

**Béla Tarr: „Jestem za stary, żeby robić rzeczy, w które nie wierzę”**

Kiedy trzy lata temu Béla Tarr zapowiedział, że nie ma zamiaru kontynuować kariery reżysera, kino europejskie straciło jednego z najbardziej wyrazistych autorów. Na szczęście twórca *Szatańskiego tanga* nie porzucił zupełnie przemysłu filmowego. Na tegorocznym Berlinale pojawił się jako ambitny dydaktyk i mentor, który w ramach własnej szkoły filmowej Film.factory zaczął kształcić młodych filmowców. Do współpracy zaprosił też innych artystów, w tym Carlosa Reygadasa i Tildę Swinton. W rozmowie z MIŁOSZEM STELMACHEM i MACIEJEM PEPLINSKIM opowiada o tajnikach swojej metody edukacyjnej, konformizmie współczesnych filmowców, długu wobec kina oraz pokusie powrotu do reżyserii.

– **Milosz Stelmach:** Trzy lata temu wyjeżdżał pan z Berlina ze Srebrnym Niedźwiedziem za *Konia turyńskiego* (2011), rok później pojawił się pan tu jako orędownik kina węgierskiego oraz producent filmu *Węgry 2011* (2012). Teraz bierze pan udział w Berlinale jako dyrektor własnej szkoły filmowej Film.factory, założonej przed niespełna dwoma laty w Sarajewie.

– Béla Tarr: To, co robię aktualnie, to nie do końca szkoła, choć jesteśmy zarejestrowani i zorganizowani w systemie bolońskim, jak również przynależymy do jednego z uniwersytetów w Sarajewie. Muszę zatem najzwyczajniej w świecie wpisywać oceny do indeksów i spędzić pół godziny rocznie na robotę papierkową. Głównym założeniem tego przedsięwzięcia jest jednak stworzenie pewnego rodzaju laboratorium, gdzie początkujący filmowcy mogą spotkać doświadczonych artystów, a następnie rozwijać pomysły, opierając się na tej twórczej konfrontacji. Film.factory to twór w stylu formacji Bauhaus z lat 20. i 30. ubiegłego wieku. Ma to być nie tyle szkoła, ile właśnie coś na kształt ruchu lub tendencji. Każdy filmowiec jest inny i trzeba dać mu szansę, aby znalazł własną ścieżkę – i to jest najważniejsze. Mówimy w różnych językach, żyjemy w innych światach, widzimy rzeczywistość na odmienne sposoby. W Film.factory staramy się dodać naszym podopiecznym odwagi, aby byli sobą, potrafili znaleźć swój indywidualny język i stali się odważniejsi w artystycznych wyborach.

– **M.S.:** W jaki sposób można nad tym pracować?

– Jest to bardzo proste. Podzieliliśmy kurs na kilka etapów. Pierwszy z nich ma charakter teoretyczny. Znani krytycy i teoretycy kina prezentują na nim filmy oraz wyjaśniają odmienne punkty widzenia na konkretne fenomeny kina. Do grona wykładowców na tym etapie należą: Jean-Michel Frodon, Jonathan Romney, Ulrich Gregor, Jonathan Rosenbaum, Manuel Grosso z Sewilli

oraz Jytte Jensen z Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Wszyscy oni dbają o to, aby refleksja teoretyczna miała szeroki zakres. Następnie przechodzimy do etapu praktycznego, który odbywa się w formie indywidualnych warsztatów z doświadczonymi filmowcami, takimi jak Gus Van Sant, Carlos Reygadas, Fridrik Thór Fridriksson, Pedro Costa, bracia Quay, Guy Maddin oraz Fred Kelemen, który przygotował zajęcia ze sztuki operatorskiej. To nasi najważniejsi wykładowcy.

– **Maciej Peplinski: Jak udało się panu zebrać tak okazałą grupę wybitnych twórców?**

– Po 34 latach tworzenia filmów znam w branży każdego [śmiech]. Nie spotkałem nigdy wcześniej jedynie Pedra Costy, ale znałem jego filmy, więc po prostu do niego zadzwoniłem i spytałem, czy zechciałby do nas dołączyć.

