze jesteśmy świadomi. Czasami więc w subtelny sposób będziemy zaburzać zwykłą percepcję (np Hanna patrzy w zatrzymaniu blisko osi kamery, prawie w obiektyw, tak jakby wyczuwała czyjąś obecność; kamera idzie obok bohaterki spoglądając na nią, tak jakby ktoś szedł obok niej).*

*Stosowany będzie przede wszystkim obiektyw 40 mm, który jest zbliżony optyce ludzkiego oka. Realizując zdjęcia będziemy używać obiektywów miękko rysujących, które umożliwią wprowadzenie efektu pastelowości. Na to wrażenie złoży się również charakter światła (światło miękkie – plenery będą kręcone w zimowe, pochmurne dni). Bardzo ważne będzie dla nas wykorzystanie naturalnych*

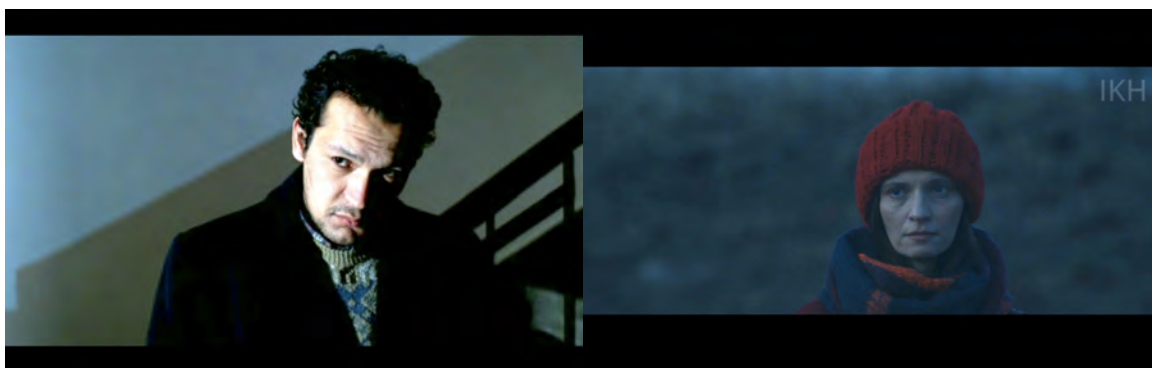
*warunków oświetleniowych, z naciskiem na realizację zdjęć podczas magicznej godziny.”<sup>45</sup>*

Maksymalne wykorzystanie światła naturalnego wiąże się nie tylko z inspiracją kinem transcendentalnym, poetyckim, czy „prostotą” obrazów Bressona. Przede wszystkim jest wynikiem tego, że obydwój z Pawłem jesteśmy też dokumentalistami i chcieliśmy wprowadzić do filmu dokumentalną chropowatą fakturę i autentyzm wynikający z korzystania z zastanego światła. Taką estetykę wypracowaliśmy pracując przy poprzednich filmach i stanowi ona dla nas jeden z warunków uzyskania *prawdy* przedstawianego świata, umożliwiającą widzowi zanurzenie się w opowiadanej historii. Zatem postanowiliśmy, że będziemy starali się maksymalnie wykorzystywać długie zimowe wieczory i noce, a we wnętrzach grać w podekspozycjach, aby utrzymać wrażenie półmroku. Mieliśmy nadzieję, że razem z zastosowaną w scenariuszu narracją zbudowaną na elipsach i niedopowiedzeniu, zabiegi te pomogą w wykreowaniu atmosfery tajemnicy.

Natomiast ustawianie aktorów i ich spojrzeń blisko osi kamery było w dużej mierze wynikiem mojej fascynacji kinem Nuriego Bilge Ceylana, którego uważam za jednego z najwybitniejszych żyjących reżyserów filmowych. Twórca ten jak nikt inny potrafi niezwykle umiejętnie pokazać stan zagubienia swoich bohaterów. Takie patrzenie blisko osi kamery „daje” też dodatkowy efekt. Uchwycenie momentu, w którym aktor stojąc przed obiektywem patrzy gdzieś tuż obok buduje wrażenie, jakby nie tu i teraz, ale właśnie *obok* rozgrywała się ta *prawdziwa* akcja. Taki zabieg pozwala zaburzać zwykłą percepcję i wykreować świat filmowy, w którym widzowie poczują, że poza racjonalnym światem i indywidualnym losem są jeszcze inne aspekty rzeczywistości. Dodatkowo zabieg ten w znacznym stopniu wzmaga również dramatyzm sceny.

---

<sup>45</sup> Eksplikacja operatorska Pawła Chorzępy złożona do PISF w 2018 roku



Il. 29, *Uzak*, reż. Nuri Bilge Ceylan, Nuri Bilge Ceylan 2002, kadr z filmu

źródło: <https://vimeo.com/ondemand/uzak>

Il. 30, *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu

Bardzo istotne było dla nas wymyślenie sposobu na oddanie wrażenia *pułki*, która towarzyszy głównej bohaterce. Poza przyjęciem kompozycji horyzontalnej, operator zaproponował użycie proporcji kadru 1,85:1. „*W trakcie portretowania postaci pojawi się wolna przestrzeń, którą można pozostawić niezagospodarowaną*”.<sup>46</sup>

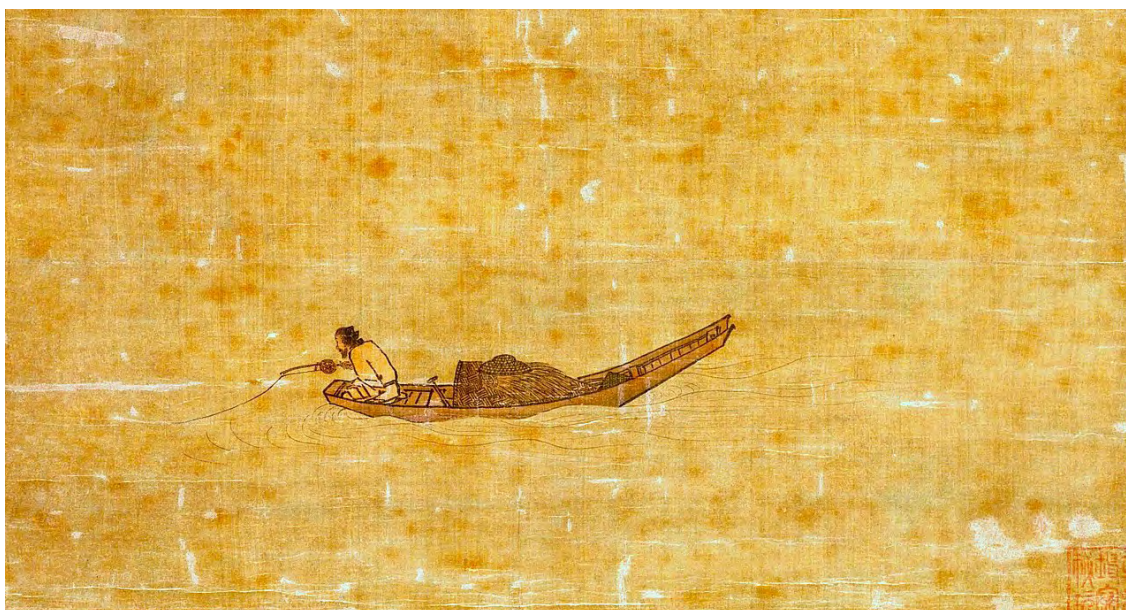
Przestrzeń *niezagospodarowana* jest dla mnie bardzo istotnym elementem myślenia o filmie w kontekście wykreowania atmosfery tajemnicy, ale również, szerzej - w kontekście kina transcendentalnego. Bezpośrednio odwołuje się ona do koncepcji sztuki zen, gdzie „*pułka, cisza i bezruch są jej pozytywnymi elementami i odwołują się raczej do obecności niż do nieobecności*”,<sup>47</sup> czego najdoskonalszym wyrazem są obrazy Ma Yuana, twórcy *one-corner style*, tworzącego swoje dzieła według zasady, że „*czysta kartka papieru jest postrzegana tylko jako papier i pozostaje papierem. Tylko wypełniając ją, staje się pusta*”.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Eksplikacja operatorska Pawła Chorzępy złożona do PISF w 2018 roku

