

SPOTKANIE Z PROFESOREM JERZYM ŁUKASZEWICZEM

Wywiad prowadzą Dominika Czakon i Paulina Tendera

D. C. – Chciałybyśmy na początku odwołać się do bardzo interesującego artykułu Pana Profesora i kategorii myślenia artystycznego. Czy mógłby nam Pan Profesor przybliżyć tę sprawę?

J. Ł. – To jest bardzo dziwne chyba, ale tak się wydaje w dzisiejszych czasach, że dla młodego człowieka podkreślenie kategorii myślenia jest dość zdumiewające. Jest taka potrzeba jednak podkreślania i akcentowania w ogóle myślenia jako aktu intelektualnego. Krótko mówiąc, w sztuce, moim zdaniem, a szczególnie w sztuce filmowej i w dydaktyce głównym przewodnikiem jest intuicja, która niestety czasami kieruje na niewłaściwe tory myślenie, warsztat, spojrzenie na sztukę. Krótko mówiąc, żeby to było jasne, brak tej kategorii myślenia artystycznego prowadzi później do takich uproszczeń, że sztuką nazywamy gadające głowy, czyli już takie, powiedziałbym, ilustrowanie rzeczywistości bez żadnego wysiłku. Bo z samego gruntu takiego pojęcia, gdybyśmy chcieli to sformułować, możemy spróbować jednak ująć to w taki sposób, że jest myślenie filozoficzne i myślenie artystyczne. Tu się powołam na księdza Józefa Tischnera, który formułuje to w sposób następujący, że myślenie filozoficzne wyróżnia pojęcie prawdy, a myślenie artystyczne wyróżnia pojęcie piękna, że owocem myślenia filozoficznego jest filozofia, nauka a owocem myślenia artystycznego jest dzieło sztuki.

P. T. – Zachodzi tu jakaś tożsamość?

J. Ł. – Właśnie ksiądz profesor Tischner widzi, że te dwie rzeczy się przenikają; to znaczy te dwa pojęcia i te dwie przestrzenie się przenikają, ale nie formuluje, w jaki sposób. Wyróżnia przede wszystkim w tym myśleniu artystycznym fenomen wyobraźni. No i teraz pojawia się pytanie, czy ta wyobraźnia ma się gorzej. Staram się to wszystko sformułować z punktu widzenia człowieka, który ma kontakt z innymi ludźmi, których trzeba wprowadzić na szerokie wody, na „salony sztuki”. I okazuje się, że tu największy kłopot jest w tej chwili właśnie z wyobraźnią. Podejrzewam, że ten brak radości z angażowania wyobraźni wynika z tego, że codzienność w tej chwili jest taka – powiedziałbym – przede wszystkim pożądliva, czyli redukuje się do jakichś podstawowych obowiązków. No i też wydaje się, że redukuje się do statusu w życiu, czyli krótko mówiąc, chodzi o pieniądze. W związku z tym wszystko, co nie służy takiej postawie pragmatycznej, jest właściwie negowane. I przyznam szczerze, że... prowadzę szereg takich ćwiczeń – a w ogóle zaczynam od Jamesa Joyce’a *Finnegánów Tren*. Nie wiem, czy Panie miały w rękach? No pewnie miały. Więc mało tego, że to jest ciężkie, co więcej, budzi wielkie zdumienie wśród studentów. Po pierwsze, dlaczego tyle błędów, dlaczego to jest tak źle napisane... ale tu ja sobie oczywiście żartuję! Po prostu wyciągamy poszczególne zdania i próbujemy otworzyć jakąś swoją własną narrację. Natomiast jeszcze proszę pozwolić, że wrócę do tego, co nazwalismy myśleniem artystycznym, że wszystko to na naszych kierunkach filmowych z kolei musi zostać ujęte w kategorii myślenia obrazem. Czyli znowu mamy największą trudność. Żyjemy w czasach, w których słowo, czy właściwie wszystko, co jest werbalizowane, jest ważne, a obraz troszeczkę mniej. Mimo że właściwie też kultura obrazu nas wszędzie otacza. Ale nagle się okazuje, że po prostu to myślenie obrazem też nie istnieje. Moim zdaniem zaczyna się taka ślepotą na to. Młodzi ludzie nie doceniają, że obraz może mieć większą siłę przekazu, komunikacji niż słowo i stąd, wydaje się te – powiedziałbym – małe, szlachetne opowieści gadających głów, które po prostu... możemy się czymś innym zająć, ale cały czas słowo mamy gdzieś, ono jest obecne. I to jest dla mnie podstawowym zadaniem w takim wprowadzeniu pojęcia myślenia artystycznego, no a później, jak już powiedziałem, rozwijamy poszczególne zdania, tworzymy swoje wła-

sne opowieści. To są bardzo ciekawe opowieści, bo one dopiero dostają głębi na przykład na drugim, trzecim roku. Studenci dopiero zaczynają widzieć, jak bardzo pojemne może być takie zadanie, że w tym zadaniu tkwi jednak trochę takiej szalonej metody, która im pozwala – bo to jest podstęp z mojej strony – później tworzyć swoje własne światy. I wydaje się, że musimy jeszcze w myśleniu artystycznym – mówię o zawodzie, o edukacji – podkreślić pojęcie mojego świata, co też – wydaje się – jest takim obcym pojęciem dla młodych ludzi w tej chwili, bo generalnie świat jest taki, jaki jest. Świat namacalny, świat widzialny, ale o żadnej transcendencji w ogóle nie ma mowy. Nie istnieje coś takiego, czego się nie da dotknąć, czego się nie da zwarzyć, kupić – to w ogóle są takie zakazane owoce. Więc w tym sensie formułujemy mój świat, bo w tym moim świecie przede wszystkim jest doświadczenie mojego życia, dzieciństwa. To jest dom, z którego wyszedłem, to są wspomnienia, jakieś ideały. Czyli, krótko mówiąc, jest taka powtórna edukacja tego wszystkiego, co nasi rodzice normalnie wynieśli z domów, mieli to po prostu jakby we krwi, że ten świat – tak mi się wydaje – pokolenia przeszłego był o wiele bogatszy w sensie ducha, w sensie takiego głębszego namysłu, rozwiązań wielorakich. Natomiast w tej chwili jest to uproszczone bardzo. Troszkę mi jest głupio, że źle mówię o młodych ludziach, a właściwie nie mówię źle o nich, tylko mówię o takim dużym obowiązku, który w tej chwili czeka nas, ludzi, którzy próbują nauczyć zawodu, bo ta nauka zawodu niestety nie może się skończyć na nauce śrubek, przesłon i jakichś technologii. Ona musi sięgać też głębiej, żeby tę strukturę świata bardziej skomplikowaną, wielowarstwową zrozumieć. A już największy kłopot, który jakby budzi to myślenie artystyczne, które jednak zamyka się w jakiejś metaforze, w symbolu, w znaku... to już jest bardzo trudne, dlatego że często prowadzimy takie warsztaty: symbol. Po prostu okazuje się, że niestety ten symbol jest nieczytelny, w ogóle jest niepotrzebny. Nie ma takiej potrzeby, żeby się porozumiewać między kadrami, między słowami, między obrazami...