– **M.P.: Czy oprócz Freda Kelemena pracują w Film.factory pańscy wcześniejsi współpracownicy?**

– Poza Fredem pojawiła się tylko Tilda Swinton, która przez tydzień prowadziła warsztaty pracy z aktorem. To były bardzo intensywne zajęcia, podczas których uczestnicy kursu nauczyli się przede wszystkim, że pracują z żywą istotą, a nie odtwórcą roli. Tilda była w stanie pokazać im to, co ja mogę tylko tłumaczyć.

– **M.S.: Dlaczego założył pan szkołę w Sarajewie? Czy zdecydowały o tym względy finansowo-organizacyjne?**

– Na początku myślałem o Chorwacji, ale okazało się, że tamtejsza procedura rejestracji jest bardzo długa i skomplikowana. Biurokracja związana z procesem bolońskim jest zresztą koszmarna w całej Unii Europejskiej. W Sarajewie istnieje uniwersytet SSST (Sarajevo School of Science and Technology), który posiadał już wydział filmowy. Pozwoliło nam to o wiele szybciej i łatwiej założyć tam nowy fakultet. Dostaliśmy nawet osobny budynek z pełnym wyposażeniem. Z drugiej strony ważny jest też fakt, że Bośnia i Hercegowina to kraj pełen sprzeczności, napięć i problemów społecznych. Z tego powodu to idealne miejsce dla adeptów sztuki filmowej. Wszędzie wyczuwa się tam specyficzną wibrację, która może sprzyjać kreatywności. Nie to, co na zachodzie Europy, gdzie panuje wszechobecne lenistwo i konformizm.

– **M.P.: Podczas wczorajszego spotkania z publicznością mówił pan o wierze w sztukę filmową. Wyznał pan swoje przywiązanie do pewnych form i tradycji kina, które Film.factory miałyby propagować.**

– Wciąż wierzę w moc artystów. Tak samo jak wierzę w energię i wyobraźnię młodego pokolenia.

Postrzegam tę szkołę jako wyspę, gdzie twórcy nie muszą iść na kompromis lub przeżywać upokorzenia ze względu na swoją indywidualną wizję. Chciałbym przede wszystkim spróbować znaleźć nowe sposoby tworzenia filmów, które nie byłyby oparte na polityce czy perspektywie zysku, lecz na kreatywności artystów.

– **M.S.: Wspomniał pan wczoraj, że w szkole sporo dyskutujecie ze studentami na temat przyszłości kina. Wiem, że to być może zbyt ogólne pytanie...**

– Przyszłość jest bezpośrednio przed nami. To, co oglądacie teraz na Berlinale, to już niemal przeszłość.

– **M.S.: Czyli przyszłość kina to filmy wychowanków Film.factory, które pan właśnie zaprezentował?**

– Tak, wierzę właśnie w nich. To oni pracują dla przyszłości.

– **M.S.: A zatrudnieni przez pana wykładowcy? Czy oni też pracują dla kina, które pan najbardziej popiera?**

– Z pewnością każdy z nas wierzy, że kino musi być niezależne i osobiste, a także że musi odnosić się do kategorii odpowiedzialności społecznej. Robiąc film, ponosisz odpowiedzialność, ponieważ często dysponujesz publicznymi środkami, jak również korzystasz z dzieł, tekstów i doświadczeń innych. Wszystko, co tworzysz, musi zatem powstawać z myślą o ludziach. Odpowiedzialność społeczna to w tym kontekście bodaj najlepsze określenie. Zgadzamy się w kwestiach fundamentalnych, chociaż oczywiście na przykład Carlos Reygadas posługuje się zupełnie innym językiem niż ja, ale właśnie ta różnorodność jest fascynująca. W naszej szkole dostajesz swego rodzaju artystyczny poradnik, w którym znajduje się przepis na dobry film według Van Santa czy Maddina, aby w rezultacie móc odnaleźć własną drogę.

