

# Zawrzeć w filmie siebie\*

Z Mikiem Figgisem rozmawia Maria Pudłowska

*Sprawiasz wrażenie sympatycznego, wrażliwego i mądrego człowieka. Jednak twoje filmy pełne są przekleństw, przemocy i seksu. Jak to wytłumaczyć? Czy odzwierciedlają one twoją osobowość?*

Wydaje mi się, że to po prostu środek wyrazu pozwalający lepiej zgłębiać rzeczywistość. Wszyscy mamy chęć bycia bardziej nieokiełznanymi i dzikimi. Każdy z nas potencjalnie ma takie pragnienie. Często widzimy ludzi, którzy wcielają to pragnienie w życie i przez to niszczą nie tylko siebie, ale i innych. Mnie interesuje, dlaczego tak postępują? To się zdarza tak często! Historie tego typu zawsze fascynowały pisarzy. Pociągały ich ekstremalne osobowości. Ja też, jako filmowiec, szukam historii ekstremalnych, bo muszę ukazać dramaturgię wydarzeń wciśniętą w ramy 90 minut. Jeśli opiszesz dzieje zwyczajnych ludzi, będzie to banalna historia. Chyba że dorzucisz kilka skrajnych osobowości, które rozsadzą te sztywne ramy i sprawią, że widzowie będą chcieli krzyknąć: Nie, nie rób tego! Wtedy masz jakąś dramaturgię, a nie monotonną papkę. Zatem to, co mnie rzeczywiście interesuje, to krańcowe sytuacje i to właśnie sprawia, że moje filmy są takie, jakie są. Nie znaczy to, że ja sam taki jestem. Chociaż, może tak naprawdę i znaczy... Nie chcę narzucać ludziom niczego, ukazuję im problem, jakąś analogię i pytam, co o tym sądzą.

*Co cię najbardziej pociąga w tworzeniu filmu?*

Wszystko. To właśnie jest najbardziej interesujące. Gdy myślisz o robieniu filmu, potrzebujesz dobrej fabuły, to znaczy takiej, jaka ci się spodoba. Często musisz napisać ją sam, aby uzyskać coś, co będzie cię w niej pociągało. Potem musisz starać się o pieniądze. Wtedy jesteś producentem. Kiedy wreszcie uda ci się szczęśliwie je znaleźć, masz nową pracę – jesteś reżyserem. Ta rola szybko się kończy, ponieważ okres filmowania jest zazwyczaj dość krótki. Wtedy musisz film zmontować i napisać muzykę. Zatem zostajesz kompozytorem. Wszystkie te czynności wykonuje się w różnym czasie. Byłoby to bardzo skomplikowane, gdyby trzeba było to robić jednocześnie, ale na szczęście tak nie jest. Proces tworzenia filmu może trwać około roku, więc jest wystarczająco dużo czasu.

*Czy widzisz jakieś podobieństwa między tym, co robisz jako muzyk i jako operator?*

To to samo. Gdy grasz złożoną muzykę, która się rozwija stopniowo, w momencie gdy dodasz kolejne brzmienie, określone wyobrażenia harmonii zupełnie się zmieniają. Już nie odpowiada ona tym samym zasadom, co na początku, bo przecież coś dodałeś. Dokładnie w ten sam sposób pisze się scenariusz. Masz

\* Rozmowa przeprowadzona w Londynie dnia 25 stycznia 2005 roku. Fragment był publikowany w „Film & TV Kamera” 2005, nr 2 (15) s. 58-60.

## ROZMOWA Z MIKIEM FIGGISEM

pewną wizję bohaterów, ale nie są oni jeszcze wyraźnie zarysowani. Kiedy wybierzesz już aktora, wizja zupełnie się zmienia. Sposób, w jaki filmujemy, montujemy i dobieramy muzykę, ponownie całkowicie zmienia klimat opowiadanej historii. Tak wygląda proces tworzenia filmu.