<sup>47</sup> Paul Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, tłum. Autorka pracy, Berkeley: University of California Press, 1972, str. 27

<sup>48</sup> Tamże, str. 27 za: Will Peterson, *Stone Garden* in Nancy Wilson Ross *The World of Zen*, New York: Vintage Books, 1960 str. 107





Il. 31, Ma Yuan, *Angler on a Wintry Lake*

źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Angler\\_on\\_a\\_Wintry\\_Lake,\\_by\\_Ma\\_Yuan,\\_1195.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Angler_on_a_Wintry_Lake,_by_Ma_Yuan,_1195.jpg)

Ma Yuan wypełniał tylko jeden róg swojego dzieła, całą resztę pozostawiając pustą.

*„Pustka była jednak częścią obrazu, a nie tylko niepomalowanym tłem. Prosta łódź rybacka umieszczona w jednym rogu nadaje sens całej przestrzeni. W ten sam sposób, w jaki (...) zapisane wersy haiku nadają znaczenie tym jeszcze niezapisanym”<sup>49</sup>*

Idea ta stanowi dla mnie kwintesencję poetyckiego obrazu filmowego, który usiłowaliśmy wykreować.

Kolejną decyzją była próba znalezienia wizualnego sposobu na oddanie „wiecznego teraz” czyli *de facto* „bezczasu”, w którym tkwią bohaterowie filmu. W scenografii staraliśmy się odejść od wszystkich elementów, które mogłyby mocno sugerować powiązanie historii filmowej ze współczesnością, czy z bieżącymi wydarzeniami. Jak już wcześniej wspomniałam, istotne było dla nas znalezienie lokacji, które byłyby niemalże gotową scenografią. Trudność stanowiło znalezienie wnętrza, które będą spójne z całością wizji i nie wypadną na niekorzyść w zestawieniu z tym, co miała do zaoferowania sama przyroda Trójmiasta i industrialny charakter Gdyni. Zdecydowaliśmy się na wybór obiektów, które były naznaczone patyną czasu i do których wchodząc, czułam autentycznego ducha miejsca wynikającego z jego historii.

---

<sup>49</sup> Tamże, str.28



Również w kostiumach uciekaliśmy od ewidentnych znaków współczesności. Inspirując się tym, w jaki sposób kostium Moniki Vitti odcina się od industrialnej przestrzeni portu w *Czerwonej pustyni* Antonioniego, szukaliśmy podobnego ekwiwalentu dla Agaty Buzek.



Il. 32, *Czerwona Pustynia* reż. Michelangelo Antonioni, Tonino Cervi 1964, kadr z filmu  
źródło: [https://www.criterionchannel.com/red-desert?utm\\_source=criterion.com&utm\\_medium=referral&utm\\_campaign=watch-now&utm\\_content=film](https://www.criterionchannel.com/red-desert?utm_source=criterion.com&utm_medium=referral&utm_campaign=watch-now&utm_content=film)

Kostiumu, który będzie „wyciągać” aktorkę z monochromatycznego tła i który sprawi, że będzie zawsze widoczna w planach totalnych. Szukaliśmy płaszcza o ponadczasowym kroju, który będzie jednocześnie jej „zbroją”. Fakt, że widzimy Hannę (poza sekwencją żałoby po mężu), cały czas w tym samym płaszczu ma jeszcze jedno znaczenie - pokazuje kobietę, która funkcjonuje w bańce *bar-do*, zawieszenia, „bezczasu”. W połączeniu z ustawieniem kamery delikatnie poniżej poziomu jej oczu (przez co główna bohaterka kieruje wzrok powyżej), dodatkowo podkreślaliśmy jej nieobecność.

## Montaż

Na etapie montażu powstało wiele wersji *Iluzji*. Niektóre sekwencje w procesie prac montażowych nie ulegały większym zmianom i w miarę wiernie oddawały zapis scenariuszowy historii. Były to typowe na tym etapie prac nad filmem działania, które polegały na znalezieniu najbardziej odpowiedniego sposobu opowiedzenia historii czy połączenia scen. Ale było też kilka problematycznych „punktów zapalnych” i za każdym razem były to miejsca bezpośrednio związane z *tajemnicą*.

Największą trudnością było zbudowanie właściwej ekspozycji. Przedstawienie bohaterki, która już jest w pewnym dalekim od normalności stanie, ponieważ zmagą się z niewiadomą zaginięcia córki (o czym widz jeszcze nie wie), a zatem sama zderza się tajemnicą, z jednoczesnym zamierzeniem, żeby tę tajemnicę umiejętnie zaprezentować widzowi, utrzymać jego uwagę i emocjonalnie związać go z przedstawianą historią. Za dużo niewiadomych znaczeń, zwłaszcza w pierwszych minutach filmu, może sprawić, że widz ostatecznie nie będzie w stanie zaangażować się w opowiadaną historię. Zatem największym wyzwaniem było to, jak opowiedzieć o tajemnicy przez „tajemnicę” - niedopowiedzenie, fragmentaryczność, elipsę.

Przez długi czas zastanawialiśmy się z Leszkiem Starzyńskim, montażystą *Iluzji*, czy nie przestawić kolejności scen na początku filmu i nie umieścić sceny nocnej rozmowy telefonicznej z policjantką Janiną tuż po pierwszej scenie, kiedy Hanna wraca po pracy do domu.

