

Archiwum - nieznana planeta

Powstała transowa, osobista opowieść o stracie, żałobie i pamięci. Choć jak twierdzi reżyser pokazywanego na festiwalach „Solaris mon amour” Kuba Mikurda, nie ma jednej interpretacji tego filmu. – Powiem, że nam się udało, jeśli widz poczuje się na tyle zaintrygowany, żeby obejrzeć film od początku do końca i zmierzyć się z tym, co zobaczył.

Opowieść o „Solaris”, zrealizowana w Pracowni Eseju Filmowego Laboratorium Narracji Wizualnych przy Szkole Filmowej w Łodzi, miała jednocześnie wydobywać pewne wątki biograficzne dotyczące Lema. Pisała o nich Agnieszka Gajewska w książce „Stanisław Lem. Wypędzony z wysokiego zamku”. Postawiła tezę, że w utworach Lema mamy do czynienia z przetworzeniem i przemieszczeniem historii związanej z II wojną światową, z Zagładą, w której zginęła jego rodzina. Treści te nie pojawiają się w głównych wątkach, pierwszych planach, ale gdzieś marginalnie, z boku, w pewnych załamaniach formy, założeniach językowych.

Wyprawa w nieznane

Archiwum WFO było dla twórców-badaczy niczym nieznana planeta. Przeczesywali jej obszary najpierw za pomocą słów kluczy według mapy, jaką był scenariusz ramowy, składający się z ośmiu sekwencji o prostej treści: odkrycie planety, wylot, awaryjne lądowanie, szpital i tak dalej. Wybierając grupy dokumentów, skanowali katalog archiwum przy użyciu słów: start rakiety, mózg, szpital, operacje, leczenie. Przeglądali listy i opisy filmów. Wyciągali rolki z puszek często po raz pierwszy od kilkudziesięciu lat. – Nie potrafiłem sobie powiedzieć stop – wspomina Mikurda. – Wciąż miałem wrażenie, że w kolejnej puszcze znajdę coś, co kompletnie wywróci ten film i sprawi, że będzie on jeszcze ciekawszy. To uczucie nieporównywalne z niczym innym, kiedy oglądamy film, który nie był oglądany przez dekady. I okazuje się, że to są jakieś niezwykle, kosmiczne obrazy. Podczas tej eksploracji istotne było określone nastawienie. Chodziło o to, żeby z otwartą głową szukać tematów wizualnych bez konkretnych oczekiwań, co też w tych archiwach można znaleźć. Archiwa miały twórców zaskoczyć, zgodnie z tym, co mówił Pablo Picasso: „Ja nie szukam, ja znajduję”. Bo kiedy nastawiamy się na konkretną rzecz, często przegapiamy coś, co mogłoby bardzo pasować i być czymś otwierającym dla naszego projektu, ale poprzez wąsko zdefiniowane kryteria to nam się wymyka.

Do decyzji, by w poszukiwaniu materiałów filmowych ograniczyć się do jednego konkretnego źródła, przekonała Mikurdę „czystość” tego pomysłu. To, że jego film może być jednocześnie próbą zbadania archiwum WFO, stanowi ciekawy aspekt w kontekście powieści Lema. Jeden z jej wątków opowiada o rozwoju nauki, jaką jest solarystyka, od pozytywizmu, optymizmu poznawczego – odkrywamy coś nowego i już za chwilę uda nam się to zjawisko zrozumieć i opisać, przewidzieć jego działanie – po kompletne zwątpienie w to, że może do czegoś takiego dojść, i rozpad dyskursu solarystycznego. U podstaw idei Wytwórni Filmów Oświatowych (powołanej w latach 40.) leżała podobna filozofia: wiara w siłę nauki, w tym wypadku nauki uprawianej za pomocą kamery, która jak teleskop czy mikroskop, jest narzędziem. Kamera pozwala nam zobaczyć więcej i lepiej, a przez to zrozumieć rzeczywistość i tę wiedzę upowszechnić. Dlatego żeby być wiernym duchowi powieści i przebiegowi ewolucji solarystyki, Mikurda postanowił zacząć od materiałów, które są czytelne, oczywiste i przypominają kino edukacyjne, a potem przechodzić stopniowo do czegoś bardziej awangardowego, nieprzejrzyściego, aż do kompletnego rozpadu taśmy filmowej w finale.