*Jak to się stało, że z muzyka i aktora stałeś się filmowcem?*

Po studiach muzycznych tworzyłem wraz z zespołem muzykę eksperymentalną. Czasami współpracowaliśmy z grupą zajmującą się teatrem eksperymentalnym i stąd moje zainteresowanie teatrem. W końcu opuściłem zespół i dołączyłem do grupy aktorskiej, początkowo jako muzyk. Zacząłem z nimi występować i w sposób naturalny stałem się aktorem. Przebywałem w środowisku, w którym robienie przedstawień było całkiem oczywiste i spontaniczne. W sumie zajmowałem się tym przez dziesięć lat. Podróżowaliśmy po całym świecie, dlatego przedstawienie nie mogło opierać się na języku. Musiało być bardzo wizualne, używaliśmy też sporo dźwięków i muzyki. W ciągu tych dziesięciu lat miałem mnóstwo czasu, aby rozmyślać o przedstawieniach i o tym, jak muzyka wpływa na coś, co można nazwać teatrem. Używałem wtedy ścieżek dźwiękowych i uważałem, że to film ma wpływ na teatr, a nie na odwrót. Zacząłem zatem interesować się kinem z punktu widzenia przedstawienia teatralnego. Po tych dziesięciu latach zrozumiałem, że muszę coś zmienić, spróbować czegoś nowego.

*Jak zatem doszedłeś do filmu?*

Chciałem studiować film, jednak nie bardzo mi to wychodziło. Kiedy uświadomiłem sobie, że nic z tego nie będzie, założyłem własny zespół aktorski. Napisałem swoją pierwszą sztukę, w której film odgrywał centralną rolę. Musiałem więc zdobyć 5000 funtów, żeby na taśmie 16 mm nakręcić 40-minutowy film *Red Heugh*, który stanowił centralną część przedstawienia. Red Heugh – tak nazywał się leżący na granicy szkocko-angielskiej dom, w którym się wychowałem. Przedstawienie opowiadało o tym, jak w tym domu umierał mój ojciec. W filmie zaś grałem własnego ojca. Ojciec był podczas wojny pilotem. Przedstawienie było więc trochę o wojnie, a trochę o nim i umieraniu. Była to moja ówczesna próba odnalezienia sensu w życiu. Film spełniał w przedstawieniu niejako rolę podświadomości. Jego trzech główni bohaterowie występowali także na scenie, ubrani tak samo jak w filmie. Zatem część akcji rozgrywała się na ekranie, a część na scenie. Film był zrobiony w ten sposób, że kiedy jedna z jego części się kończyła, natychmiast kontynuowano ją na żywo. Były momenty, kiedy aktorzy musieli patrzeć na siebie w filmie, tak jakby patrzyli w lustro.

*Echo tego znajdujemy w twych dzisiejszych instalacjach...*

Tak, praca ta dała mi wiele interesujących doświadczeń. Był to mój pierwszy film w życiu, a pomysły w nim wykorzystane do dziś wydają mi się ciekawe. Koncepcja filmu jako dążenia do czystej podświadomości. Myślę, że to istotny powód, dla którego ludzie są zafascynowani filmem. Filmem, który daje możliwość połączenia podświadomości ze stanem snu. Słowem – ten film sprawił, że jeszcze bardziej zacząłem interesować się kinem. Zrobiłem kolejne przedstawienie teatralne, *Slow Fade*, i stało się ono podstawą mojego pierwszego samodzielnego filmu zatytułowanego *The House* (1984), nakręconego dla stacji Channel 4.

## ZAWRZEĆ W FILMIE SIEBIE

W filmie ponownie odniosłem się do upływu czasu i kontekstu historycznego. Był to dość dziwny i eksperymentalny film, został jednak pokazany w telewizji. Niektórzy zwrócili na niego uwagę i mówili różne ciekawe rzeczy, między innymi to, że być może jestem dobrym reżyserem. Jednak od tego czasu do momentu gdy nakręciłem mój pierwszy prawdziwy film, minęły trzy lata. To bardzo długo...