Janina (do Piotra): *Mam do ciebie pytanie, czy chcielibyście przyjechać na wizję lokalną.*

Piotr: *Może tym razem poczekamy aż coś więcej będzie wiadomo... Janina a wy nie jesteście pewni, że chodzi o naszą córkę?*

Wówczas po raz pierwszy widz otrzymałby jasną informację, że problemem Hanny i jej męża jest zaginięcie córki, a zatem wszystkie następne sceny: dziwne zachowanie Hanny czekającej na męża przy przychodni portowej, czy zabranie ze sobą znalezionego we mchu guzika, byłyby „usprawiedliwione” i wyjaśnione.

Jednak bilans zysków i strat okazał się niekorzystny. Pomijając fakt, że taki układ scen generował problemy w opowiadaniu kolejnych wydarzeń (sekwencja w porcie, sekwencja w domu pomiędzy Hanną a Piotrem), to przede wszystkim w ostatecznym rozrachunku wydawało się, że jednak takim układem montażowym za bardzo ujawniamy *tajemnicę*. Zbyt szybko widz poznaje też przyczynę specyficznego zachowania głównej bohaterki. Zatem wybrałam opcję bliższą założeniom scenariuszowym - przed sceną mówiącą o zaginięciu pokazujemy główną bohaterkę, która jest rozbita bez podawania przyczyny. Widzimy ją w kilku sytuacjach: bez słowa obserwującą męża w sypialni, śledzącą go przed przychodnią portową, znajdującą guzik, a więc pierwszy „trop” swoich poszukiwań. Taki

układ scen wydał się nam ostatecznie bardziej właściwą ekspozycją bohaterki, która wybita z codziennego rytmu życia od początku zmaga się z zagadką, niewiadomą.



Il. 33, *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu

Kolejnym problematycznym miejscem było połączenie sceny, w której Hanna zbliża się do hotelu i patrzy na bawiące się dzieci, ze sceną podjęcia pod blok, w którym kiedyś mieszkała. Intencją scenariuszową było zbudowanie wrażenia, że to widok małych dzieci bawiących się pod hotelem naprowadza Hannę na pomysł, by odwiedzić swoje dawne mieszkanie, w którym wychowywała się Karolina. To z kolei doprowadza ją do kolejnego tropu - porzuconego na śmietniku starego zdjęcia jej córki. Sceny te kilkakrotnie zmieniały swoje położenie w czasie całego procesu montażowego. Głównym wyzwaniem było stworzenie wrażenia bezcelowych tropów, które Hanna podejmuje, i które jak nic prowadzą ją od jednego do drugiego punktu jej wędrówki. Tropy te same w sobie miały być intrygujące i tajemnicze, jednak w efekcie generować fałszywe podpowiedzi. Te dwa niewralgiczne punkty stanowiły dla nas największym problemem w całym procesie prac montażowych.

Sam rytm montażu był w dużej mierze podyktowany ruchem kamery - wyczekany i najczęściej w wolnym w tempie.

## Muzyka i udźwiękowanie

Bardzo nie lubię muzyki ilustracyjnej w filmie, wskazującej widzowi precyzyjnie jaką emocję powinien przeżywać w określonej minucie filmu. Drażni mnie to jako widza i sama również pracując nad swoimi filmami staram się tego unikać. Uważam, że tak zastosowana muzyka może wyrządzić niejednokrotnie większą szkodę niż pożytek - nie pozostawia wyobraźni widza żadnej przestrzeni, zabiera mu prawo do swobodnego odczuwania. Co najważniejsze zabiera tajemnicę, zagadkę, niedopowiedzenie, które rodzą się właśnie wtedy, kiedy nie podkreślamy intencjonalnie zbyt wielu scen.

*Iluzja* jest „cichym” filmem i była to bardzo świadoma decyzja artystyczna. Taki sposób udźwiękowania stanowił jeden z elementów „emocjonalnego rdzenia filmu” i jednocześnie był kontynuacją założeń wspomnianego wcześniej przeze mnie stylu *one-corner* przeniesionego z gruntu obrazowania na grunt pracy nad warstwą dźwiękową. W malarstwie czy w obrazie filmowym „pustka” nadaje sens przedstawianemu obiektowi, w pracy nad dźwiękiem - cisza wydobywa dźwięk.



Il. 34, *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu

Idąc tym tropem pracowałyśmy z Agatą Chodyrą nad udźwiękowieniem filmu. Jednocześnie wrażliwość muzyczna Agaty sprawiły, że mimo wszystko warstwa dźwiękowa jest bardzo gęsta: pulsujące akwarium w mieszkaniu Hanny, dźwięk wiatru,

powietrza, wody, drzew, piasku, industrialnej przestrzeni portu tworzą spektrum dźwięków, które obudowując szczerze każdą scenę znaczenie ją wzbogacają.

Chciałabym zwrócić uwagę na kwestię, która sprawiła nam najwięcej problemów - użycie *białego szumu* (white noise), czyli szumu akustycznego o całkowicie płaskim widmie.

W założeniu scenariuszowym *biały szum* miał tworzyć zonę, w której zamknięta jest Hanna. Hanna słucha *białego szumu*, bo szuka w nim podpowiedzi, jakiegoś znaku. Sam w sobie *biały szum* stanowi kakofonię mikrodźwięków, czyli w kontekście filmu - mikroznaków dźwiękowych. Nie chciałam rezygnować z tej interpretacji, przekierowując ją jednocześnie na myślenie o *białym szumie* jako narzędziu, które paradoksalnie, poza atmosferą nerwowości, przyniesie też ukojenie i wyciszenie.

*Biały szum* miał pojawić się już w drugiej scenie, kiedy Hanna wracając ze szkoły przemierza spowite mrokiem ulice Trójmiasta. Kolejny raz, kiedy czekając w samochodzie w porcie na wyjście Piotra z przychodni słucha radia - tu zwykła harmonia dźwięków ją męczy, specjalnie rozstraja radio i szuka *białego szumu* na styku fal radiowych. *Biały szum* odgrywa też bardzo dużą rolę w scenie w kuchni. Jest zapowiedzią eskalacji konfliktu z jej mężem, który przed kwestią: „Zastanawiałaś się nad tą przeprowadzką?” wyłącza szumiące radio, które sugeruje mu symptom „szaleństwa” Hanny.

Ostatnie wejście *białego szumu* następuje po tym, jak Hanna odbija się od dna traumy w pokoju hotelowym. Wówczas budzi się i wyłącza szumiący telewizor. W tej scenie wyłączenie szumu jest punktem granicznym, już nigdy później ten dźwięk nie zafunkcjonuje w filmie. W intencji scenariuszowej użycie go w tym miejscu miało stawiać granicę między Hanną zdeintegrowaną, a Hanną już inną, spokojną, jakby przeszła na drugą stronę ciszy i braku oczekiwań, czyli przestrzeni, w której, paradoksalnie, może wydarzyć się *nieoczekiwane*.

