

Поља

3. ПОГЛАВЉЕ ИГРАНИ ФИЛМОВИ

Крајки филм о убијању (1988)

Кшиштоф Кешловски о себи

Представља причу о момку, који убија таксисту, а затим законодавство убија тог момка. У суштини ништа више о фабули тог филма и не може да се каже, јер не знамо разлог зог кога момак убија таксисту, у сваком случају не знамо га тачно. У суштини, истину говорећи, уопште га ни нема. И познати су нам правни разлози, због којих друштво, такође и у моје име, убија тог момка. Али праве људске разлоге не знамо и нећемо их никада сазнати.

Хтео сам да снимим тај филм упрано због тога што се све то догађа у моје име, и ја сам члан те друштвене заједнице, грађанин сам те земље и ако неко у тој земљи ставља некоме омчу око врата и шутира столичицу под ноге, то све ради у моје име. А ја све то не желим да се ради. И мислим да тај филм у суштини није о смртој казни, већ о убијању уопште. О убијању, које претставља зло, свеједно кога убијају и свеједно, ко убија. Мислим да је то био други разлог, због кога сам хтео да снимим тај филм. Трећи је тај што сам хтео да прикажем свет, пољски свет, свет моје земље, свет, који је доста страшан и тмуран, свет, у коме људи немају једни према другима милости, у коме се mrзе, свет, у коме једни другима не помажу већ сметају, свет, у коме одбацију једни друге, свет људи који у суштини живе усамљено.

Мислим да су људи уопште врло усамљени, свеједно где живе. Примењујем то веома често, јер радим у иностранству. Имам контакте са омладином у различитим земљама у Немачкој, Швајцарској, Финској, у великом броју других земаља. И видим да је оно што људима најтеже пада, а то не признају, усамљеност. У суштини немају саком да поразговарају о заиста важним стварима. Најопштије се може рећи да се то догађа због развоја цивилизације. Због лакоће свакодневног живљења нестало је оно што је некада било тако важно - то јест разговор, писање песама, непосредни, истински контакт са другим човеком. Све је постало много површије. Уместо да пишемо писма, телефонирајмо. Уместо да путујемо, лутамо, што је некад имало свој романтични карактер, карактер догађаја, долазимо на аеродром, купујемо карту и летимо, излазимо и тамо насе чека у суштини исти такав аеродром.

Имам све чешће утисак да се, парадоксално, врло велики број људи учинили богати само зато да себи омогући луксуз усамљености, да се одвоји ид других. Моћи становати у кући, око које онаоколо нема никога, моћи боравити у ресторану у толикој мери луксузом, да вам нико не седи на глави и не слуша ваше разговоре. С једне стране људи се усамљености ужасно боје. Када некога питам: "Чега се заиста бојиш?", већина људи говори: "Усамљености", "Бојим се да будем сам". А истовремено влада стална трка да се осамостале од других људи. И, у суштини, када бих требао да додам још нешто томе да ја снимам филмове о човеку, који нешто тражи и незна тачно шта, онда бих рекао да снимам филмове и о парадоксима живота.

Ја не знам шта хоће Пољаци. Знам, чега се боје. Боје се за сутра, јер не знају, шта ће се сутра збити. Шта би се додгило када би сутра неко убио енглеског премијера? Рецимо, да је убица ирски терориста. Претпоставимо да је успео да убије... Да ли би се било шта променило у њиховом животу? Имали би једну ту исту канцеларију, у коју би ујутро путовали истим аутобусом или истим аутомобилом. Тамо би их чекали једни те исти сарадници и шеф. Све би било исто. Сигурно би на ручак отишао у исти ресторан. Док у Польској када би био убијен премијер, могло би све да се промени тог истог дана. Не знам, да ли бих имао своју екипу. Не знам, да ли би радили телефони. Не знам да ли би ујутро радила моја банка. Не знам, да ли би шта вредео мој новац. Можда и не би, јер би био замењен преко ноћи. А дакле, све може да се деси и сви се тога боје. А дакле, живот троше данас.