*Co było dalej?*

Potem znowu zrobiłem przedstawienie, wykorzystując film. Pojechałem do Nowego Jorku i nakręciłem dużo materiału. Powstało w ten sposób przedstawienie o tym mieście, które nazywało się *The Animals of the City*. W tym czasie próbowałem zebrać pieniądze na mój pierwszy film fabularny *Burzliwy poniedziałek* (*Stormy Monday*, 1988). Byłem bardzo wytrwały i uparty, więc w końcu zgromadziłem potrzebne pieniądze, mimo że wciąż się gdzieś rozplywały. W przemyśle filmowym niezwykle ciężko jest się przebić. Kiedy mi się wreszcie udało, nakręciłem pierwszy film fabularny, w którym wystąpili amerykańscy aktorzy: Melanie Griffith, Tommy Lee Jones, poza tym Sting oraz Sean Bean. *Burzliwy poniedziałek* nie odniósł wielkiego sukcesu w Anglii, ale za to niewielki w Ameryce. Dostał bardzo dobre recenzje i dzięki temu zdobyłem pewien status, dzięki czemu mogłem pojechać do Stanów i podjąć prawdziwe negocjacje w sprawie realizacji większego filmu. Była to moja pierwsza produkcja amerykańska – *Wydział wewnętrzny* (*Internal Affairs*, 1990). Tak w skrócie wygląda historia mojej długiej drogi do filmu.

*Wolisz robić filmy fabularne czy dokumentalne?*

To bez różnicy. Film dokumentalny i tak powinien być filmem artystycznym. Wszystko jest filmem, tylko tematy się różnią. Pozornie dokument jest prawdą, ale ponieważ jest filmem, to i tak już jest kłamstwem. Nazwijmy to interpretacją prawdy. Z kolei film fabularny działa na widzów, ponieważ dostrzegają w nim określoną prawdę. Wiedzą, co jest wiarygodne. Tak naprawdę to nie ma żadnej różnicy.

*Gdy pracujesz przy bardziej eksperymentalnych filmach, angażujesz się w wiele różnych ról. Czy mógłbyś porównać to z pracą w Hollywood?*

Nie ma znaczenia, czy robisz film tutaj, czy w Ameryce. Raczej chodzi o to, jaki rodzaj filmu robisz. Gdybym pracował tutaj przy dużym filmie, miałbym mniej wolności i mniej czasu. A jeśli do tego budżet przekraczałby pewną kwotę, to producenci byłiby bardzo zaniepokojeni, gdybym sam robił zbyt wiele rzeczy.

*Pracowałeś ze wspinałymi aktorami, jak John Malkovich, Richard Gere, Nicolas Cage, Sting, Salma Hayek, Lucy Liu, Sharon Stone czy Melanie Griffith. Jak określiłbyś wasze stosunki na planie, gdy pracujecie nad rolą?*

Daję im dużo wskazówek, ale zostawiam także sporo wolności. Od samego początku daję jasno do zrozumienia, że wiem, co robię i jaki efekt chcę osiągnąć, nawet jeżeli jeszcze nie potrafię tego wyrazić. Żeby aktorzy mogli funkcjonować w danej sytuacji, muszą być pewni, że – nawet jeśli nie zdecydowaliśmy jeszcze, co się za chwilę w filmie wydarzy – ja dobrze wiem, co robię. Gdybym nie gwarantował im tego bezpieczeństwa, nie mogliby normalnie pracować.

## ROZMOWA Z MIKIEM FIGGISEM

*Czy jest ktoś, kogo chciałbyś poznać, a nie miałeś jeszcze okazji?*

Nie. Gdy zaczynasz robić filmy na pewnym poziomie, możesz umówić się z kimkolwiek chcesz, nawet gdy nie masz scenariusza. Możecie umówić się na kawę i porozmawiać po prostu o pomysłach. Pamiętam, że kiedyś strasznie pokłóciłem się z Madonną. Znałem ją od dawna i poprosiłem, żeby zrobiła coś przy instalacji. Ona zapytała: *No dobrze, ale co to znaczy?* Odpowiedziałem ulubionym cytatem z Johna Cage'a: *Nie mam nic do powiedzenia i właśnie to mówię*. Odpisała, że skoro nie mam nic do powiedzenia, to może powinienem siedzieć cicho. Odpowiedziałem, że pisząc, że nie mam nic do powiedzenia, miałem oczywiście na myśli, że mam coś do powiedzenia, ale nie wiem jeszcze, co to znaczy. I nie będę wiedział, aż do momentu kiedy to wypowiem. To trochę zarozumiałe – myśleć, że się wie, co się ma na myśli, zanim się to zrobi. Chcesz coś zrobić, zgłębić jakiś pomysł. Odpowiedź być może przyjdzie potem.