*Biały szum* - nośnik tajemnicy. Mimo tych, wydawać by się mogło, konkretnych założeń artystycznych, zastosowanie tego efektu okazało się karkołomnym zadaniem i udało się tylko połowicznie. Sam w sobie dźwięk szumu nie odzwierciedlał emocji bohaterki, nie popychał jej nigdzie dalej. Z drugiej strony - nie był też ciszą, pustką, która pomagałaby kontemplacji. W konsekwencji *biały szum* raczej zabierał emocję niż dawał. Dlatego ostatecznie zdecydowałyśmy się na usunięcie go w drugiej scenie i wykorzystanie dźwięku

paramuzycznego, tzw. *sound designu*. Zrezygnowaliśmy też z szumu w scenach pozostałych przejazdów Hanny przez miasto, zamieniając go ponownie na *sound design*. *Biały szum* był zatem próbą wybudowania tajemnicy również w warstwie dźwiękowej filmu. Teraz jednak - z perspektywy czasu - uznaję, że ten pierwotny pomysł ostatecznie nie zafunkcjonował w pełni tak, jakbym sobie tego życzyła.

Jednak w filmie pojawia się też kilka sekwencji, które stanowią wyjątek od reguły i w których muzyka pojawia się w najczystszej postaci. Główną muzyczną inspiracją, która pojawiła się od początku myślenia o *Iluzji*, była dla mnie muzyka barokowa. Montując sekwencję w hotelu potrzebowałam muzyki, która scali całą sekwencję. Pierwszym pomysłem, który do mnie przyszedł, było użycie fragmentu arii Henry'ego Purcella *When I am laid in earth*. Stwierdziłam jednak, że ten pomysł może okazać się niezamierzenie komiczny i wręcz nachalny dla każdego, kto wsłucha się w tekst arii śpiewanej w kontekście osoby zaginionej. Zdecydowałam się zatem na użycie kantaty Antoniego Vivaldiego *Cum Dederit* nie tylko ze względu na emocjonalną linię melodyczną sprawiającą, że zbliżamy się do bohaterki i bardziej odczuwamy stan, w którym się znalazła, ale też ze względu na niezwykle poetycki tekst Psalmu nr 126 ujmujący istotę bólu Hanny:

*Cum dederit dilectis suis somnum,  
Ecce haereditas Domini, filii:  
Merces, fructus ventris,  
Fructus ventris.*

*Kiedy daje sen swoim bliskim,  
Oto dziedzictwo Pana, synowie:  
Nagroda, owoc łona,  
Owoc łona*

Tym metaforycznym "owocem łona" jest dla przeżywającej rozpacz Hanny ukazanie się jej córki, która w tej wizyjnej scenie po raz pierwszy i ostatni pojawia się w filmie.





Il. 35, *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu

Muzyka towarzyszy też scenie, w której Hanna wraca do domu po doświadczeniu „cudu” - wiedzona wewnętrzną świadomością odnalazła na plaży ciało zaginionego człowieka. Pogodny nastrój barokowego tańca, *Suity angielskiej nr 1 A-dur BWV 806* J.S. Bacha miał za zadanie przygotować filmowy grunt pod zbudowanie kulminacji tej sceny - Hannę spotyka „nagroda”. W następnej scenie odwiedza ją matka zaginionego mężczyzny, która dzięki *widzeniu* Hanny może wreszcie pożegnać swojego syna. A zatem Hanna - nie potrafiąc pomóc sobie, pomaga innemu człowiekowi, dzięki czemu doznaje łaski pocieszenia i spokoju. Przygotowuje ją to na pogodzenie się z losem, a może nawet na dostrzeżenie w nim głęboko ukrytego sensu, wzoru, harmonii.

Jednak w kontekście filmu i znaczenia, które chciałam stworzyć, to nie forma suity, a forma wariacji, której istotą są zmiany, jakim podlega temat, stała się dla mnie najbardziej adekwatnym środkiem wyrazu. Wariację można uznać za metaforę życia i ludzkiego losu, który, choć za każdym razem jest inny, to w gruncie rzeczy tylko delikatnie modyfikuje, przekształca i przetwarza w dowolną ilość razy zawsze ten sam i główny temat narodzin i śmierci. Wariacja to też forma przeżywania cały czas i na nowo tajemnicy życia: cierpienia i radości, rezygnacji i nadziei.

Bardzo zależało mi na tym, żeby fragment utworu *Sobota* grupy VooVoo, zbudowany na zasadzie wariacji, kończył film. Utwór ten wybrzmiewa w ostatniej scenie, kiedy Hanna

idzie deptakiem, a także na napisach końcowych. W pewnym sensie wariacja buduje „przesłanie” filmu.

Kiedy etap udźwiękowania był już bardzo zaawansowany, a utwory muzyczne wybrane, do filmu dołączył Jerzy Rogiewicz - kompozytor. Miał on specyficzne i trudne zadanie.

Po pierwsze, kiedy zaakceptował moją niechęć do akcentowania znaczeń muzyką zdecydowaliśmy, że pojawi się ona tylko w trzech najbardziej newralgicznych momentach: w pierwszej scenie z Podejrzanym, kiedy Hanna, pomimo tego, że chce zobaczyć co kryje pod rozgrywającymi się przed nią wydarzeniami, nie widzi; w kolejnej scenie na plaży, kiedy Hannie wydaje się, że widzi co się wydarzyło i „dokonuje cudu” oraz w scenie, kiedy Hanna uświadamia sobie szaleństwo Piotra tuż po tym, jak dowiedziała się o jego śmierci.

Po drugie, koncepcja udźwiękowania była bardzo konkretna - oparta na dźwiękach czerpanych z przyrody, zbudowana w dużej mierze na ciszy, a utwory muzyczne wybrane. Po trzecie, muzyka miała być otwarta na interpretacje, niedopowiadająca, nieoczywista, podbijająca tajemnicę oraz realizująca założenie najważniejsze i według mnie najtrudniejsze – miała stać się bielą Kandinsky’ego i „*tchnąć wielką ciszą*”.<sup>50</sup>

Głęboko wierzę w to, że film to słowo, obraz i cisza, które są jednakowo ważne. Te trzy komponenty, jeśli osiągną harmonię w ramach filmowego utworu, mogą zdecydować o sile oddziaływania filmu. Cisza to nie tylko część *sound designu*, ale też narzędzie do zbudowania tajemnicy czy metafory; zagadkowa przestrzeń między słowem a obrazem. Dla mnie cisza jest powietrzem, którego każdy film potrzebuje, żeby móc oddychać. Żeby pozostawić przestrzeń na stawianie pytań, a nie tylko podawanie gotowych odpowiedzi.