### **Antydemokratyczne Węgry**

– **M.P.: Film.factory jawi się jako wielokulturowy i ponadnarodowy projekt. Jak w tym kontekście kształtuje się pańska aktualna relacja z Węgrami? Można odnieść wrażenie, że ojczyzna była dla pana najważniejszym obszarem działań artystycznych. Wciąż bywa pan producentem węgierskich filmów.**

– Oczywiście, ale niestety teraz nie mógłbym się tam podjąć takiego projektu, jak utworzenie szkoły filmowej. Musiałem zamknąć swoje biuro w Budapeszcie, bo nie mogłem zaakceptować

polityki rządu wobec przemysłu filmowego. Obecna sytuacja jest jawnie antydemokratyczna. Nie dostałbym dziś pewnie nawet szansy, żeby pracować we własnym kraju, ponieważ gdybym nie współpracował z rządem, to zapewne już od nikogo na Węgrzech nie dostałbym ani grosza. Mam jednak nadzieję, że to tylko stan przejściowy.

**– M.S.: Czy to znaczy, że całkowicie zerwał pan z węgierskim przemysłem filmowym?**

– Ciągle jeszcze jestem przewodniczącym Węgierskiego Związku Filmowców, który zrzesza 700 przedstawicieli każdego z filmowych zawodów. Wybrano mnie, ponieważ wielu twórców dostrzegło moją ambicję, aby dbać o demokratyczny charakter naszej branży oraz właściwe warunki pracy. Zostałem kimś w rodzaju aktywisty na rzecz węgierskiego kina, ale, mówiąc szczerze, nie odnoszę na tym polu wielu sukcesów.

### **Naiwny humanizm i kino mistrzów**

**– M.S.: Dlaczego w Film.factory tak ważny jest poszerzony kurs z historii kina?**

– Historia filmu jest ważna o tyle, że uświadamia, iż wiele rozwiązań stylistycznych zostało już dawno wynalezionych, zaś potencjał pewnych innowacji bezpowrotnie przeminął. Poznaję wielu młodych, rozwijających się twórców, którzy dopiero odkrywają uroki prowadzenia kamery z ręki czy kompletowania ścieżki muzycznej. Powstaje z tego niedoskonały dokumentalizm lub „mały realizm”. Dostrzegam to zresztą również w nowym kinie polskim. Powstaje u was wiele społecznie zaangażowanych filmów, które trochę niefortunnie składają się właśnie wyłącznie na taki „mały realizm”. Żeby uniknąć tego problemu, wystarczy na przykład pokazać młodszej generacji twórczość francuskich nowofalowców i ich podejście do kwestii społecznych. Należy zwyczajnie ukazać, iloma rozwiązaniami estetycznymi już od dawna dysponujemy w kinie, a nie tylko bezmyślnie podążać za filmowymi modami.

**– M.S.: Moda na taki naiwny humanizm dominuje w całym kinie europejskim, ale czy w opozycji do tego „małego realizmu” istnieje coś takiego jak „duży realizm”?**

– Nie wiem, co moglibyśmy nazwać „dużym realizmem”, ale wiem, że nie lubię, gdy filmy są podobne do siebie. Po prostu oglądając film, chcę wiedzieć, kto go zrobił, kto jest jego reżyserem. Jeśli tego nie widać, to znaczy, że film zrobił konformista, który podąża za jakimś trendem, bo wierzy, że przyniesie mu to sukces, uznanie publiczności albo pieniądze. Sam zresztą nie wiem, w co wierzą młodzi twórcy, ale najsmutniejsze jest, że kiedy oglądam ich filmy, dostrzegam, że uformowało się pokolenie pieprzonych konformistów. Takiej postawy nie jestem w stanie

zaakceptować, dlatego chcę pchnąć moich studentów w kierunku wolności, odwagi i zapomnienia o całym tym szajsie.