Z pięciu tysięcy tytułów znajdujących się w archiwum wyodrębniono 300 filmów, które trzeba było obejrzeć. To był materiał dziewiczy, nigdy wcześniej niewykorzystany. Reżyser Kuba Mikurda oraz

montażystka i artystka wizualna Laura Paweła szukali materiałów, które jakoś nawiązywały do tematów zawartych w scenariuszu ramowym. Później patrzyli, co też można z nich zrobić, jak one mogą twórców poprowadzić. – Dla mnie najważniejsze było szukanie abstrakcji w obrazach, które są bardzo określone – mówiła Laura Paweła na spotkaniu z widzami podczas Festiwalu Kamera Akcja. – Albo takich obrazów, za pomocą których możemy opowiedzieć zupełnie inną historię niż ta, która jest zawarta w źródle.

Do rozdziału „Planeta” Mikurda szukał obrazów związanych z lądowaniem na planecie, kierując się w oczywisty sposób ku filmom dotyczącym kosmosu i Księżycu. Niestety to były pochodzące z lat 60. zdjęcia lądowania zainscenizowanego w studiu: kiedy kosmonauci skaczą, chwieje się dekoracja. Miało to swój urok, ale twórcy nie chcieli, żeby film wpadał w komiczny ton. I okazało się, że w dokumencie o gaszeniu pól naftowych w Karlinie są ujęcia stylizowane już prawdopodobnie przez samych twórców na jakąś dziwną planetę. W szerokich planach mamy tam strażaków w obszernych kombinezonach, którzy wyglądają dokładnie jak astronauty. Z kolei do hasła „Szpital” pasowały obrazy z filmu „Wizyta w banku”, który dotyczył banku szpiku kostnego. Była tam bardzo długa jazda kamery po korytarzu. Wykorzystali te fragmenty, a przecież z opisu filmu nigdy nie wymyśliliby, że w archiwum WFO coś takiego jest.

Gdy te tematy wizualne udało się pozbiierać, z wybranych fragmentów składali konkretne przebiegi opowiadanej historii. Ostatecznie do trwającego nieco ponad 40 minut „Solaris mon amour” weszły materiały z 76 tytułów. – W długim procesie selekcji nieoceniona była pomoc ekipy WFO, a przede wszystkim Jakuba Krakowiaka, który część tych filmów zna chyba na pamięć, i potrafił wskazać miejsca, których przydatność nie wynikała z opisu katalogowego – przyznaje Kuba Mikurda.

Obrazy i dźwięki znalezione

Kiedy wykrystalizowała się struktura opowieści i rodzaj faktury, który będzie dla niej najlepszy, okazało się, że najbardziej odpowiednie są ujęcia w bliskich planach. Szeroki plan zawiera zbyt dużo informacji dotyczących czasów, w których materiał nakręcono – są fryzury, moda, szyldy. A widz miał skupić się na obiekcie, fakturze i kompozycji obrazu. Twórcy szybko też odkryli inną rzecz, która mówi coś ciekawego na temat archiwum WFO i jego ewolucji. W tych zasobach brakuje długich ujęć, pozwalających budować pasaż wokół miejsca lub osoby, bo pierwsze filmy z lat 50. i 60. miały charakter ilustrowanego wykładu. Przez to ujęcia były krótkie, dotyczyły konkretnych zagadnień. Od późnych lat 60. i początku 70. (pewnie miało to jakiś związek z upowszechnieniem telewizji, która wzięła na siebie rolę edukacyjną) filmy zyskiwały coraz ciekawszą formę, na przykład dokumentu obserwacyjnego, reportażu. Takie materiały w montażu sprawdzały się dużo lepiej, bo można było zbudować pięciominutową sekwencję, używając fragmentów z jednego filmu. – W naszym „Solaris” kilka filmów jest nadreprezentowanych, między innymi: „Archeologia”, „Karlino”, „Biały walc”, „Wizyta w banku”, a oprócz tego jest tych 60 filmów, z których braliśmy czasem po sekundzie, po dwie lub trzy sekundy – wspomina Mikurda.