---

<sup>50</sup> Wassily Kandynski, O duchowości w sztuce, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996



## Część III. Podsumowanie

### Filmy „paradoksalnego pocieszenia”

Podsumowując całość pracy, chciałabym powrócić do zasygnalizowanej już wcześniej refleksji Tadeusza Sobolewskiego na temat filmów nazwanych przez niego filmami niosącymi „paradoksalne pocieszenie”. W zbiorze esejów *„Za duży blask. O kinie współczesnym”* Sobolewski pisze:

*„Najszlachetniejszy w moim mniemaniu rodzaj historii filmowych niesie pocieszenie paradoksalne. Filmy te, pokazując smutek świata i rozwiewając iluzje, zarazem budzą nadzieję. To połączenie rezygnacji i nadziei wydaje się rdzeniem postawy religijnej.”<sup>51</sup>*

Sobolewski twierdząc, że *„Kino jest religijne z natury”*<sup>52</sup> staje się tym samym sprzymierzeńcem stylu transcendentального i orędownikiem myśli Paula Schradera:

*Łącząc słowo „transcendencja”, które jest terminem religijnym, ze słowem „sztuka” w jeden termin „sztuka transcendentalna”, zakłada się, że religia i sztuka są jednorodne.”<sup>53</sup>*

Tadeusz Sobolewski wspiera swoją tezę, przywołując arcydzieła światowego kina, m.in. *Noce Cabirii* Felliniego i *Życie O’Haru* Mizoguchiego.

Cabiria, której życie jest nieustannym czekaniem na cud i proszeniem Boga o łaskę, doznaje łaski wyzwolenia dopiero *„pod wpływem nieszczęścia, które odziera ją z kiczowatego snu o szczęściu, któremu uległa”*, a *„na gruzach niespełnionych oczekiwań, rozbitych iluzji powstaje nadzieja, radość, ukojenie”*.<sup>54</sup>

Jednocześnie ten wybitny krytyk współczesnego kina znajduje analogię w *Życiu O’Haru* Mizoguchiego, filmie przywołującym buddyjką przypowieść o matce, która straciła dziecko i zrozpaczona prosi świętego, by je wskrzesił. Święty każe jej wędrować od domu do domu i znaleźć choć jedną osobę, która nie doznała cierpienia. Spotkanie z cudzym

<sup>51</sup> Tadeusz Sobolewski, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, str. 130

<sup>52</sup> Tamże, str. 128

<sup>53</sup> Paul Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, tłum. Autorka pracy, Berkeley: University of California Press, 1972, str. 7

<sup>54</sup> Tadeusz Sobolewski, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, str. 131

nieszczęściem uczy kobietę jak zaakceptować los i zapomnieć o swoim bólu, poznać „zbawczą wartość współczucia”.<sup>55</sup>



Il. 36, *Życie O'Haru*, reż. Kenji Mizoguchi, Hideo Koi, Kenji Mizoguchi 1952, kadr z filmu  
źródło: <https://archive.org/details/the-life-of-oharu>

Arcydzieło Mizoguchiego z 1952 roku rozpoczyna scena, w której zniedołężniała O'Haru wchodzi do świątyni i w jednym z posągów bóstw widzi twarz swojego ukochanego. W ten sposób reżyser dokonuje retrospekcji wydarzeń, które przywiodły bohaterkę do tego miejsca w historii.

W filmie Mizoguchiego syn O'Haru nie umiera, a zostaje jej siłą odebrany. Całym sensem życia kobiety staje się ponowne spotkanie z ukochanym dzieckiem. Jednak jej życie pokazane w dziele Mizoguchiego to nic innego, jak tylko utrata kolejnych złudzeń i iluzji. O'Haru zakochuje się w młodzieńcu z niższej klasy społecznej, co skutkuje jego egzekucją i banicją całej jej rodziny. Wbrew woli zostaje oddana na dwór, a zaraz po urodzeniu lordowi dziecka zostaje odesłana do domu i zostaje kurtyzana. Kiedy w końcu wychodzi za mąż i wydaje się, że jej życie zaczyna się układać - poślubiony mężczyzna zostaje brutalnie zamordowany.

---

<sup>55</sup> Tamże, str. 132

Nieustająco uwodzona i oszukiwana dochodzi do momentu odkrycia prawdy - niczego nigdy nie można uznać za własne i dane na zawsze, a cierpienie jest jedną z podstawowych zasad rzeczywistości.



Il. 37, *Życie O'Haru*, reż. Kenji Mizoguchi, Hideo Koi, Kenji Mizoguchi 1952, kadr z filmu  
źródło: <https://archive.org/details/the-life-of-oharu>

*Jestem przedmiotem litości  
To życie  
Tak pełne żalu  
Zniknie  
Jak poranna rosa*

Śpiewa O'Haru tuż po tym, jak wyrzucona z klasztoru trafia jako żebraczka na ulicę. I właśnie wtedy wydarza się rodzaj cudu - lektyka z jej synem, którego urodziła Lordowi, zatrzymuje się tuż obok, na tyle blisko, by O'Haru mogła zobaczyć swoje dziecko po raz pierwszy od jego urodzenia. Podejmuje próbę przedarcia się do niego przez kordon bezdusznych dworskich urzędników. Jednak i ta desperacka próba kończy się niepowodzeniem.

W końcowej scenie filmu, w której wraca na zasadzie kłamry terażniejszość, podstarzała O'Haru chodzi od domu do domu prosząc o jałmużnę.

*„Miseczka żebracza pomaga przezwyciężyć fatum, jeśli jakiegokolwiek zwycięstwo jest tu możliwe. O’Haru nie odnalazła syna, ale odnalazła coś, co wyzwala ją od nieustającego poszukiwania. (...)”.*<sup>56</sup>

Bohaterowie przywołanych przez Sobolewskiego filmów: Cabiria, O’Haru - „wciąż coś tracą, a mimo to doznają nieustannej, nie wiadomo skąd płynącej łaski”.<sup>57</sup>

Sobolewski twierdzi, że filmy te łączy pewien paradoks.

*„Nie da się go wytłumaczyć inaczej niż na gruncie wiary religijnej. Sprzeciwiają się one konwencjonalnej moralności obowiązującej w kinie. W myśl tej moralności żebractwo O’Haru trzeba uznać za żalosne poniżenie. Każda krzywda musi znaleźć odwet, ucisk musi wywołać bunt, jeśli nie w ramach przedstawionej historii, to w reakcji widza. W kinie popularnym obowiązuje podziw dla buntownika i litość dla skrzywdzonego. Happy end wymaga czynu, a nie bezczynności. Dobro albo zwycięża wyrazistym czynem, albo efektownie przegrywa. Jak ukazać wygraną, która jest wyrzeczeniem lub utratą? Czyn, który jest bezczynnością? Godność opartą na rezygnacji?”*<sup>58</sup>

Mój film *Iluzja* stanowi próbę wyrażenia opisaną przez Sobolewskiego złożoności doświadczenia, opowiadania i czytania świata w sposób pokazujący ów „paradoks pocieszenia”. Temu zamysłowi służy już pierwsza scena *Iluzji*, stanowiąca uwerturę do filmu i wprowadzająca temat lasu Pando<sup>59</sup>, o którym Hanna opowiada swoim uczniom.