*Czy zdarza ci się, że pisząc scenariusz, sam zaczynasz żyć życiem swoich bohaterów?*

W myślach tak, ale wcale nie pociąga mnie, by pójść dalej, by stać się kimś takim. Żeby opisać postać, mężczyznę czy kobietę, żeby wiedzieć, jak się czują, trzeba postawić się w ich sytuacji. Ten wewnętrzny proces jest bardzo przyjemny. Jest twórczy i pełen fantazji. To chęć i zdolność wcielania się w inne postacie. Ale nie wierzę w metodę aktorską, w której aktor przeistacza się w graną postać. Lubię po prostu doświadczać wewnętrznych uczuć moich bohaterów.

*W niektórych swoich filmach zagrałeś niewielkie role, a w „Zostawić Las Vegas” twoje zdjęcie, umieszczone na dachu taksówki, reklamuje twoją firmę produkcyjną. W jaki sposób wybierasz dla siebie role?*

Zazwyczaj w całym tym kramie zostaje coś na końcu. Jeżeli może to być coś zabawnego i wiem, że nie zabierze mi zbyt dużo czasu przeznaczonego na reżyserię, biorę to. Fakt, że w *Zostawić Las Vegas (Leaving Las Vegas, 1995)* moje zdjęcie pojawia się na taksówce, to swoisty przyciężki dowcip. Mieliśmy problemy z umieszczeniem czegokolwiek na taksówce, gdyż film był o alkoholizmie i żadna firma nie chciała być z tym utożsamiana. W filmie tym grałem również mordercę. Zabiłem Juliana Sandsa i całkiem mi się to podobało...

*Czy jakiegoś reżysera mógłbyś uznać za swojego mistrza?*

Myślę, że wszystkich dobrych reżyserów – Bergmana, Polańskiego, Godarda, Johna Hustona, Arthura Penna... Regularnie powracam do niektórych filmów. Jest wiele obrazów uważanych za klasykę kina, ale ja nie ze wszystkimi opiniami do końca się zgadzam. Nie porywa mnie na przykład Orson Welles. Jest dobry, ale nie jest to wielka twórczość filmowa.

*Jakie cechy ma twoja twórczość filmowa? Co sprawia, że mówimy: „Film Mike'a Figgisa”?*

Na film trzeba patrzeć całościowo. Prezentuję swój punkt widzenia w całym procesie tworzenia filmu. Dzięki temu, kiedy oglądasz mój film, możesz powiedzieć, że ma on jakby znak firmowy jednej osoby. Jako osoba twórcza, dominująca na planie, mogę z ręką na sercu przysiąc: Tak, to jest „film Mike'a Figgisa”. Staram się w moich

## ZAWRZEĆ W FILMIE SIEBIE

filmach wymagać od widzów nieco więcej. Daję im coś ponad prostą strawę duchową ukazaną ujęcie po ujęciu. Cały ten pomysł linearyzmu w filmie stał się jakby biblijnym kanonem kina, a tak naprawdę była to tylko jedna z możliwości. Ludzie nazywają to stylem klasycznym, ale to nie klasyka, tylko jeden z wyborów.

*Skąd przyszedł ci do głowy pomysł na dzielenie ekranu?*

Kiedy pracowałem nad *Namiętnością panny Julity* (inny tyt. polski *Panna Julia*) (*Miss Julie*, 1999), przez cały czas filmowałem dwiema kamerami i robiłem bardzo długie ujęcia. Żeby zaoszczędzić czas przy odtwarzaniu, puściłem równocześnie dwa odtwarzacze zsynchronizowane klappsem. Oglądając scenę miłosną, doszedłem do wniosku, że wygląda rzeczywiście przejmująco na takim podzielonym ekranie. Postanowiłem wykorzystać to w jednej scenie, a potem zacząłem poważniej o tym myśleć. Wpadłem na pomysł czterech historii dziejących się równocześnie, które dopiero po pewnym czasie zbiegają się w jednym punkcie. Jedynym powodem rozdzielenia ekranu była chęć poszerzenia możliwości opowiadania. Chęć złamania linearnej akcji i ukazania wielowarstwowego rozwoju wydarzeń.