P.T. – Ale filozofowie też to zauważają. My też to wyczuwamy zanik symbolu. Mówi się na przykład o „końcu sztuki”, o „końcu historii”, o zaniku transcendencji, o śmierci Boga...

J. Ł. – ...powtarza się jakieś kontinuum, ale to nie wygląda na to, że stary pan narzeka? To jest taki może pamiętnik ze spotkania z młodymi ludźmi – może tak byśmy to nazwali.

P. T. – Możemy tak zatytułować ten wywiad!

D. C. – A czy w związku z obrazami, o których Pan profesor mówi – jeżeli dobrze to rozumiałam – chodzi też o możliwość dopowiadania, o konieczność uczestnictwa i o pewne zadanie dla odbiorców?

J. Ł. – Przede wszystkim chodzi o to, czego nie można w słowach wyrazić, bo tego słowa po prostu... ujmujemy słowa i co dalej? Co się dzieje? Ale to też, proszę mnie zrozumieć, to nie jest określenie kondycji młodego pokolenia. Bardziej mówię o takim jakby poważnym zadaniu, które czeka ludzi, którzy mają ambicję, by zastanowić się nad tym, czym jest sztuka, jak nazwać później swój film dziełem sztuki. Często mówimy o tym, że film jest dziełem sztuki, że to jest dzieło artystyczne, że artysta filmowy... no to już bądźmy pełną gębą artystą filmowym – myślmy wielowarstwowo, a przede wszystkim myślmy. To wskazanie na myślenie jest chyba tutaj najważniejsze – przepraszam, tak zamknę pojęcie myślenia artystycznego.

P. T. – A to pojęcie myślenia artystycznego – rozumiem, że ono posiada w sobie taką cechę jak myślenie twórcze? Myślenie artystyczne – czy faktycznie zawsze jest twórcze? I czy ono powinno przysługiwać artystcie, czy również odbiorcy, krytykowi, temu, kto ogląda film i kto próbuje go zrozumieć? Czy ta osoba też powinna posiadać rozwinięte myślenie artystyczne?

J. Ł. – Oczywiście... to moje zdanie, bo nie chciałbym tutaj jakoś monopolizować swoich poglądów – wydaje mi się, że to dotyczy... bo ja rozumiem, że ten młody człowiek, któremu zwracamy uwagę na te fundamenty myślenia artystycznego, jest również widzem, więc jest też odbiorcą. Rozumiem, że sprawa dotyczy wielu ludzi, wielu profesji, wielu zawodów. Tak się zastanawiam, trzeba by było jakoś jeszcze zamknąć tę sprawę myślenia artystycznego. Tak myślę: Zaratustra –

urodzić tańczącą gwiazdę, to jest dopiero ten ogień myślenia artystycznego, który przekracza wszystkie bariery, przekracza to, co nieznanne, a przede wszystkim daje odwagę, żeby przekraczać to, co nieznanne.

P. T. – Tutaj w słowach Pana Profesora pobrzmiwa – ja tak to czytam – takie przekonanie, że to, co piękne, wydarza się na płaszczyźnie ludzkiej, prawda? Czy dobrze usłyszałyśmy, że Pan Profesor nie uznaje transcendencji.

J. Ł. – Że nie uznaje? – Nie! Właśnie uznaje, admiruję.

P. T. – Czyli to chodziło o młodzież.

J. Ł. – To chodziło o młodzież, która w ogóle jakby pomija tę przestrzeń transcendencji, więc tego nam brakuje. Oczywiście staramy się wprowadzać takie, powiedziałbym, chwile zdumienia, że coś jest bardziej skomplikowane. Przyznam szczerze, może to nie ma nic wspólnego w tej chwili z czystą transcendencją, ale jak na przykład formatujemy bohaterów w filmie, zaczynamy mówić o kostiumie: ano jest ubrany w jeansy, w koszulę i marynarkę. No i się zaczyna wojna od tego momentu, czyli on jest ubrany jak każdy przeciętny człowiek, którego spotykamy na ulicy, i zaczynamy pomaleńku wprowadzać taką refleksję, że to, jak człowiek jest ubrany, jak wygląda, szczegół jego ubrania, to jest historia, narracja, opowieść. I nagle się okazuje, że ktoś wymyśla: tak, ale jest bez jednego buta! I już się zaczyna: jak to? Aha, bez jednego buta, czyli go zgubił albo mu ukradli. Krótko mówiąc, może to jest bardzo prymitywny sposób wprowadzania w takie źródło świata, czyli w to, że jesteśmy jednak uprawnieni w sztuce do myślenia wielowarstwowego, wielowątkowego, właśnie symbolicznego, abstrakcyjnego – chciej urodzić tańczącą gwiazdę. Przekrocz siebie, przekrocz wszystkie bariery pospolitości. I w tym sensie wydaje się, że to jest chyba najciekawsze, co można robić z młodymi ludźmi. I później oglądać ich filmy, patrzeć, jak ich oczy płoną... to jest coś fantastycznego, bo przychodzi później moment nagrody, kiedy ogląda się zrealizowane rzeczy i... uuu... szacunek

wielki. Czyli jest komunikacja, jest kontakt. Chociaż przyznam szczerze, że zdumiewające jest jednak dla nas ludzi starszego pokolenia... Profesor Stuhr tak się strasznie żalił, jak studenci pytali: „Przepraszam, a w których sztukach pan grał w teatrze?”. Więc rozumiemy, że to już jest upadek totalny. Oczywiście rozumiem, że pan profesor Stuhr jest im znany wyłącznie jako osioł ze *Shreka*. Naprawdę, aż taki upadek jest, ale mówimy to wszystko z sympatią, bo to przecież chodzi o to, żeby sobie stworzyć nadzieję, że to, co oni będą robić, będziemy mogli oglądać później sami, a nie uciekać do jakichś innych produkcji.