**– M.S.: O „duży realizm” pytałem również dlatego, że sam uznaje pan własne filmy za rodzaj realizmu, koncentrując się w nich na rzeczywistości. Tymczasem pański styl jest bardzo kreatywny. Jak te dwie rzeczy współgrają z sobą?**

– Moja metoda polega na wnikliwej percepcji, a następnie twórczej kompozycji fundamentalnych elementów rzeczywistości. Każdy robi to na swój sposób. Jediną receptą jest twoja wrażliwość. Oczywiście moje filmy są bardzo różne od pozostałych, ale to jest minimalne wymaganie, jakie muszę spełnić. Wiecie, kiedy weźmiemy klatkę z filmu Felliniego, to nawet jeśli nie widzieliśmy całości, możemy łatwo dostrzec, że to on jest autorem. Tak samo jest z Ozu czy Bressonem – od razu widzisz, kto to zrobił. I to jest minimum. Jeśli nie jesteś w stanie tego zrobić, nawet nie dotykaj kamery!

**– M.P.: Czy to samo można powiedzieć o Miklósu Jancsó? Muszę o to spytać ze względu na jego niedawną śmierć.**

– Wolałbym o nim teraz nie rozmawiać, ponieważ byliśmy przede wszystkim dobrymi przyjaciółmi, w ciągu ostatnich pięciu lat byliśmy sobie bardzo bliscy. Mówienie o nim jest dla mnie dość bolesne. Za każdym razem, kiedy wracałem na Węgry, odwiedzałem go, piliśmy wino, on palił swoje cygaro, a ja papierosy. Odkładając na bok emocje i uczucia, mogę jednak stwierdzić, że z pewnością był on największym węgierskim filmowcem. Tracąc go, straciliśmy jednocześnie wielkiego artystę i człowieka. Miklós był postacią formatu Béli Bartóka. Węgry nawet nie wiedzą, co straciły.

**– M.S.: Czy to znaczy, że nie został należycie doceniony w swoim kraju?**

– Oczywiście był doceniany i szanowany, ale rząd węgierski wystosował w nekrologu zaledwie kilka zdań i to trzy dni po jego śmierci. To wiele mówi.

**– M.S.: Z pewnością miał spory wpływ na pańską twórczość, szczególnie jeśli chodzi o pracę kamery.**

– Nie do końca. On miał zupełnie inny sposób realizacji filmów i nie czuję się jego naśladowcą bądź następcą. Miklós był zawsze zainteresowany wielką polityką i używał do tego wielkich planów, zresztą w niezwykle sposób. Po jego śmierci obejrzałem *Gwiazdy na czapkach* (1967) po raz pierwszy od niemal 40 lat. Byłem w szoku. Jego styl jest tak płynny i elegancki, że nikt nie

mógłby go podrobić. Mam wrażenie, że samo ukształtowanie terenu – równinne i nizinne – inspiruje do tego rodzaju rzeczy. Chyba dlatego nigdy nie mogłem do końca zrozumieć polskich filmowców.

**– M.P.: A czy w młodym pokoleniu węgierskich filmowców dostrzega pan talenty, którym wiesz pan świetlaną przyszłość? Może György Pálfi?**

– Pracowałem z Pálfim, byłem producentem jego ostatniego, szalonego projektu *Panie i panowie – ostatnie cięcie* (2012). Z pewnością ma przed sobą przyszłość – poczekajcie tylko trochę, a on wam pokaże, co potrafi. Produkowałem też jeden film Kornéla Mundruczó. Zanim zamknąłem swoje biuro, mieliśmy pełno planów na przyszłość. Jeden ze scenariuszy Szabolcsa Hajdu leżał na moim biurku, podobnie projekty Ágnes Kocsis i kilkorga innych naprawdę dobrych reżyserów. Muszę powiedzieć, że to pokolenie – ludzi w średnim wieku, około czterdziestki – ma w sobie siłę. Sądzę jednak, że nie znaleźli jeszcze swojego głosu. Są naprawdę w trudnej sytuacji, cały czas znajdują się jakby „pomiędzy”. Pokolenie tych twórców nie jest być może dostatecznie odważne, bo widzę wiele kompromisów, na które idą, i zastanawiam się, dlaczego to robią. Może dlatego, że mają już rodziny, dzieci albo niespłacone kredyty.