W warstwie dźwiękowej filmu miało się dzieć to samo, co w obrazie. Reżyser chciał, żeby składała się z materiałów znalezionych. Jak we wszystkich swoich wcześniejszych projektach, reżyser sięgnął do archiwum Polskiego Radia. Znalazł tam mnóstwo materiałów z Lemem. Postawił na adaptacje jego prozy w formie słuchowisk, te najwcześniejsze („Solaris” z 1962 i „Solaris” z 1970). Mikurdzie zależało na głosach z epoki, czyli z czasu, kiedy Lem pisał „Solaris” albo niedługo później, na tamtych efektach specjalnych, tamtej oprawie muzycznej. Zresztą to była ta sama oprawa, co w filmach z archiwum WFO. Pochodziła ze Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia. Dźwięki przyszłości to była muzyka konkretna, pierwsze zabawy z taśmą.

I tu pojawił się Marcin Lenarczyk, jedyny w swoim rodzaju dźwiękowiec, kompozytor i didżej, który

wielokrotnie pracował na archiwach, tworzył słuchowiska eksperymentalne. Sam o sobie mówi: plądronik. – Plądronia to takie podejście jak w wypadku kocha – tłumaczył artysta podczas spotkania z widzami Festiwalu Kamera Akcja. – W „Solaris mon amour” dźwięk i muzyka postawione są na równi. Dźwięk jest muzyką. To coś, czego nie widać, ale co może zmieniać kontekst obrazu, jego nastrój.

Mikurda miał zadanie dla Lenarczyka: otworzyć audiosferę dla opowiadania. Dźwięk był zatem od początku obecny w procesie tworzenia filmu. Reżyser opisuje ów proces jako swoisty ping-pong. Powstał kawałek ścieżki dźwiękowej, to zainspirowało jakieś ruchy, jeśli chodzi o montaż obrazków, potem obraz wpłynął na zmodyfikowanie dźwięku i jeszcze raz, i jeszcze raz, aż twórcy doszli do wersji, która wszystkich satysfakcjonowała. – W pewnych momentach kontrolę nad tym, co w filmie jest opowiadane, przejmował Marcin – wspomina reżyser. – Byłem przywiązany do dialogów ze słuchowisk, bo wydawało mi się, że to jest jedyne źródło, które pozwoli nam opowiedzieć historię. Niesie nazwy, podstawowe emocje, sytuacje, konflikty. Marcin konsekwentnie ścinał dialogi, zostawiając tylko te, które miały aspekt emocjonalny.

– Kompozytorzy, których utwory przetwarzałem, to twórcy ze Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, między innymi Bogusław Schaeffer, Bohdan Mazurek, Zygmunt Krauze, mnóstwo znanych nazwisk – opowiada Marcin Lenarczyk. – Tu „spomiędzy wierszy” wycinałem dźwięki na zasadzie ograniczania materiału. To paradoksalnie dawało wolność, bo mniej się szuka kolejnych fragmentów, a bardziej pracuje nad tym, co już mamy.

Wspomnienia poza kontrolą

Z tymi rozbieżnościami wiąże się ważna zmiana podczas pracy nad filmem. Początkowo Mikurda nie chciał wkraczać w obecne w powieści relacje damsko-męskie, bo chciał skupić się na Lemie. Myślał, że jeżeli ucieknie od tego wątku i zrobi rodzaj apokryfu albo prequela „Solaris”, wtedy uda mu się przekierować uwagę na trochę inny aspekt tej powieści. Ale takie podejście się nie układało. W słuchowiskach dominował wątek miłosny, relacje Krisa i Erin (w powieści: Harey), a stosunkowo niewiele było tego, co reżyser chciał wydobyć. Mimo to uparcie dążył w tym kierunku, co spowolniło proces czy wręcz go zatrzymało.