D. C. – Panie Profesorze, czy sztuka ma ograniczenia w takim razie? Czy myślenie artystyczne ma granice?

J. Ł. – Wydaje się, że... też nieładnie może powiem, może zbyt uproszczę, ale w filmie ma granice.

D. C. – Technologiczne?

J. Ł. – Myślę, że to jest przede wszystkim właśnie technologia, warsztat, ale też – takie utarło się powiedzenie, że film robią pieniądze. Zawsze się buntowałem przeciwko takiemu spojrzeniu. Tak się wydawało, jak jedna rzecz do drugiej może przystawać. Otóż podzielałam to zdanie, ale nie w stu procentach. Jednak pieniądź ogranicza. To w kwestii Pani pytania. Natomiast przyznam szczerze, że jeszcze chciałbym w tej sprawie, o którą Pani pyta, dodać taką rzecz: wydaje mi się, że gdyby studentowi na uczelni filmowej dać wszystko, to znaczy kamerę, montaż, wszystkie pieniądze świata, to byłby to największy błąd, jaki może być. Mianowicie, po pierwsze, ten człowiek by niczego nie wymagał od siebie, nie miałby żadnego ograniczenia, nie byłby w stanie sformatować myśli, która by mogła być myślą szlachetną. To są narzędzia, które by pozwoliły na wszystko, czyli znowu wkradłby się chaos, zamęt. Moim zdaniem, no niestety, czasami ograniczenie – tutaj mówię o ograniczonych środkach – jest szalenie inspirujące i daje dobre efekty. Nie wiem, czy odpowiedziałem na pytanie. Może umykam przed poważniejszym spojrzeniem, ale

mówię to z punktu widzenia praktyki i tego, co widzę, co się dzieje... ale być może też zmyślam, ale się nie przejmujcie.

P. T. – To jest takie skłanianie studenta do myślenia na temat pragnień, celów, prawda? Że podejmuje się walkę o to, by spróbować poznać przedmiot filmu, prawda?

J. Ł. – No to jest zawsze takie zdumienie młodego człowieka – ja mówię o tym na początku drogi. Bo tak naprawdę, proszę mnie zrozumieć, w dniu dzisiejszym nie ma żadnego problemu, żeby filmować, bo można wszystkim filmować – aparatem fotograficznym, komórką. I rzeczywiście jest takie wielkie zdumienie, dlaczego ci ludzie przychodzą na wydział artystyczny, czego oni chcą – no przecież mogą sobie zrobić w domu wszystko, czego pragną. Otóż właśnie jest pewien taki – powiedziałbym – format, może inaczej: jest taka szkoła myślenia, która ogranicza ich możliwości, bo tylko z powodu ograniczenia zaczynamy właściwie formować myślenie młodego człowieka. To co Pani mówi...

P.T. – Gdy widzimy granice, próbujemy ją przekroczyć. Nie widzimy granic, nie przekraczamy ich.

J. Ł. – Oczywiście tak, ale proszę też zwrócić uwagę, że największe zdumienie młodego człowieka budzi to na przykład, ile wersji scenariusza etiudy musi napisać. Jak to? A potem jeszcze uwaga, i jeszcze jedna. Czyli został zakłócony podstawowy element: im więcej pracy, wysiłku, trudu, tym więcej pracy artystycznej. To jest przecież sens pracy, żeby odciskać siebie, swojego ducha, swoje pragnienia i to musi być i tego szukamy. Tyle że mózół, droga dojścia budzi szalone zdumienie. Ja przyznam szczerze: na tym początku drogi przychodzą studenci i formatujemy pomysły na etiudy, na przykład pierwszoroczne. To są tematy dowolne. Oczywiście staramy się nie myśleć o tym, żeby miejsce akcji było na Księżycu, bo przecież nie o to chodzi. I co się okazuje – że przychodzą takie momenty, kiedy student mówi: „ja już nie wiem, co dalej”. I wtedy mówimy: „odrzuć to – zapomnij”. Student odpowiada: „ale ja nie mogę, proszę pana, zapomnieć, to było

take genialne”, a ja mówię: „proszę to odciąć, zapomnieć, otworzyć nowe drzwi”. I wchodzi nowy pomysł, ale puenta jest zawsze fantastyczna: siedzimy na sali kinowej, oglądamy te ich etiudy i po prostu aż radość patrzeć na to, jak ci ludzie dojrzewają, jak ci ludzie walczą z materią. Tam wszystko jest gorące, tam wszystko pulsuje. Rodzą się tacy fantastyczni anarchiści. Wie Pani, to jest po prostu coś genialnego. To wszystko, o czym mówię, ma *happy end*, mimo że narzekam.

P. T. – To ich podtrzyma na duchu – studentów.

J. Ł. – Tak!

P.T. – Panie Profesorze, postuluje Pan w swoim artykule powrót do humanizmu. Jak można rozumieć te zasady podstawowe, które ten humanizm kształtują czy określają? O co tutaj chodzi?