*Wykorzystałeś ten pomysł w filmie „Timecode”. Jakimi kamerami zazwyczaj filmujesz, a jakich używałeś do „Timecode” czy „Hotel”?*

Przeszedłem z 35 mm na super 16. Filmy *Zostawić Las Vegas*, *Namiętność panny Julity* i *Utracona niewinność seksualna* (*Loss of Sexual Innocence*, 1999) były kręcone na super 16 i powiększone do 35 mm. Do *Timecode* (2000) używałem normalnej, dużej i ciężkiej cyfrowej kamery DSR 500. *Hotel* (2001) i *10 minut później: Wiolonczela* (*Ten Minutes Older: The Cello*, 2002) filmowałem używając dużo mniejszej kamery PD 100. W moich ostatnich filmach wykorzystałem kamery Panasonic. Teraz Sony właśnie wprowadziło nową, bardzo małą kamerę HD, która jest bardzo tania, zatem będzie to nowa generacja.

*Podobno na potrzeby filmu „Hotel” zaprojektowałeś specjalne urządzenie „Fig Rig” stabilizujące ekran.*

Odkąd zacząłem używać małej kamery PD 100, zauważyłem, że największym problemem przy powiększaniu obrazu jest jego stabilność. Kamera ma małą podstawę i trzyma się ją jedną ręką, co sprawia, że obraz jest niestabilny. Później widać, że nawet niewielkie drgnięcie kamery powoduje ogromne poruszenie obrazu na ekranie. Wiedziałem o tym, bo oglądałem wiele filmów Dogmy, a później sam zmagalem się z tym w pracy. Postanowiłem zatem skonstruować tanie urządzenie stabilizujące kamerę. Stąd właśnie wziął się pierścień do kamery, jak mówisz – „Fig Rig”. Wygląda to jak kierownica z kamerą w środku. Ręce trzymasz na obwodzie koła i przekręcając je w prawo lub lewo automatycznie angażujesz mózg i ręce w zachowanie równowagi. Wtedy twoje ręce zaczynają działać jak poziomica.

*W czym to urządzenie jest lepsze od steadycamu?*

Zamiast przymocowywać steadycam do ciała, pierścień trzymasz rękami. Możesz trzymać nisko, podnieść wysoko, oprzeć na kolanach. Możesz z nim biegać i szybko

## ROZMOWA Z MIKIEM FIGGISEM

zakrecać, co jest dosyć trudne ze steadycamem. Steadycam daje płynny obraz, prawie jak we śnie. Schodząc po schodach, steadycam niemal frunie. To wspaniały wynalazek, lecz jako środek ruchu jest dla mnie zbyt gładki i nienaturalny. Chciałem czegoś stabilnego, lecz nie tak uładzonego jak steadycam. Ważne też było, by praca z tym urządzeniem nie wymagała specjalnego szkolenia. Każdy może się nim posługiwać i jest ono dużo tańsze.

*Czy uważasz, że rewolucja cyfrowa pomaga twórcom filmowym?*

Oczywiście, kolosalnie! Powstaje teraz bardzo dużo filmów, co jest nieodwracalną konsekwencją przeludnienia i dobrobytu. Nasze społeczeństwo uległo ewolucji – kultura umysłowa straciła walor elitarności i stała się dostępna dla mas. Jednocześnie obniżył się jej poziom – więcej ludzi robi rzeczy przeciętne. Twórcy wpadają w intelektualną panikę, pragnąc, by uznawano ich za nowatorskich geniuszy. Następuje nasycenie kulturą, co oznacza, że ludzie muszą zacząć patrzeć na nią w sposób bardziej demokratyczny. Uważam, że to zdrowe. Dzięki temu artyści i ich działania mają charakter bardziej lokalny i częściej dotyczą mniejszych społeczności. Ludzie mają teraz dostęp do tak wielu informacji, że szacunek dla kultury nieuchronnie będzie się zmniejszał.