Pando jest jednym z największych i najstarszych żyjących na świecie organizmów. Tworzy go kilkadziesiąt genetycznie identycznych drzew powiązanych gigantycznym systemem korzeni. A zatem Pando jest lasem, w którym każde drzewo jest inne, ale w gruncie rzeczy takie samo, ponieważ ma ten sam genetyczny marker.

Wydawało nam się, że anegdota o Pando pozwoli na zbudowanie metafory i sformułowanie pytania, czy my również jesteśmy połączeni jakimś podskórnym systemem? Czy istnieje między nami tkanka połączeń, wspólne i głęboko ukryte DNA, dzięki którym łatwiej nam dzielić radość, ale też znieść ból, który niesie z sobą życie?

W ostatniej sekwencji filmu Hanna pomogła obcej kobiecie odnaleźć zaginionego syna. Dzięki niej matka wreszcie zamknęła niekończący się etap niepewności i poszukiwań,

---

<sup>56</sup> Tamże, str. 133

<sup>57</sup> Tamże, str. 133

<sup>58</sup> Tamże, str. 133

<sup>59</sup> <https://dzienniknaukowy.pl/planeta/jeden-z-najwiekszych-organizmow-na-swiecie-kurczy-sie>  
[dostęp:18.05.2022]v

odczuła ulgę. Podążając tropem Pando, Hanna, tym dokonany przez siebie gestem-odkryciem-cudem, choć nie odnalazła swojej córki, to pomagając komuś innemu również doznała wyzwolenia, a nagroda i łaska spłynęły także na nią. W ostatniej scenie widzimy, jak otwiera się na ludzi, odpowiada na pozdrowienia dzieci. Idzie skąpanym słońcem deptakiem. Spokojniejsza? Bardziej pogodzona z losem? Świadoma, że tylko nietrwałość jest wartością trwałą w cyklicznie zmieniającym się świecie?



Il. 38, *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu

Koncepcja filmów niosących „paradoksalne pocieszenie” opisana przez Tadeusza Sobolewskiego stała się dla mnie bardzo inspirująca. Podobnie jak wspomiane przez niego pojęcia „utruty”, „bezczynności”, „rezygnacji” - które postrzegam jako synonimy tak często opisywanej w niniejszej pracy *pustki*.

## **Wnioski**

*„Pomiędzy pierwszym a ostatnim etapem pracy nad filmem reżyser styka się z mnóstwem osób oraz wszelkiego rodzaju trudnościami i problemami, z których wiele wydaje się nie do przezwyciężenia. Można odnieść wrażenie, że wszystkie te*

*okoliczności zostały stworzone specjalnie po to, aby reżyser zapomniał o idei, która skłoniła go do podjęcia pracy nad obrazem”<sup>60</sup>*

Z mojego własnego doświadczenia wiem, jak głęboko prawdziwa jest wypowiedź Andrieja Tarkowskiego. Kiedy splot wydarzeń, często niezależnych od reżysera, powoduje, że wejście w etap zdjęciowy bardzo się wydłuża, idea filmu staje się rozmyta, z biegiem czasu coraz bardziej odległa i obca. Dla mnie azymutem, który pozwalał trzymać obrany kierunek, było moje doświadczenie pracy nad wspomnianym przeze mnie filmem dokumentalnym i emocjonalna więź z dramatem ludzi, o których chciałam opowiadać. Ich kondycja, specyficzne odczuwanie czasu, cały czas żyły w mojej pamięci i nie pozwalały na zatarcie wówczas uchwyconej „atmosfery emocjonalnej”, którą kilka lat później usiłowałam oddać w *Iluzji*.

Pragnę równocześnie podkreślić, że realizując *Iluzję* miałam ogromne szczęście pracować ze wspaniałym, zaangażowanym Zespołem, który potrafił wejść w specyficzny klimat filmu i przefiltrować go przez własny talent i wrażliwość. Paweł Chorzępa i jego pion operatorki, Katarzyna Sikora i Dominika Kobylińska - pion scenograficzny, Katarzyna Piątek - kostiumy, Agnieszka Wałęga i Ewa Klepacka - charakteryzacja, Leszek Starzyński - montaż, Jerzy Rogiewicz i Agata Chodyra - muzyka, a wreszcie pion producencki z Izabelą Kiszka-Hoflik na czele, byli nieocenionym wsparciem w zbudowaniu spójnego świata *Iluzji*.

Powracając raz jeszcze do „*Czasu utrwalonego*” Tarkowskiego, po raz kolejny bardzo aktualne zabrzmiały jego słowa:

*„Rzeczą najważniejszą i najtrudniejszą jest to, aby ze scenografa i operatora, a także innych osób pracujących razem z reżyserem przy realizacji filmu uczynić współsprawców i współuczestników tego przedsięwzięcia. Nie mogą w żadnym wypadku pozostawać pasywnymi i obojętnymi wykonawcami – muszą stać się równoprawnymi uczestnikami i twórcami, z którymi reżyser będzie mógł się dzielić wszystkimi swoimi odczuciami i myślami”<sup>61</sup>*

\*\*\*

---

<sup>60</sup> Tarkowski, *Czas utrwalonego*, przekład, przypisy i posłowie Seweryn Kuśmierczyk, Świat Literacki 2007, str. 131

<sup>61</sup> Tarkowski, *Czas utrwalonego*, przekład, przypisy i posłowie Seweryn Kuśmierczyk, Świat Literacki 2007, str. 143

Na koniec chciałabym zwrócić uwagę na ogromną i trudną rolę producenta w procesie tworzenia filmu, który ma jakiegokolwiek ambicje na to, by choćby otrzeć się o kino poetyckie, transcendentalne. W epoce dyktatu platform streamingowych i reżyserów wynajmowanych do zrealizowania określonego projektu, coraz trudniej finansuje się tego rodzaju filmowe „ekstrawagancje”. Producent musi wykazać się wielkim uporem i wiarą w film oraz zrozumieniem jego specyfiki, by chcieć i móc poświęcić czas na zbieranie środków na obraz, który z samego założenia nie przyciągnie do kina masowego widza, a zatem nie przyniesie wielkich dochodów. W mojej opinii, zwłaszcza dzisiaj i przy tego rodzaju kinie, jego działania i starania powinny być docenione i zauważone.

Kwestia finansowa w tego typu produkcjach jest tak samo ważna i decydująca, jak w przypadku dużych i komercyjnych projektów. Budżet filmu bezpośrednio przekłada się na ilość dni zdjęciowych, a zatem na czas. Czas daje wolność. Wolność zapewnia z kolei swobodę tworzenia, kreowania na miejscu, czekania na światło, sprawdzania różnych wariantów scen, poszukiwania najlepszych rozwiązań.

Nuri Bilge Ceylan, jeden z najwybitniejszych i najbardziej docenionych twórców nurtu poetyckiego kina autorskiego pytany w czasie masterclassów, które odbyły się w Warszawie w listopadzie 2021 roku, jaka kamera jest najlepsza, szczerze odpowiedział, że ta, „którą można wypożyczyć za darmo”. Mistrz tego formatu za oszczędzone pieniądze kupuje sobie czas na planie, a zatem wolność, kreatywność.