J. Ł. – Ja się przyznam szczerze, że oczywiście jest to szalenie banalny manifest i taki krzyk człowieka, ale... Przyznam szczerze, że nie tylko ja, ale i paru moich kolegów i z Łódzkiej Szkoły Filmowej i z Akademii Muzycznej, bo mam wielu znajomych, wszyscy w podobny sposób nazywamy to, formułujemy – powrót do humanizmu. I ja też próbuję się zastanowić, gdzie ta luka powstała. Oczywiście to wszystko wiemy: życie pędzi, nie czytamy, jak czytamy, to raczej patrzmy na obrazki – prawda? Bo tego jest pełno w księgarniach. Krótko mówiąc, ta luka się coraz bardziej powiększa, ale tu nie chodzi o wiedzę, kto co napisał, tylko o to, że po prostu coraz bardziej – wydaje się – jesteśmy odarci z czegoś, co się nazywa – a co w filmie jest najważniejsze – emocje, czyli autentyczność człowieka. Człowiek buduje maskę. Przybiera postawy, które czynią go obojętnym wobec tego świata. Krótko mówiąc, wydaje się, że właściwie rozmawiając z wieloma ludźmi, człowiek ma wrażenie, że rozmawia z jednym człowiekiem. A przecież jest takie bogactwo, jest taka wielka kultura. O czym my tu mówimy – już wielkim wydarzeniem jest pójść do muzeum.

P. T. – I rzadkim!

J. Ł. – Tak jest. Już wielkim wydarzeniem jest zobaczyć jakiś film z klasyki, z historii filmu, nawet niemy. Jak wielkim wydarzeniem jest pójść na koncert, a jeszcze na przykład posłuchać na sali wykładowej *Requiem* Mozarta. No to są takie rzeczy, które wydają się straconym czasem. Otóż to nie jest stracony czas, to jest wielkie uzupełnianie siebie, ale ducha rzetelnego komunikowania się z młodym człowiekiem.

P. T. – Może Dominika się ze mną zgodzi: Pan Profesor powiedział teraz o tym, że tak rzadko zdarza się, żeby pójść do muzeum, odsłuchać tak naprawdę w spokoju i z poświęceniem, z uwagą Mozarta. A ja mam wrażenie, że u nas w dziedzinie filozofii sztuki mamy do czynienia z innym brakiem. Przecież studenci mają dostęp do wszelkiego rodzaju sztuki, przez internet mogą ją oglądać i na każdym rogu jest galeria, te sztuki wizualne i muzyka, ale oni są na to zupełnie obojętni. I gdy czasami próbujemy rozmawiać z nimi na temat sztuki, pokazujemy im sztukę nowoczesną i pokazujemy przemiany – powiedzmy – XX wieku, pokazujemy sztukę dawną, oni nie mają opinii na ten temat, oni oglądają tak wiele rzeczy... Zaczyna chyba brakować narzędzi do tego, żeby oni nam coś o sztuce powiedzieli, czy żeby w ogóle mieli refleksję na ten temat...

D. C. – ...albo chociaż emocje...

P. T. – Nie mają już emocji. Sztuka szokuje bardzo często, ale szok się już troszeczkę znudził. Oni chyba chcieliby tego powrotu do humanizmu. Ja mam wrażenie, że dziś bardziej może dla nich – być może, tylko że jeszcze tego nie osiągnęli – cenne stałoby się piękno, może próba intelektualnego opracowania, może ktoś, kto potrafiłby im to przekazać, niż szokowanie, przemoc, wulgaryzm, których w sztuce mamy teraz mnóstwo – prawda?

J. Ł. – Ja inaczej odpowiem, bo oczywiście zgadzam się, że oni mogą to zrobić w domu, ale skoro tego nie robią, to my mamy obowiązek. To jest też to, o czym Pani mówi, że w takim zetknięciu z Mozartem jednak w jakimś sensie reagujemy, czyli musimy ujawnić swoje emo-

cje. Młodzi ludzie starają się jakby ukryć to wszystko. Ale przyznam szczerze, że w kwestii tego „dohumanizowania” od czasu do czasu robię proste testy studentom, w których po prostu są tak banalne pytania. Jest pytanie na przykład z dziedziny muzyki, o pewne pojęcia, jak *piano*, *staccato*. Jest oczywiście pytanie, które dotyczy słownika wyrazów obcych. Krótko mówiąc, *puenta*, cisza na sali. Ja mówię: „Bardzo przepraszam, ale ponieważ jesteśmy jednak na uczelni artystycznej, to mamy nadzieję, że kultura nie jest nam obca, prawda? I co Państwo sądzą?”. A oni na to mówią: „Bardzo nas pan zawstydza”. Więc też staram się cały czas taki niepokój u nich wzbudzać, że tu się coś pojawi, nagle jakieś głupie pytanie, jakiś test, tu ktoś coś powiedział, tu staramy się coś powiedzieć o jakiejś książce. Krótko mówiąc, to jest konieczne, ale to jest też oczywiście znak czasów. Ten obowiązek na uczelni artystycznej czy też na Waszym kierunku jest konieczny. To jest nasz obowiązek i nie odstępimy od tego. To należy do pewnego – powiedziałbym – świadomego tworzenia i myślenia o sztuce, więc absolutnie nie mam wyrzutów, że ich zawstydzam – o!

P. T. – I dobrze.

D. C. – Jeżeli jeszcze mogę, chciałabym powrócić do sprawy wyobraźni, bo boję się, że nam to ucieknie. Kiedy przyglądałyśmy się filmom, których Pan Profesor jest autorem, zwróciłyśmy uwagę, że jest wśród nich dość dużo filmów dla młodego widza albo też filmów fantastycznych. I chciałyśmy zapytać o to, czy te filmy dają większe albo inne możliwości twórcze oraz czego wymagają od twórcy – może innego podejścia do tworzenia? Skąd ten wybór?