*Wolisz filmować kamerą cyfrową niż na taśmie 35mm...*

Oczywiście! Decyduje tu wyłącznie łatwość i wygoda, a dzięki tej technice mogę zrealizować pomysł szybko i tanio.

*Co fascynuje cię w kamerze i procesie zapisywania obrazu?*

Powiedziałbym, że portrety. Bardziej interesujemy się sobą niż końmi czy psami. Fascynuje cię twoja osobowość widziana oczyma innych ludzi. Dramaturgia, która mnie pociąga, to dramaturgia między ludźmi, opis tego, jak się do siebie odnoszą. Żeby móc takie historie opowiadać, zaczynasz bardzo dokładnie przyglądać się ludziom, patrzysz, co ci mówią ich twarze. W końcu zaczyna cię fascynować utrwalanie ludzi w przestrzeni, w ich środowisku. Cały proces fotografowania czy filmowania to tworzenie ciągu portretów. Jakkolwiek skomplikowana byłaby historia, w efekcie końcowym najmocniej działają na mnie te filmy czy zdjęcia, które ukazują twarze, w których jest coś, co cię fascynuje i przyciąga. To wszystko jest już w tobie, a jednocześnie odbija się w innych ludziach jak w lustrze. Sposób, w jaki inni patrzą na ciebie, mówi ci coś o tobie. Trzeba tak operować kamerą, żeby zawrzeć w filmie część siebie.

*Podczas festiwalu Camerimage w 2004 roku w Łodzi mieliśmy okazję obejrzeć twoje instalacje i duży wybór fotografii. Która część wystawy dała ci największą satysfakcję?*

Nie jestem w stanie powiedzieć. Bardzo podoba mi się sam pomysł prezentacji wszystkich elementów w jednym miejscu. Wspaniałe jest to, w jak złożony sposób fotografie te wpływają na kogoś, kto ich nie zna. Prawdopodobnie każdy ma swój osobisty odbiór, o którym ja nie mam pojęcia. Są oczywiście fotografie bardzo mi bliskie – mojej rodziny czy kochanki. Można mieć bardzo osobisty stosunek do niektórych prac.

## ZAWRZEĆ W FILMIE SIEBIE

*Czy jest coś, co najbardziej lubisz fotografować?*

Robię dużo krajobrazów. Czasami fotografuję mężczyzn – zazwyczaj ubranych. Dopiero niedawno zacząłem fotografować akty. Wierz mi, akt wymaga odwagi.

*Czy jest w ciele kobiety coś, co inspiruje cię w szczególny sposób?*

Pewnie, że tak! Ale to chyba oczywiste, nieprawdaż? To uniwersalna, męska prawda. Mężczyźni lubią patrzeć na kobiece ciało. Inspiruje ich, choć do końca nie wiedzą dlaczego. Ma to coś wspólnego z narodzinami i śmiercią, z matką i kochanką albo jeszcze z czymś innym. Te akty wytwarzają jakąś więź z osobą, którą fotografujesz. To powraca jako fascynacja ludźmi, twarzami i swoistymi odbiciami lustrzanymi.

*Zaintrygowała mnie instalacja ukazująca dziewczynę całującą się w lustrze. Co chciałeś przez to powiedzieć?*

To nawiązanie do moich fascynacji portretowaniem. Zauważyłem, że na wielu zdjęciach ludzie patrzą na mnie. Zafrapowała mnie myśl, jak by to było, gdyby patrzyli na siebie, w lustrze. Stworzyłem więc cykl zdjęć kobiet przyglądających się sobie w lustrze. Widz jednak aż do samego końca nie miał wiedzieć, że to lustrzane odbicie. Wydaje się, że to patrzące na siebie kochanki i nagle zauważasz, że nie, że to jest po prostu narcyzm.