– To wszystko miało związek z wydarzeniami w moim życiu osobistym. Na wczesnym etapie pracy nad filmem doświadczyłem tragedii – zmarła moja partnerka, z którą byłem związany przez dwadzieścia lat. I to skupienie na Lemie oraz ucieczka od wątku utraconej miłości były spowodowane tym, że nie chciałem się w filmie konfrontować z moimi problemami.

Dla Marcina Lenarczyka „Solaris mon amour” stał się po części filmem dokumentalnym. – Dokumentujemy stan dawania sobie rady z żałobą, czyli jest to wchodzenie w delikatną materię traktującą o cierpieniu.

Minęło pół roku. Po rozmowie z Marcinem Lenarczykiem, który doświadczył podobnej tragedii związanej z utratą partnerki, Kuba Mikurda odnalazł kierunek, w którym trzeba było pójść. – Postanowiłem zachować wierność powieści, ale i wierność pewnej sytuacji. „Solaris mon amour” to jest historia fikcyjna, ale jest też historią samego Lema i jednocześnie historią reżysera, który wkłada w opowieść swoje emocje. Ten film jest po części relacją z mojego procesu żałoby.

– Dla mnie głównym tematem było cierpienie, które odnosiło się do naszych przeżyć – mówił Lenarczyk. – Czasem w pracy nad filmem przetwarza się w kółko jakąś scenę i po prostu się płacze. Tutaj było tego bardzo dużo – łez i wewnętrznego przetwarzania siebie.

Według Kuby Mikurdy „Solaris” Lema opowiada m.in. o pamięci, o wspomnieniach, które są poza kontrolą wspominającego. O paradoksie pamięci posttraumatycznej. Wspominanie zmarłej partnerki koją, bo przynoszą jej obraz, a z drugiej strony sprawiają ból. Na tropy zawarte w filmie „Solaris mon amour” naprowadza już tytuł zestawiający powieść Lema z filmem Alaina Resnais „Hiroszima, moja miłość”. – Na wykorzystanie tego tytułu wpadłem, kiedy uświadomiłem sobie, że film powstał dokładnie wtedy, gdy Lem zaczął pisać „Solaris”. Jaki niesłychany zbieg okoliczności. „Hiroszima, moja miłość” również jest filmem o utracie, gdzie spotyka się wielka historia i ludobójstwo z malutką historią bohaterki, która zakochała się w niemieckim żołnierzu. On zginął na wojnie, a ona poniosła tego konsekwencje. To też jest historia naszego filmu – i na poziomie Lema, i na poziomie nas jako autorów.

Film „Solaris mon amour” od początku miał być jak test projekcyjny Rorschacha. Każdy widz podczas oglądania dokonuje projekcji tego, co aktualnie przeżywa, co go porusza. Dlatego nie ma właściwego odbioru tego filmu. – Nie chciałbym, żeby ktoś pomyślał, że tu trzeba znać jakiś klucz, jakieś fakty, jakieś filmy, żeby to właściwie odebrać. Mam wrażenie, że ilu odbiorców, tyle filmów, i to jest dla mnie piękne. Miałem kilka spotkań i seansów, gdzie pojawiły się osoby znające wykorzystane przez nas filmy z archiwum WFO z ich pierwotnych kontekstów, bo oglądały je w szkole i kojarzyły te kadry. Nasz film przywołał wspomnienie: zimowe popołudnie, ciemno za oknem, zapach projektora, atmosfera sali lekcyjnej...

Bogdan Sobieszek

Artykuł pochodzi ze styczniowego numeru „Kalejdoskopu” 1/2024.