P. T. – Wszystkie te filmy są filmami naszej młodości!

J. Ł. – Tak? A chcę Wam powiedzieć, że rzeczywiście są teraz studenci, którzy właśnie grożą mi palcem: „O, pan nas straszył diabłem!”. A ktoś inny: „O, ja to tak się cieszyłem, jak był Wow na ekranie!”. A jeszcze coś, a jeszcze ktoś tam o *Sagali*. Ja przyznam szczerze, że bardzo miło wspominał ten okres w moim życiu. Zaczynałem – tak jak zresztą większość bardzo znanych reżyserów – w Studiu

Se-Ma-For w Łodzi. To był taki nasz warsztat. To była odskocznia, tam mieliśmy swoje fuchy. No i oczywiście Studio Se-Ma-For specjalizowało się w filmach dla dzieci i było zapotrzebowanie na ten gatunek filmu. Ja jakoś się spełniałem, ponieważ miałam takie poczucie, że właśnie wyobraźnia dziecka jest nieograniczona. Wyobraźnia dziecka podlega jednak pewnym regułom i tu się zaczyna pierwsze ostrzeżenie: że ta wyobraźnia – proszę, ale jednak do pewnego momentu. Później kierujemy się logiką, zadajemy głupie pytania: dlaczego, a po co, przecież to jest niemożliwe? Pomimo tego podstawowego ograniczenia bardzo mi się chciało – jakby – przekraczać codzienność, wchodzić w taki świat *fantasy* czy też świat może nawet taki, powiedziałbym, z którym te dzieci nigdy się nie spotkają, czyli świat historyczny w tym serialu *Sagali*. No a *Diabel...* to była taka próba zmierzenia się z adaptacją i próba podjęcia uniwersalnej myśli z tej książki. Taka zamiana pewnych archaicznych pojęć z książki na myślenie obrazem. Tam się taki duch ciemności pojawiał – jak dziś pamiętam – to mnie bardzo śmieszy. Tam takie chmury pędzą – kiedyś to było wielkie wydarzenie, a dzisiaj jak oglądamy pogodynkę, to chmury pędzą, prawda? Ale zebrało się bardzo dużo dobrych ludzi, fantastycznych. Przepraszam, kogo nie wspomnę, ale na przykład Piotr Dumała – fantastyczny, niezwykły animator, artysta – fantastyczny człowiek! On robił tam scenografię i to było to, że myśmy te nasze światy mieli, każdy miał „mój świat”. To, o czym na początku mówiliśmy, że „mój świat” nie istnieje. Istnieje świat stołu, szklaneczki, kasy i konta w banku, ale „mój świat”? Co to znaczy „mój świat”? I te nasze światy – one się przenikały, one miały jakąś spójność. Być może nam się jakoś tak lepiej żyło. Nie wiem. Lepiej nam się żyło, bo nie mieliśmy wszystkiego. Tak bym powiedział. My tak troszeczkę byliśmy i głodni, i spragnieni świata. Wszystkie marzenia o tych efektach – to się kiedyś nazywało triki, a teraz efekty specjalne – które się robiło na taśmie poprzez jakieś intermedety, jakieś przekopiowywania. To był proces – pamiętam, żeby zrobić pięć ujęć, cała produkcja się zatrzymała na pół roku. Dzisiaj wystarczy program Adobe Premiere, by to zrobił w sześć minut! Ale uważam, że to było bardzo odważne wtedy. Cieszę się i nie wstydę się, że to zrobiłem, i przepraszam, że Was straszylem!

P. T. – Teraz...

J. Ł. – Teraz – tak? Po latach, nie?!

D. C. – Ale to był wesoły diabeł!

J. Ł. – To był wesoły diabeł! Tak.

P. T. – Najgorsze było, jak on wychodził z tych chmur, bo nie było wiadomo jeszcze, jak on wygląda. Ten widelec! Co to jest?

J. Ł. – Tak, tak, to miały być widły, tylko że właśnie wyszło jak widelec...

P. T. – Tylko triki takie wtedy były...

J. Ł. – Tak, to było tak wymyślone!

D. C. – Takie mi się nasunęło jeszcze dość poważne pytanie, kiedy Pan Profesor powiedział o tych różnych światach. Czy możliwe jest, żeby określić jakieś warunki, co jest potrzebne do tego, by z tych różnych światów, osób, które pracują przy filmie, powstało jedno spójne dzieło? To jest duży problem dla nas, zajmujących się teorią sztuki i właśnie dzieła filmowego jako sztuki.

P. T. – Kto jest twórcą?

D. C. – To jest bardzo poważne pytanie, na które trudno nam odpowiedzieć.

J. Ł. – To jest fundament. Ja nawet się spodziewałem takiego pytania.

P. T. – Najgorsze pytanie, jakie może paść.

J. Ł. – Głośno myślę w tej chwili, ale jednak w dydaktyce, a szczególnie jakby praktyka mojego życia zawodowego wyznaczyła bardzo

prosty kurs. Mianowicie dzieło musi być wspólne i dlatego jest nierozdzielne. Nierozdzielne w takim sensie, że na przykład operator zrobił świetne zdjęcia, ale zły film wyszedł lub gdybyśmy wzięli, że scenograf zrobił złą scenografię, ale film był fantastyczny. Ta wspólna myśl, ta nierozdzielność wizji filmu no niestety jest jakby też najtrudniejszą drogą – przepraszam, ale muszę wrócić znowu do młodych ludzi, bo to jest bardzo ciekawe. Czasami jest tak, że operator mówi, że mu reżyser zawadza, a reżyser mówi, że mu operator zawadza. To jest początek drogi. Może są przeciwnikami, może próbują się przebić z proponowanymi wartościami estetycznymi, ale nie ulega najmniejszej wątpliwości, że jednak początkiem i końcem wszystkiego jest reżyser. To jest człowiek, który musi po pierwsze wiedzieć wszystko o swoich bohaterach. To jest człowiek, który jest odpowiedzialny, który ma, moim zdaniem, największe zadanie do wykonania. Musi on wiedzieć, jak wprowadzić pozostałych członków ekipy do swojego świata. I tu podkreślamy wagę pojęcia „mój świat”, bo ten mój świat musi być tajemniczy, magiczny, fascynujący, on musi być intrygujący, no ale przede wszystkim powinien być niegłupi. Tak, to chyba najważniejsze. Inaczej nic z tego nie wyjdzie. Nawet gdybyśmy się starali napisać piękny dźwięk i muzykę, to po prostu się nie da, nigdy tak nie wychodzi, że jest piękna muzyka i zły film... Tak myślimy, tak kombinujemy i tak staramy się opowiadać młodym ludziom o tym zawodzie, że owa „wspólnota myślenia” nie jest nigdy ograniczeniem, że trzeba dołączyć do „stada” i iść za przewodnikiem, być pokornym... Możemy być wolni, możemy wyzwolić swoją energię, nasze pomysły, ale tak, by nasza wyobraźnia podążała za głównym nurtem, który został wyznaczony przez reżysera, scenariusz. Dlatego też nie ma sensu, byśmy próbowali atomizować poszczególne elementy tego filmu. I koniec. Film musi być jednym dziełem sztuki.