**– M.S.: Mają za dużo do stracenia?**

– To w pewnym sensie generacja hipoteki, pokolenie na kredyt. I to widać na ekranie. Szczególnie dotyczy to krajów Europy Wschodniej. Mimo to chętnie obserwuję ich poczynania, podobnie jak moich studentów w Sarajewie. To bardzo interesujące, co zrobi tych 25 młodych filmowców w tym biednym kraju, którego stolica stoi obecnie w płomieniach. Wolę ich wspierać, niż siedzieć w wygodnym fotelu „spełnionego reżysera”.

**Pokusa jest ogromna**

**– M.P.: Trzeba przyznać, że zaczął pan zbliżać się do niebezpiecznej kategorii „wielkiego mistrza” i „żyjącego klasyka”...**

– Jeśli mogę coś powiedzieć, to tylko tyle, że zagrożenie i pokusa zrobienia nowego filmu jest ogromna. Z jednej strony kręcenie filmów jest jak narkotyk, który bardzo ciężko odstawić, przez co od czasu do czasu odczuwam potrzebę tworzenia. Z drugiej strony po *Koniu turyńskim* poczułem, że coś się skończyło, że koło się zamknęło. A ja nie chcę się powtarzać. Mogłbym zrobić bez problemu jeszcze 10 czy 15 filmów. Teraz z łatwością zdobyłbym pieniądze i niezbędne wsparcie. Pamiętam jednak, że gdy byłem młody, robienie filmów zawsze wiązało się z licznymi

trudnościami i ogromnym wysiłkiem. Teraz jest znacznie łatwiej, dlatego mam poczucie bycia nie fair w stosunku do siebie i publiczności.

**– M.S.: Czy to oznacza, że powiedział pan już wszystko, co miał do powiedzenia, i na tym koniec? Może produkowanie i nauczanie w szkole filmowej to rodzaj substytutu, coś jak tabletki nikotynowe dla palacza?**

– Ja raczej mam poczucie, że to mój dług. Jestem przekonany, że jeśli wierzę w przyszłość kina, to muszę coś dla tej przyszłości zrobić. Świat się zmienia, a my jesteśmy jego częścią właśnie pod warunkiem, że jesteśmy w stanie brać udział w tych zmianach.

**– M.S.: Na stronie internetowej Film.factory pojawił się napisany przez pana minimanifest, w którym stwierdza pan, że świat dotyka ciągła dewaluacja obrazów.**

– Taka jest współczesna sytuacja. Fakt, że jej nie akceptuję i wierzę w godność człowieka oraz godność obrazu filmowego, sprawił, iż rozpocząłem cały ten projekt. Gdybym miał jakieś wątpliwości co do celowości tego przedsięwzięcia, przestałbym natychmiast. Potrafiłem porzucić reżyserię, byłbym więc także zdolny zrezygnować z tej działalności. Jestem za stary, żeby robić rzeczy, w które nie wierzę.

**[kapsułka:]**

**Deklaracja zamieszczona na powitalnej stronie portalu Filmfactory.ba:**

Podczas gdy otacza nas coraz więcej obrazów, paradoksalnie możemy zaobserwować postępującą dewaluację tego pięknego języka wizualnej wypowiedzi. Z tego powodu pragniemy dobitnie i przekonująco zademonstrować nadchodzącej generacji filmowców, jak ważna jest kultura wizualna i godność obrazu. Naszą ambicją jest edukować dojrzałych i odpowiedzialnych filmowców. Artystów o humanistycznym duchu, osobistym spojrzeniu oraz indywidualnych sposobach ekspresji, którzy będą używać swoich zdolności twórczych dla zachowania godności człowieka w otaczającym nas świecie. Zadawanie pytań dotyczących naszej wizji świata i stanu cywilizacji musi mieć odbicie w nowym programie studiów filmowych w Sarajewie.