Крајки филм о убијању се збива у Варшави. Град и цела атмосфера су показане на специфичан начин. Сниматель тог филма, Славек

Ићак, користио је филтере, које је специјално израдио за тај филм. Филтери су зелени, због чега је боја у том филму доста специфична, зеленкаста. Зелена је наводно пролећна боја, боја наде, али ако се стави зелени филтер на камеру, свет који се кроз њу снима је окрутнији, тумурији и празнији. Све је снимано кроз филтере. То је сmislio сниматељ. Израдио је преко 600 филтера, јер је морао други филтер за близину, други за полудистанцу, други када су биле две особе, други када се види само небо, а опет други када се снима унутрашњост просторија. Углавном су коришћена три филтера. Једном су нам спали. Фантастичан ефекат! Има сцену у филму када момак удара такситу палицом у главу таксисти испада вилица. Врло весело. У сваком случају, морали смо да снимимо ту вилицу. И тако се сниматељ нагнуо са камером. Бацао сам ту проклету вилицу 15 пута у блато. Нисам могао да погодим. Најзад сам погодио и у том тренутку су испали филтери. Касније смо видели на екрану, шта смо радили. Била је то потпуно нормална вилица у нормалном блату. Пре тога се уопште није видела. Није се видела ни ивица, ни блато. Тада сам схватио да радио нешто стравично, турбино. Мислим да је стил који је сниматељ смислио за потребе филма, стил рада камере у том филму, веома сродан обрађивању теми. Тај град је празан. Прљав. Тмуран. И такви су и сами људи.

Постоје тако нека техничка средства, која захтевају прецизност касније у копирању. Ако зезнеш копирање, ти филтери испадну одједном као потпуно ћубре. Ако видиш, на пример, убијање на телевизији, то изгледа као техничка грешка. Ако га преснимиш на траку и пустиш, видећеш да починију да се појављују сметње од тих филтера. Зашто је то тако? Јер се на телевизији појачава контраст. Због тога, оно што је светло, постаје још мало светлије, а оно што је тамно, још мало тамније. И на тај начин ти филтери уместо да су пропусни, они постају филтери, који као да имају исечен прорез у себи. Што, наравно, представља очајан ефекат.

Зато је "петица" копирана на пуно мекши интернегатив и копија је пуно мекша. Захваљујући томе тај контраст се смањио. А када га је телевизија повећала, био је мање-више сличан оном на филмском екрану, са филмске копије.

У том филму су приказане две сцене убијања. Момак убија таксисту неких седам минута, а затим пет минута законодавство убија тог момка. Један Американац, познавалац филма страве и ужаса, рекао ми је да сам направио рекорд, и да је то најдужа сцена убијања, која је снимљена у историји филма. Наиме 13 или 16 секунди је дужа од претходне рекордне коју је снимио Американац 1934. године.

Проблем је, сећам се, био у томе што нисмо могли да добијемо капљицу крви испод тог ћебета, којим је био покрiven таксиста. Непрестано смо имали проблема са неким цвчицама, кроз које крв није хтела да излази.

Али је та друга сцена била још тежа, јер је била снимљена у само једном кадру. И то је било овако. Написао сам ту сцену, монтирао сам ентеријер у студију, унајмио глумце. Они су научили шта да говоре. Запаљена су светла. Другим речима, све је било спремно и замолио сам их да пробају. И када је прошла та проба, приметио сам да су свима кнедле у грлу, мени такође. Било је неиздрживо. Све смо ми урадили, али је и електричарима кнедла стајала у грлу, каскадерима такође, сниматељу и мени. Свима. Било је мање-више једанаест сати пре подне. Морао сам да прекинем снимање. Обавили смо то тек наредног дана. Једноставно није било могуће gedati ту сцену, иако смо је ми инсценирали.

Фilm је био осуда насиља. Захтев да се убије је ваљда највиши облик насиља, који може да се замисли. Извршење таквог налога је захтевање смрти. На тај начин насиље које извршава пре-ступник повезујемо са смртном казном као формом насиља.

Истина је да је тај филм случајно дошао у таквом тренутку, у коме је у земљи трајала дискусија о смртој казни. Када смо писали сценаријо, то је било могуће предвидети. Тада није било дозвољено говорити о томе јавно. А затим је наш филм, наравно, пронашао своје место негде у тој дискусији. И чињеница је да је нова влада одложила извршење смртне казне на пет година.

Крајки филм о љубави (1989)

Крајки филм о љубави се за време монтаже променио највише од свих филмова које сам до тада снимао. Са Витеком Адамеком смо снимили само пуно материјала. Најразличитијих ситуација из такозваног обичног живота. Искористио сам већину. Фilm је био развучен. Беспоштедно сам га зато "окресао" од елемената стварности, правећи нову, крајњу верзију.