P. T. – Pan Profesor ma duże doświadczenie i jako operator, i jako reżyser. Oba podejścia różnią się od siebie. Jaka jest więc ich specyfika?

J. Ł. – Różnią się, tak... Ja na przykład pamiętam swoje doświadczenie z panem Tadeuszem Konwickim przy *Dolinie Issy*. To przeżycie,

które towarzyszy mi właściwie do dzisiaj, przeżycie obecności tajemnicy i magii, do których zbliżaliśmy się, ale nie rozszyfrowaliśmy ich do końca. Ale duchem, który to wszystko prowadził, był właśnie duch pana Konwickiego, i tam rzeczywiście wielu ludzi z ekipy, których cenię ogromnie do dzisiaj, oni przyznawali się, że czują taką jakby siłę, która ich od początku prowadziła. Ja to też od początku wyczułem i były takie momenty, w których próbowałem wprowadzać swoje innowacje, ale one wszystkie były fałszywe i brzmiały niezbyt spójnie z tym dziełem. Pamiętam też, że gdy robiłem już swoje filmy jako reżyser, to byłem dość niesforny, starałem się chyba mocno trzymać swojej wizji i po latach myślę.... nieładnie, ale żądałem bezwzględnego posłuszeństwa.

D. C. – Reżyser to jest kapitan na okręcie?

J. Ł. – No, jest kapitan, ale wtedy on był troszkę wyjątkowy, bo on wiedział, gdzie tam śrubkę przykręcić, gdzie się ruszyć, gdzie poczekać, aż troszeczkę słońce zajdzie, aby chmury zostawiły trochę takiej dziwnej poświaty. O tych momentach trzeba było jednak wiedzieć, że one są akcentowane do myślenia obrazem, a nie do myślenia w sensie ogólnym.

P. T. – Dolina Issy towarzyszyła nam dziś w drodze do Warszawy. Dużo czasu poświęciliśmy na dyskusję nad tym filmem. To nie jest film do jednokrotnego obejrzenia...

D. C. – Dla nas to dzieło, które zmusza do zatrzymania się przy nim i namysłu.

P. T. – Estetyka filmu jest tak zbudowana, że film zachęca do powrotu do tamtego świata. Krajobraz, blask słońca, świat przedstawiony są estetyczne, posiadają mocne walory estetyczne, które przenoszą jakieś nieco inne, nowe wartości. Obejrzenie filmu po raz drugi lub trzeci daje możliwość głębszej kontemplacji tych wartości i świata przedstawionego. Przy pierwszym obejrzeniu „łapiemy” fabułę, ale estetyka filmu dociera do nas mocniej, gdy zatrzymamy się w którymś momen-

cie. Rozmawialiśmy na przykład na temat światła, zatrzymałyśmy się w lesie, o tym mówiłyśmy...

J. Ł. – Ale to się samo robiło. Tadeusz Konwicki był zawsze pół kroczku przed nami. To wszystko nie daje mi do dzisiaj spokoju, ten klimat. To był bardzo dziwny okres, był rok osiemdziesiąty pierwszy. Robiliśmy to w sierpniu... oczywiście nie było szans, żeby pojechać na Litwę czy przekroczyć granicę. Kręciliśmy ten film w okolicach Suwałk. I pamiętam to, Tadeusz Konwicki wstawał rano i mówił do nas: „Jeszcze czołgów nie widać”. To był bardzo sprzyjający dla sztuki okres. To był motyw takiego dygotu metafizycznego, który był podszyty lękiem o jutro. Chodziło o przetrwanie, ale też o to, że opowiadamy o świecie, którego już nie ma, a do którego mamy cały czas szacunek. Mieliśmy wtedy stale takie odczucie, że tamta przyroda do nas mówi, że słyszymy jej głosy. Bardzo to brzmi naiwnie, ale to był bardzo poważny dialog.

D. C. – Kiedy pojawia się sztuka w filmie? Kiedy jest szansa, że to będzie sztuka?

J. Ł. – Nieco zbanalizuję to pytanie, ale im bardziej człowiek chce zrobić sztukę, tym bardziej to sztuką nie jest. W filmie to jest wspaniałe, że scenariusz może jedynie rokować, że to będzie dzieło sztuki, że to będzie wydarzenie, ale tak naprawdę scenariusz nie ma dużo wspólnego z efektem końcowym. Wszystko się zmienia. To jest dynamiczny rodzaj sztuki, sekundy decydują o jego wartości. Te milisekundy czasem można dostrzec, ale tak naprawdę też wielu rzeczy nie widać. Jest tyle etapów produkcji, gdzie można coś przeoczyć albo coś dodać. I ta loteria też nas trzyma przy życiu, bo gdybyśmy wiedzieli, jaki jest przepis na dzieło, to każdy z nas tworzyłby już dzieła. Ale to nie jest takie proste. To jest loteria, to wszystko.

D. C. – I gra, o której Pan Profesor pisał?

J. Ł. – Tak, też. To jest wspaniały zawód.

P. T. – Powróćmy jeszcze na chwilę do problemu doświadczenia filmu. W artykule Pana Profesora pojawia się pojęcie „zdarzenia ekranowego”. Nas takie sformułowanie naprowadza chyba najbardziej na doświadczenia estetyczne i intelektualne, a jak Pan Profesor mógłby to ująć? Co charakteryzuje takie zdarzenie ekranowe?