*Pokazałeś tę instalację na dwóch ekranach. Wydawało mi się, że była między nimi niewielka różnica w czasie...*

To zależy od tego, kiedy przyszedłaś. W niektóre dni były to zupełnie różne osoby. Pewnego dnia przyszedłem rano, a wideo zostało już włączone. Trochę się nie zgadzało. Popatrzyłem i pomyślałem, że wygląda całkiem interesująco. Wróciłem potem i nadal obserwowałem. Spodobało mi się, więc już tak zostawiłem.

*Czy mógłbyś przenieść tę wystawę w inne miejsce w dokładnie takiej samej formie?*

Niezupełnie w takiej samej formie. Przy tej instalacji codziennie coś zmieniałem. Przesuwałem ekrany i zmieniałem wzajemne konfiguracje związków między jedną a drugą płytą DVD.

*Jak długo gromadziłeś materiały na tę wystawę?*

Najstarsze zdjęcie powstało w 1959 roku. To było jedno z pierwszych zdjęć, które zrobiłem mojej rodzinie. Ponownie, już na poważnie, zacząłem robić zdjęcia gdzieś w połowie lat 70. Potem nastąpił dosyć intensywny okres około roku 1990, kiedy pojechałem do Ameryki i wreszcie miałem pieniądze, żeby zacząć robić odbitki. Ciekawe, że u podłoża moich działań artystycznych leżały finanse. Kupiłem też lepszy aparat. Zacząłem poznawać więcej ludzi, więc więcej ludzi fotografowałem. Kiedyś robiłem zdjęcie każdemu aktorowi, którego poznałem. Niektórzy z nich zniknęli, a niektórzy stali się bardzo znani. Potem przyszedł czas aparatu cyfrowego, zacząłem sam drukować i sam przeprowadzałem cały proces. Nagle miałem pięć razy więcej zdjęć niż wcześniej. Ten ostatni okres jest bardzo intensywny – akty są najnowsze. To dlatego, że po raz pierwszy mogłem robić zdjęcia i nie musiałem zanosić ich do laboratorium. Jest coś niezwykłego w tym, że wszystko powstaje zupełnie prywatnie. Tak samo jest z tworzeniem filmów.

## ROZMOWA Z MIKIEM FIGGISEM

Kiedy nie musisz dyskutować o swojej pracy z dziesięcioma osobami, możesz pozwolić sobie na bardziej osobiste podejście.

*W końcu i tak pokazujesz to wszystkim...*

Tak, ostateczny rezultat pokazuję wszystkim, ale ten efekt końcowy powstaje w wyniku świadomego wyboru, to ja decyduję o tym, co chcę pokazać. Może się okazać, że decydujesz się na rzeczy bardziej ekstremalne, niż mogłoby się wcześniej wydawać. Ponieważ proces tworzenia stał się indywidualny i osobisty, powinniśmy dostawać teraz więcej filmów osobistych, intensywniejszych, w których autor bardziej się odsłania.

*Czy byłeś zadowolony z odbioru wystawy?*

O tak. Interesujące było, jak wszystko się nawarstwiało w ciągu tygodnia. Oczywiście niektórzy patrzyli i nic nie widzieli. Inni się zatrzymywali i coś zobaczyli. Były chwile, gdy na piętrze z wystawą było rzeczywiście cicho. Tylko kilka osób chodziło i oglądało. To mi się podobało. Z czasem ludzie zaczęli kręcić się wokół tych filmów, obserwować je. Bardzo lubiłem być w środku tych wydarzeń i mieć możliwość wpływania na ich bieg. Czasami, gdy robiło się bardzo tłoczno i głośno, podkręcałem wszystko, by było jeszcze komiczniej i patrzyłem, jak ludzie na to reagują.

*Czy wybierasz się ponownie do Łodzi?*

Zdecydowanie tak. Camerimage jest wspaniałym festiwalem i myślę, że będę tam wracał co roku! Dla mnie jest istotne, że jest mały i zatłoczony. Kiedy byłem tam jako reżyser, czułem się przyjemnie odprężony. Nikt nie mówił o rzeczach banalnych. Ponieważ jestem również operatorem, interesowały mnie prezentowane tam nowinki techniczne. I wreszcie rzecz niezmiernie ważna – tylko ten festiwal zapewnia ci możliwość bezpośrednich, przyjacielskich kontaktów z innymi operatorami.