Сада је филм кратак. Чини ми се и сакет. Шта је у њему интересантно? Мислим, перспектива. Гледамо свет из перспективе особе, која воли, а не оне која је вољена. На почетку је то гледиште дечка заљубљеног у Магду. Ми о њој не знамо ништа. Видимо само оно што он може да види, и његов живот. Затим се перспектива мења потпуно. Када се у Магди буди неко осећање, он нестаје, у болници је. Ми сада видимо њен живот и гледамо свет из њене перспективе.

Та промена перспективе у две трешине филма представља интересантан формални захват. Та љубав је тешка и за дечака а касније и за њу. Посматрамо, дакле ту љубав увек из тачке гледишта човека који пати. У суштини та љубав је повезана са патњом. Томек је стално тајно посматра. Магда постаје узрок његовог покушаја самоубиства. Обоје их мучи осећај кривице. Муче се, пате. Магда је некада била чиста, веровала је да постоји љубав. Затим ју је променио живот. Дотакла је нешто што ју је јако заболело. Постала је хладна. Одлучила је да више никада не заволи. Разумела је да ју је то превише коштало. Сујер са Томеком и његов драматични finale је проузроковао да се у њој пробудило осећање. А да ли се у пракси таква контрукција филма потврдила, то ми није познато.

Имао сам проблема са проналажењем глумице. У суштини сам се у последњем тренутку одлучио да треба да глуми Шаполовска. Не неко други. Пре тога сам направио пуно пробних снимака.

Гражина је добила ту понуду непосредно пре снимања. Била је на мору. Послао сам тамо асистента са сценаријем. Донео га јој је на плажу. Она га је прочитала и пристала.

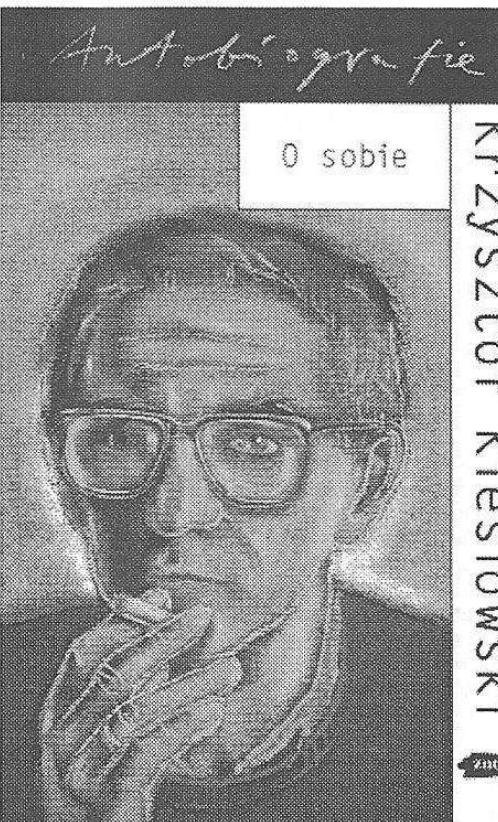
Када је већ било јасно да ће играти Шаполовска, онда сам одлучио да јој партнер буде Лубашенко. Чинило ми се да је врло интересантан човек. Говорио је одлучно, предубоким гласом за своје године. Имао је 19 година, а говорио је већ басом или баритоном. Показало се да то не смета превише. Представљали су добар пар.

Пошњали смо снимање, када је одједном Шаполовска рекла да има примедбу на сценарио. Сматрала је да људи у биоскопу сада желе да гледају бајке. Не обавезно happy end, али уопште бајку. Предложила је да се уведе нека конвенционалност, која би омогућила да се у филму покаже још нешто а не само суррова, документарна истине о животу. И тако, да бисмо увели ту бајковитост, променили смо крај. Гражина је тада показала велику интуицију. Јудима је заиста била потребна бајка.

То је један од тих примера, када глумац или сниматељ уносе у филм клучну идеју. Дешава се да је искоришћавамо на дослован начин - то се дешава често - или помало изменењен. Помислио сам, дакле, да Шаполовска има добру интуицију. Она је жене и као већина жене има изразито бољу интуицију него ми. Повероао сам јој. И измислио сам заједно са Пјешевићем тај бајковит завршетак. Чинило се да има извесну лепоту. У извесном смислу је подсећао на завршетак Љубитеља. Мислим на сцену у којој Јурек Штур усмjerava према себи и почине да прича све од почетка. У биоскопској верзији филма крај је оптимистички - чини ми се да је све још могуће.