J. Ł. – Spróbuję na początku ująć to nieco skrótowo. Zdarzenie filmowe jest przedmiotem naszych warsztatów. Odwołam się do nich, bo będzie mi chyba łatwiej. Ja to pojęcie rozumiem jako pojęcie techniczne, to znaczy: zdarzenie jest to splot okoliczności i zdarzeń, które dzieją się w określonym miejscu i w odpowiednim czasie, któremu trzeba nadać pewien porządek. To zdarzenie jest dzianiem się. Staram się to przybliżyć, ale proszę mi wierzyć, na razie nie dojdziemy do tego, że jest to doświadczenie estetyczne, przeżycie estetyczne, wędrówka w nieznanne. Bardziej rozumiem to jako pewną konstrukcję; konstrukcję, która niesie ze sobą komunikat twórcy do odbiorcy. Ten komunikat musi być jasny i czytelny, bo na początku drogi zawsze jest zakodowany na granicy bełkotu, chaosu, zamętu. Mimo to „zdarzenie ekranowe” posiada niezmiernie ważne znaczenie, ponieważ to owa najmniejsza struktura narracyjna i ona buduje film. My o to bardzo się staramy... Ja tu mówię „my”, odwołuję się do edukacji, ale proszę zwrócić uwagę, że początkiem myślenia o zdarzeniu ekranowym czy zdarzeniu filmowym jest to, że zaczynamy myśleć o tym (a jest to rzecz szalenie ważna), jakie sznurówki są w butach bohatera. Nie tylko o tym, jakie ma buty – bo to pojęcie ogólne – ale jakie ma sznurówki, czy te sznurówki powiedzą coś o tym bohaterze, czy są takie same, jaką mają fakturę. Dlaczego mówimy o sznurówkach? Przecież zawsze głównym elementem bohatera jest jego twarz na ekranie. Skąd tu sznurówki? W związku z tym istnieje potrzeba wykreowania zdarzenia związanego ze sznurówkami. Przepraszam, jeśli to, co mówię, jest mało komunikatywne. Chcę powiedzieć, że te szczegóły składają się na zdarzenie ekranowe i muszą być z sobą wszystkie spójne. I przede wszystkim w tym kontekście używam tego pojęcia, raczej technicznie.

P. T. – Pan Profesor powołuje się na Heideggera?

J. Ł. – Och, to ciężka sprawa, ciężka. Myślenie sztuki.

P. T. – Porozmawiajmy chwilę na temat ujawnianej w sztuce prawdy. Prawdy jako nieskrytości, odsłaniania, prawdy jako alethei. Czy zdaniem Pana Profesora sztuka filmowa posiada taką wartość, czy jej spełnienie jest dla filmu ważne? Czy możemy sobie tu pozwolić na odejście od wartości estetycznych na rzecz podstawowej wartości filozoficznej, prawdy? W prawdzie wydobywamy postulat myślenia artystycznego, gdyż przez nie właśnie odsłaniamy prawdę.

D. C. – Tu wkracza też element wyobraźni, bo czy sztuka kreuje rzeczywistość, czy odsłania prawdę?

J. Ł. – Skąd tu nagle, w rękach młodych ludzi, takie inspiracje? *Bycie i czas*. To jest oczywiście podstęp z mojej strony. Staramy się nie tylko oswoić ich z tym nazwiskiem, ale przede wszystkim z kategorią myślenia, z tym umysłem i tym wszystkim, co wniósł Heidegger do współczesnej myśli filozoficznej. Jeśli chodzi zaś o pojęcie prawdy, które się tu przed chwilą pojawiło, to jest to kwestia bardzo trudna. Pojęcie prawdy często pojawia się w rozmowie, pojawia się w pytaniu o nią: czy za prawdę uznajemy to, co jest przed obiektywem, czy na taśmie filmowej? Jesteśmy więc zobowiązani do mówienia o prawdzie. Ale my mówimy o innej prawdzie. My mówimy o tym, o czym chyba najdobitniej mówi nasz przyjaciel M. H., a mówi, że to myślenie o sztuce, działanie w sztuce, jest mobilizowaniem rzeczywistości. Ale starając się przybliżyć to pojęcie młodym ludziom, upraszczam je i mówię po prostu o porządkowaniu rzeczywistości. W mobilizowaniu jest chyba jednak szerszy horyzont niż w porządkowaniu. A w tym porządkowaniu szukamy struktur. Te struktury czynią świat bardziej uporządkowanym, mało tego, w te struktury wciskamy nasze myślenie, nasz własny świat. Z tego bierze się częsty spór między nami: czy prawdziwe jest to, co widzimy na ekranie, mimo że już zostało przetworzone technologicznie, a wiadomo, że to, co sztuczne, nie może być już prawdziwe. Wszyscy dotykamy różnych pojęć prawdy, od Arystotelesa do Tarskiego, lecz to wszystko jest bardzo powierzchowne. Krótko mówiąc, już na drugim roku studiów bardzo ostrożnie

używamy pojęcia prawdy. Wiemy, jak szalenie pojemy to temat. Generalnie staramy się to pojęcie prawdy zamienić na pojęcie piękna.

D. C. – To jest moim zdaniem mnie bardzo ciekawa kategoria porządku. O takim właśnie rozumieniu porządku pisał też Gadamer w jednym ze swoich esejów. Przywoływał tę kategorię jako taką, która może zastąpić pojęcie naśladownictwa. Ona funkcjonuje i sprawdza się właśnie jako porządkowanie rzeczywistości.

J. Ł. – To odkrywanie świata... jakże, jak to tak... to, co najpierw było [w nieładzie], teraz jest uporządkowane. To są w produkcji filmowej fantastyczne przeżycia, proszę mi wierzyć. Taka jest nasza postawa. Zaczynam od tego, że gasimy światło, później zapalmy i tym światłem szukamy porządku. U Heideggera jest to jeszcze większe wyzwanie, jest to przecież powoływanie do istnienia. To ciężka i fantastyczna sprawa, przeznaczona na raczej ekskluzywne spotkania ze studentami, w kawiarni, czasami w domu... Kiedyś było to bardziej normalne. Wykładowcy kolegowali się ze studentami, spotykali się. Teraz to jest bardzo rzadkie, ale zdarza się. Ale trzeba zapalić tę zapałeczkę. Od niej idzie płomień.