*Czy masz już jakiś nowy projekt, nad którym pracujesz?*

Pewnie z dziesięć. Wydaję magazyn, robię zdjęcia. Podobno negocjuję ze studiem w sprawie nowego filmu fabularnego. Pomagam rosyjskiemu muzykowi jazzowemu w pewnym projekcie. Piszę ponoć książkę o tworzeniu filmu kamerą cyfrową. Ma to być taka mała, podręczna encyklopedia kieszonkowa. To dość skomplikowane – sprzęt tak szybko się zmienia, że nie może to już być książka o sprzęcie. Musi być o ideach, zawierać w pewnym sensie filozoficzne podejście do tworzenia filmu. A jednocześnie musi wyjaśniać, jak robić filmy sprawnie i bez wydawania ogromnych pieniędzy.

*Czy mógłbyś powiedzieć, co robisz, gdy nie pracujesz i nie przygotowujesz nowego projektu? Czy tworzenie filmów jest dla ciebie procesem nieustannym?*

Robię zdjęcia, drukuję je, piszę, komponuje muzykę, ćwiczę i prowadzę firmę produkcyjną, która też zabiera dużo czasu. Dosyć dużo uczę. Prowadzę seminaria, warsztaty czy klasy magisterskie. Wymaga to wielu przygotowań, a nie dostaje się za to wielkich pieniędzy. Trzeba się jakoś utrzymać, co niekiedy jest dość trudne. Zatem największy problemem, jaki mam, to brak czasu. Zawsze jestem spóźniony.

## ZAWRZEĆ W FILMIE SIEBIE

*Gdybyś mógł zacząć swe życie zupełnie od nowa, czy wybrałbyś tę samą drogę?*

Wszystko bym zmienił. Czuję, że przebyłem już spory kawałek mej podróży, ale niczego nie żałuję, z pewnością nie artystycznie. Odbieram życie właśnie jak podróż. Nie uważam bycia reżyserem za coś specjalnego. Stawia cię to jedynie w uprzywilejowanej pozycji, bo będąc reżyserem, masz możliwość szerszego spojrzenia. Jest to jedynie stawianie pytań. Trzeba starać się nadać swojemu życiu sens, raczej pozostając w kontakcie z istniejącym pięknem, niż pozwolić, by zawiadnęła nami zła energia, która także istnieje. To ciągła walka o to, by unikać jednego, pozostając z drugim, w każdej sprawie. Niezależnie, czy to jest rzecz wizualna, pomysł czy muzyka, czy po prostu interakcja z innym człowiekiem.

Rozmawiała MARIA PUDŁOWSKA

Tłum. ALEKSANDER JACKOWSKI, LESZEK PUDŁOWSKI

\*\*\*

Mike Figgis (właśc. Michael Figgis) – reżyser, producent, muzyk i pisarz; ur. 28 II 1948 r. w Cralisle w Anglii, dorastał w Nairobi; w 1956 zamieszkał w Newcastle; jako nastolatek grał w różnych zespołach muzycznych, m.in. z Gas Board, w której występował z młodym Bryanem Ferry; w latach 1967-1970 studiował muzykę w Londynie; przez kolejne kilka lat podróżował po Europie, Afryce i USA wraz z eksperymentalną grupą teatralną „People Show”; w 1976 r. wstąpił do Britain’s National Film School; wystawił trzy własne spektakle: *Red Heugh*, *Slow Fade* i *Animals of the City*; eksperymentował również z filmem dokumentalnym; w 1984 r. zrealizował swój pierwszy film *The House* – za jego właściwy debiut fabularny uznaje się *Burzliwy poniedziałek* z 1988 r.; prawdziwy sukces przyniosło mu *Zostawić Las Vegas*, do którego napisał również scenariusz i muzykę (red.).



*Burzliwy poniedziałek*, reż. Mike Figgis (1988)