Ikoniczne dziś sceny, takie jak ta, kiedy Esther wysiada z samochodu i w strugach deszczu umiera pod drzewem w *Cichym świetle* nigdy nie zostałyby zarejestrowane, gdyby nie możliwość, jaką miał Reygadas, by całymi dniami czekać na upragnione warunki pogodowe. To jedynie drobne przykłady potwierdzające bardzo bolesną regułę, że aby stworzyć poezję, trzeba dysponować finansowym zapleczem i dużą elastycznością pionu produkcyjnego.

\*\*\*

Cała moja praca, zarówno teoretyczna jak i praktyczna, którą prezentuję tutaj przy okazji przewodu doktorskiego, jest próbą odpowiedzi na pytanie: w jaki sposób przyjmując

konkretne założenia koncepcyjne i realizacyjne można opowiedzieć intymny, a jednocześnie przejmujący dramat człowieka zmagającego się z tajemnicą losu.

W przypadku *Iluzji* decyzją determinującą całość była subiektywizacja - wejście w przestrzeń psychiczną bohaterki, w której nie uciekając od cierpienia i pustki dochodzi ona - przez traumę - do stanu ciszy i spokoju. Osiąga jasność widzenia i w końcu doznaje łaski pocieszenia i wyzwolenia. Do tej koncepcji starałam się dopasować pozostałe elementy języka filmowego.

Czy zamierzenie to udało się zrealizować? Czy udało się zrobić film, w którym od początku do końca obcujemy z atmosferą tajemnicy, *transcendencji*?

Wydaje mi się, że używając świadomie narzędzi filmowych stworzyłam obraz, który będzie choć w części oddziaływał na widza w zamierzony przeze mnie sposób. Ze względu na to, że niniejsza praca powstaje przed premierą filmu i jego właściwą konfrontacją z widzami, trudno mi wysnuć wniosek, czy ten zamysł zdołałam w pełni zrealizować. Jak pisał Robert Bresson:

*„Dopiero dużo później dowiesz się, czy twój film wart był tego ogromnego wysiłku, który w niego włożyłeś”.*<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Robert Bresson, *Notes on Cinematographer*, tłum. Autorka pracy, Green Integer, Kobenvan 1997, str. 94



## **Nota realizatorska filmu *Iluzja***

Reżyseria: Marta Minorowicz

Scenariusz: Piotr Borkowski, Marta Minorowicz

Zdjęcia: Paweł Chorzępa

Montaż: Leszek Starzyński

Scenografia: Katarzyna Sikora, Dominika Kobylińska

Kostiumy: Katarzyna Piątek

Charakteryzacja: Agnieszka Wałęga, Ewa Klepacka

Reżyser castingu: Julia Popkiewicz, Marta Minorowicz

Dźwięk na planie: Piotr Pastuszek

Reżyseria dźwięku: Agata Chodyra

Muzyka: Jerzy Rogiński

Kierownictwo produkcji: Olga Bieniek

Producent: Izabela Kiszka-Hoflik

Produkcja: IKH Pictures Production

Koprodukcja: Cavatina Film Production, Gdyńskie Centrum Filmowe, Kinetik, Avantgarde, Cinemundo, Orka, Sceneria, Dźwiękownia Sound Postproduction

Dystrybucja: Aurora

Obsada: Agata Buzek, Marcin Czarnik, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, Karol Bernacki, Sanda Drzymalska, Paulina Wałędziak, Anna Paliga, Joanna Gonschorek, Jacek Bała, Marzena Nieczuja-Urbańska, Jarosław Tyrański, Michał Kowalski

## Bibliografia

### *Literatura:*

Robert Bresson, *Notes on Cinematographer*, tłum, Autorka pracy, Green Integer, Kobenvan 1997

Wassily Kandynski, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996

Seweryn Kuśmierczyk, *Księga Filmów Andrieja Tarkowskiego*, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa 2012

Paul Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, tłum. Autorka pracy, Berkley: University of California Press, 1972

Tadeusz Sobolewski, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004

Andrei Tarkowski, *Czas utrwalony*, przekład, przypisy i posłowie Seweryn Kuśmierczyk, Świat Literacki 2007

### *Źródła internetowe:*

*Co zostało po zaginionych?* W: Polityka 7.05. 2013 [online] [dostęp: 19.02.2022]  
<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1542111,1,co-zostalo-po-zaginionych.read>

*Hans Christian Andersen, Matka*, W: Wolne lektury [online] [dostęp: 19.02.2022]  
<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/matka.html>

*Interview with Aleksandr Sokurov 2008* [online] [dostęp: 19.02.2022]  
<https://www.youtube.com/watch?v=HH6mfcwfHdI>

*Maborosi (1995) Explained* [online] [dostęp: 15.01.2022]  
[https://www.youtube.com/watch?v=5\\_qhwy4f5-A](https://www.youtube.com/watch?v=5_qhwy4f5-A)

*Matsuo Basho, W Kioto*, W: Poeci w sieci [online] [dostęp: 3.02.2022]  
<https://poeciwsieci.pl/tag/kioto/>

*Meeting Andrei Tarkovsky: "Cinema is a mosaic made of time"* [online]  
[dostęp: 5.01.2022] <https://www.youtube.com/watch?v=4JRfeshEboI>

*Outsider at home with the inner life*, W: New York Times 1.02.1998  
[online] [dostęp: 10.01.2022]  
<https://www.nytimes.com/1998/02/01/movies/outsider-at-home-with-the-inner-life.html>

*pustka*, W: Słownik Języka Polskiego PWN [online] [dostęp: 13.02.2022]  
<https://sjp.pwn.pl/slowniki/pustka.html>

*Silent Light or Absolute Miracle: An Interview with Carlos Reygadas at Cannes 2007*, W: Bright Lights Film Journal [online] [dostęp: 29.12.2021]  
<https://brightlightsfilm.com/silent-light-absolute-miracle-interview-carlos-reygadas-cannes-2007/#.YhDXiZNKjOR>

*Sokurov interview about Time in his film* [online] [dostęp: 5.01.2022]  
<https://www.youtube.com/watch?v=TxOJTnAB-Ks&t=49s>

*The Imagination of the Transcendent: Kore-eda Hirokazu's Maborosi* [online]  
[dostęp: 20.01.2022]  
<http://eigageijutsu.blogspot.com/2009/06/maboroshi-no-hikari-1995-by-david.html>

*Time and Tide: Yasurijo Ozu's Late Autumn*, W: Senses of Cinema [online]  
[dostęp: 15.02.2022]  
[https://www.sensesofcinema.com/2004/cteq/late\\_autumn/#1](https://www.sensesofcinema.com/2004/cteq/late_autumn/#1)