P. T. – Pan Profesor stawia bardzo wysokie wymagania studentom.

J. Ł. – No śmieją się ze mnie. Troszkę się ze mnie podśmiewują, ale później okazuje się, że w pracach dyplomowych kolega M. H. się pojawia. Przypisuję sobie tę zasługę. Oczywiście bardzo często też się broną: a po co to, a na co?

P. T. – Wkładanie do nauki filmu elementów filozofii daje fajne narzędzie mówienia o rzeczywistości, przekazywania treści artystycznych...

J. Ł. – ...ale przede wszystkim, wie Pani, ja to tak rozumiem, że element filozofii jest bardzo potrzebny w filmie, bo on pozwala zobaczyć świat w tych różnych elementach. Najpierw trzeba zobaczyć element, te sznurowadła (dlaczego sznurowadła?). Potem zaczynamy szukać w tym jakiejś struktury, potem porządku. Ten cały etap po-

ważnego namysłu wypływa jednak z filozofii, a nie z tego, co nam się wydaje, co podpowiada nam intuicja. Ale generalnie się podśmiewają ze mnie.

D. C. – Ale mimo to rozumiem, że Pańscy studenci i współpracownicy zajmujący się filmem nie wstydzą się kategorii piękna? Czy jest gdzieś miejsce na piękno w filmie?

J. Ł. – Wie Pani, jeśli obiegowo się rozumie, że piękno to symetria, to zaczynają to doceniać, ale wtedy nazywają to symetrią. Tu jest gdzieś zawarte poszukiwanie porządku świata.

D. C. – Przyszło mi do głowy jedno jeszcze pytanie. Ono nieco odbiega od spraw, do których się teraz zbliżyliśmy. Chciałabym zapytać o kino komercyjne. Co widz ma zrobić z kinem komercyjnym, którego dzisiaj jest tak dużo? Czy można to traktować jako grę? Zabawę?

J. Ł. – Zabolalo [śmiech]. Proszę mi nie zadawać tego pytania! Czy dobrze?

D. C. – Tak, w porządku!

J. Ł. – Przepraszam [śmiech].

P. T. – Tu brak odpowiedzi jest odpowiedzią. Jest jeszcze jeden kłopot, Pani Profesorze. W Pańskim artykule pada sformułowanie, że artysta tworzy ex nihilo. Oj...

J. Ł. – Tak! A powinno być jeszcze dodane, że jak Bóg. Ja się bardzo długo zastanawiałem nad tym i... największym nieszczęściem jest chyba to – wracamy tu do modelu młodego człowieka – że dla niego cały świat, który on buduje, to świat, który przeżył. Składa się on z alkoholu, picia – przepraszam – narkotyków, używania, dyskoteki i prokreowania. I to jest koniec. Ale trzeba teraz powiedzieć: „cięcie!”. I stąd jest owo *nihilo* – „jak on mi wszystko zabrał, to co ja mam teraz z sobą robić?”. Świat artysty musi tu powstać od początku.

P. T. – Ex nihilo dotyczy tu więc świata wewnętrznego.

J. Ł. – Wyobraź sobie, że nie masz nic, naprawdę nic. I teraz buduj. Masz to wszystko zapamięć i brać kamerę do rąk. I biorą tę kamerę i sięją tak po ścianach. Boże, jakie to okropne wychodzi, wszystko mnie boli [śmiech].

P. T. – Panie Profesorze, była tu już dziś mowa o Profesorze Stróżewskim, chociażby w kontekście piękna, o którym mówiliśmy przed chwilą. Pojawia się też pojęcie prawdy, a do tych dwóch prof. Stróżewski dokłada jeszcze jedną kategorię, chyba inspirowaną poezją Miłosza, chodzi o miłość. On o tym problemie bardzo otwarcie mówi i dodaje nawet, że w sztuce polskiej, czy może w życiu Polski ostatnich lat, tego właśnie pierwiastka zabrakło. Czy Pan Profesor zechciałby odnieść się do tych słów? Skrytykować? [śmiech]

J. Ł. – Skrytykować?! Ależ Pani Paulino! Profesora Stróżewskiego? I to będzie w wywiadzie?...

P. T. – Ależ nic nie podważaj i tak autorytetu Profesora Stróżewskiego!

J. Ł. – Miałem to szczęście... byłem na debacie „Cóż jest Prawda?” Profesora Kołakowskiego i Profesora Stróżewskiego. To było niezwykle spotkanie. O miłości mówił wtedy Profesor Stróżewski, ale również Profesor Michalski. Zapamiętałem szczególnie to właśnie, że aby poznać prawdę o świecie, potrzebny jest element miłości. Miłość objawia prawdę o świecie. Nie ma nic, co powoduje, że ciarki bardziej chodzą mi po plecach, nic mądrzejszego nie słyszałem ostatnimi laty. To fantastyczne. Odnosząc się jeszcze do prof. Stróżewskiego, jego *Dialektyka twórczości* to jest kopalnia tak fantastycznych tematów... do filmu, właśnie do filmu... i do tego wszystkiego, co chcemy nazwać myśleniem artystycznym. Ściągam od prof. Stróżewskiego, ile tylko mogę.

P. T. – Pięknie skończylibyśmy ten wywiad, gdyby nie to, że jeszcze jedna rzecz chodzi mi po głowie...

J. Ł. – ...ale skończmy jeszcze o filmie, bo to przecież trzeba jeszcze przetłumaczyć na język filmu. O co więc chodzi? Że każdy dobry scenariusz musi być o miłości. Po prostu nie ma szans, po prostu nie uda się, jak nie ma w nim miłości!

D. C. – Przypominam sobie teraz te filmy, które zapadły mi głęboko w pamięć...

J. Ł. – Ale gdyby prof. Stróżewski usłyszał, jak zredukowaliśmy jego myśl, to by nas chyba...

P. T. – Jego myśl bardzo żywo funkcjonuje w środowisku filozoficznym. Najważniejsze jest chyba to, że jest dyskutowany. Ta myśl nie jest obojętna.

J. Ł. – To wspaniale. To jest umysł doskonały.