У телевизијској верзији он је лаконски и једноставан. Наиме, Томек говори о Магди: "Ја вас више не посматрам крипом". И не знам да ли ће заиста тако бити. Можда никада никога неће крипом посматрати. А када њега неко буде посматрао он ће га можда повредити, као што је Магда њега повредила. Тај крај, како ми се чини, ближи је реалном животу.

Имао сам повремено тако болно осећање о апсурдности посла којим се бавим. Јер су, у суштини, продуцентске потребе у том филму изгледале невелике. Томек станује у једном стану, Магда у другом, у згради



ди насупрот. Треба, дакле, изнајмити два стана, један за њега, други за њу и потребан је комадић степеништа. Међутим, ми смо, да бисмо снимили филм, морали да користимо седамнаест ентеријера. Те су сви они заједно одавали утисак да се ради о два стана, један насприм другог.

Ипак, то је био прилично јефтин филм. Један од тих ентеријера - Магдин стан - заиста се налазио у малој, одвратној кућици од готових бетонских блокова, двадесет или тридесет километара од Варшаве. Била најгоре врсте. Један комадић веће зграде постављен негде у пољу. Тамо смо јој направили стан. Тридесет километара од Варшаве у једнослатној маленој вили.

Посматрали смо тај стан из дваугла, на почетку из његовог, касније из њеног. С обзиром да је он становио два спрата изнад Магде, да би могао да баца поглед на њене прозоре, изградили смо кулу. Била је била једнослатна, па смо изградили кулу да сачувамо разлику у нивоима, када он гледа кроз дурбин према доле. Ту двослатну кулу је опет требало поставити довољно далеко да би се, када се на камеру стави дуги објектив - снимали смо 300 и 500 милиметарским објективом - добио утисак слике дебијене кроз дурбин.

Тамо смо долазили око девет увече. Цела екипа је одмах одлазила у суседне куће које је изнајмила продукција. Неки су одлазили да спавају, други су гледали филмове на виједу, а ја и Витек Адамек смо као кретени стајали на тој кули. Неких шест до осам сати све до зоре. А зора је тада свањивала око седам сати ујутро. Бавол-ски хладно. Температура нижа од нуле.

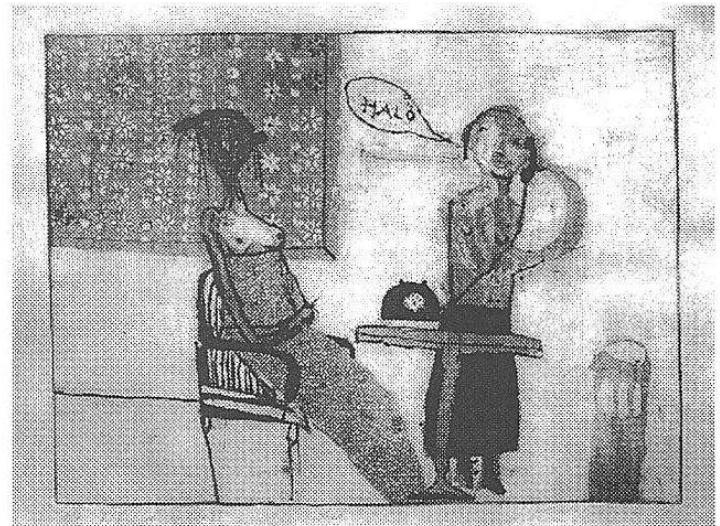
Имао сам са собом микрофон, а Шаполовска у стану звучник. Преко тог микрофона сам јој говорио шта треба да ради. Тако смо комуницирали.

Био је тамо још и асистент сниматеља и мој асистент негде у околини - али је и тако то ноћно бдјење у самоћи, у хладноћи, у неком мрачном варшавском предграђу, са једним осветљеним прозором мирисало на апсурд. Два иднота на двослатној кули, од којих се један без престанка драо у микрофон: "Подигни више ногу!", "Спусти мало ногу!", "Сада прићи столу!", "Узми већ једном те карте!", "Па, требала си да узмеш карте!"

У једном тренутку сам отишао са тог места да, за тренутак, нешто поједем, и одједном сам схватио апсурдност целе те ситуације. Стално ме је пратило болно осећање, да се бавим доста чудачким послом.

с пољском превео

Душан-Владислав Пажјерски-Павловић



Едитта Кадирић, Хало