*W poszukiwaniu sacrum*, W: Cinerama Magazyn Filmowy [online] [dostęp: 19.02.2022]  
<http://mfcinerama.pl/film-tank-poszukiwaniu-sacrum/>

*Życie jest cudem*, W: Polskie Radio 24.pl [online] [dostęp: 16.02.2022]  
<https://www.polskieradio24.pl/24/286/Artykul/167214,Zycie-jest-cudem%20s>

*1997: Mother and Son (Aleksandr Sokurov)*, W: Senses of Cinema [online]  
[dostęp: 15.02.2022]  
<https://www.sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/mother-and-son/>

## **Filmografia**

*Tokijska opowieść*, reż. Yasurijo Ozu, Japonia 1953

*Maborosi*, reż. Hirokazu Kore-eda, Japonia 1995

*Zwierciadło*, reż. Andriej Tarkowski, ZSRR 1974

*Matka i Syn*, reż. Aleksandr Sokurow, Niemcy, Rosja 1997

*Słowo*, reż. Carl Theodor Dreyer, Dania 1955

*Ciche światło*, reż. Carlos Reygadas, Meksyk 2007

*Noce Cabirii*, reż. Federico Fellini, Włochy 1957

*Życie O'Haru*, reż. Kenjo Mizoguchi, Japonia 1952

*Land of Silence and Darkness*, reż. Werner Herzog, Niemcy 1971

*Uzak*, reż. Nuri Bilge Ceylan, Turcja 2002

## Spis ilustracji

il. 1 *Tokyo Story* reż. Yasujiro Ozu, Shochiku 1953, kadr z filmu  
źródło: <https://archive.org/details/tokyo-story>

il. 2 *Tokyo Story* reż. Yasujiro Ozu, Shochiku 1953, kadr z filmu  
źródło: <https://archive.org/details/tokyo-story>

il. 3 *Tokyo Story* reż. Yasujiro Ozu, Shochiku 1953, kadr z filmu  
źródło: <https://archive.org/details/tokyo-story>

il. 4 *Maborosi*, reż. Hirokazu Kore-eda, Naoe Gozu 1995, kadr z filmu  
źródło: [https://www.youtube.com/watch?v=2jzaegh\\_Qlw](https://www.youtube.com/watch?v=2jzaegh_Qlw)

il. 5 *Maborosi*, reż. Hirokazu Kore-eda, Naoe Gozu 1995, kadr z filmu  
źródło: [https://www.youtube.com/watch?v=2jzaegh\\_Qlw](https://www.youtube.com/watch?v=2jzaegh_Qlw)

il. 6 *Maborosi*, reż. Hirokazu Kore-eda, Naoe Gozu 1995, kadr z filmu  
źródło: [https://www.youtube.com/watch?v=2jzaegh\\_Qlw](https://www.youtube.com/watch?v=2jzaegh_Qlw)

il. 7 *Zwierciadło*, reż. Andrei Tarkowski, Mos Film 1974, kadr z filmu  
źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=NrMINC5xjMs>

il. 8 *Zwierciadło*, reż. Andrei Tarkowski, Mos Film 1974, kadr z filmu  
źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=NrMINC5xjMs>

il. 9 *Zwierciadło*, reż. Andrei Tarkowski, Mos Film 1974, kadr z filmu  
źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=NrMINC5xjMs>

il. 10 *Matka i Syn*, reż. Aleksandr Sokurow, Thomas Kufus 1997, kadr z filmu  
źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=Oha9EDmakNU>

il. 11 *Matka i Syn*, reż. Aleksandr Sokurow, Thomas Kufus 1997, kadr z filmu  
źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=Oha9EDmakNU>

il. 12 *Matka i Syn*, reż. Aleksandr Sokurow, Thomas Kufus 1997, kadr z filmu  
źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=Oha9EDmakNU>

il. 13 *Słowo*, reż. Carl Theodor Dreyer, Carl Theodor Dreyer 1955, kadr z filmu  
źródło: <https://www.netflix.com/pl/title/70060508>

il. 14 *Słowo*, reż. Carl Theodor Dreyer, Carl Theodor Dreyer 1955, kadr z filmu  
źródło: <https://www.netflix.com/pl/title/70060508>

il. 15 *Słowo*, reż. Carl Theodor Dreyer, Carl Theodor Dreyer 1955, kadr z filmu  
źródło: <https://www.netflix.com/pl/title/70060508>

il. 16 *Ciche światło*, reż. Carlos Reygadas, Carlos Reygadas 2007, kadr z filmu  
źródło: <https://www.amazon.com/Silent-Light-Peter-Wall/dp/B01M2WH1EC>

- il. 17 *Ciche światło*, reż. Carlos Reygadas, Carlos Reygadas 2007, kadr z filmu  
źródło: <https://www.amazon.com/Silent-Light-Peter-Wall/dp/B01M2WH1EC>
- il. 18 *Ciche światło*, reż. Carlos Reygadas, Carlos Reygadas 2007, kadr z filmu  
źródło: <https://www.amazon.com/Silent-Light-Peter-Wall/dp/B01M2WH1EC>
- il. 19 *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu
- il. 20 *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu
- il. 21 *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu
- il. 22 *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu
- il. 23 *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu
- il. 24 *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu
- il. 25, 26, 27, 28 Moodboard *Iluzja*, fot. Paweł Chorzępa
- il. 29 *Uzak*, reż. Nuri Bilge Ceylan, Nuri Bilge Ceylan 2002, kadr z filmu  
źródło: <https://vimeo.com/ondemand/uzak>
- il. 30 *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu
- il. 31 Ma Yuan, *Angler on a Wintry Lake*  
źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Angler\\_on\\_a\\_Wintry\\_Lake,\\_by\\_Ma\\_Yuan,\\_1195.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Angler_on_a_Wintry_Lake,_by_Ma_Yuan,_1195.jpg)
- il. 32 *Czerwona Pustynia* reż. Michelangelo Antonioni, Tonino Cervi 1964, kadr z filmu  
źródło: [https://www.criterionchannel.com/red-desert?utm\\_source=criterion.com&utm\\_medium=referral&utm\\_campaign=watch-now&utm\\_content=film](https://www.criterionchannel.com/red-desert?utm_source=criterion.com&utm_medium=referral&utm_campaign=watch-now&utm_content=film)
- il. 33 *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu
- il. 34 *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu
- il. 35 *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu
- il. 36 *Życie O'Haru*, reż. Kenji Mizoguchi, Hideo Koi, Kenji Mizoguchi 1952, kadr z filmu  
źródło: <https://archive.org/details/the-life-of-oharu>
- il. 37 *Życie O'Haru*, reż. Kenji Mizoguchi, Hideo Koi, Kenji Mizoguchi 1952, kadr z filmu  
źródło: <https://archive.org/details/the-life-of-oharu>
- il. 38 *Iluzja*, reż. Marta Minorowicz, IKH Pictures Production 2022, kadr z filmu