TOŻSAMOŚĆ · WYWIAD

JAK POWSTAWALI „CHŁOPI” – ROZMOWA Z NINĄ DRAB, ARTYSTKĄ, KTÓRA MALOWAŁA KADRY POLSKIEGO KANDYDATA DO OSCARA

Rafał Buca · 15 listopada 2023

Film *Chłopi*, składający się z ponad 40 tys. ręcznie malowanych obrazów, stał się polskim kandydatem do Oscara. Filmowa produkcja ponownie zainteresowała Polaków literackim arcydziełem Reymonta i dała szansę na promocję rodzimej kultury ludowej za granicą – zarówno literatury, strojów, obyczajów, jak i obrazów, a nawet uwspółcześnionej wersji ludowej muzyki. Dla Nowego Ładu rozmawia ze mną jedna z artystek malujących obrazy, które zostały ożywione w filmie.

Rafał Buca: Film *Chłopi* został przyjęty z wielkim zainteresowaniem przez polską publiczność i szybko przebił liczbę 100 tys. widzów. Jest również polskim kandydatem do Oscara w kategorii najlepszy film międzynarodowy. Potwierdzono już jego dystrybucję w ponad 50 państwach. Z drugiej strony na produkcję padają gromy krytyki, zarówno ze strony konserwatywnych, jak i skrajnie lewicowych komentatorów. Klub Jagielloński zarzuca produkcji robienie z Jagny „świętej ladacznicy” i wpisywanie się we współczesną narrację feministyczną z antypatriarchalną walką jako jednym ze sztandarowych haseł. Z drugiej strony „Krytyka Polityczna” mówi o przeestetyzowaniu trudnych warunków życia chłopów. Czy Twoim zdaniem krytycy szukają dziury w całym, a może mają rację i forma filmu przerasta znacznie jego treść?

Nina Drab: Moim zdaniem film został wyreżyserowany właśnie w taki sposób, że nie narzuca on widzowi jednej określonej interpretacji i zapewne właśnie dlatego powoduje tak wiele różnych, często bardzo skrajnie odmiennych komentarzy. Reymont też nic nie narzucał czytelnikowi. Zresztą, to na co należy zwrócić uwagę to fakt, że film dość wiernie nawiązuje do książki, na ma w nim nadmiernych zmian czy przeinaczeń. Oczywiście, film rządzi się swoimi prawami i wiele wątków nie zostało poruszonych, bo po prostu byłoby to technicznie niemożliwe. Film trwa niespełna dwie godziny, a czterotomowa powieść liczy sobie w zależności od wydania ok. 800 stron. Reżyserzy musieli więc dokonać pewnej selekcji i zadecydować, na czym się skupić, a co odrzucić. Każdy może dostrzec w *Chłopach* to, co chce, co jest mu szczególnie bliskie i w zależności od własnej wrażliwości, od swoich poglądów, upodobań, swoich własnych doświadczeń, ocenić bohaterów filmu. Niektórzy więc zobaczą w Jagnie słabiutką, wrażliwą, naiwną młodą chłopkę, nie potrafiącą poradzić sobie z własnymi emocjami, inni ujrzą silną, pewną siebie kobietę. Każdy na swój sposób będzie pewnie miał rację. Zapewne właśnie za ten uniwersalizm Reymont w 1924 r. został wyróżniony literacką Nagrodą Nobla.

Co do przeestetyzowania trudnych warunków życia chłopów – myślę, a nawet jestem pewna, że celem re-

żyserów nie było stworzenie z filmu dokumentu ukazującego wiernie wieś polską końca XIX wieku, dlatego też filmu nie można odbierać w ten właśnie, dosłowny sposób. Poza tym reżyserka i scenarzystka DK Welchman jest absolwentką Akademii Sztuk Plastycznych, więc jej myślenie jest bardziej artystyczne niż historyczne i jak sama często podkreśla, polska wieś to dla niej wieś z barwnych obrazów Axentowicza, Tetmajera, Masłowskiego. Poza tym, film jest stworzony jako malarska animacja, więc zarzuty przeestetyzowania czy przerośniętej formy nad treścią są w tym przypadku raczej tylko miłym pochlebstwem.

CZYTAJ TAKŻE: „Zielona granica" przekroczyła granicę

RB: Film przede wszystkim przyciąga formą. Został najpierw zagrany przez autorów, a następnie przeniesiony na płótna malowane przez ponad stu artystów, w tym przez Ciebie. Mogłabyś opisać, jak wyglądały kulisy powstawania filmu z perspektywy malarki przekładające filmowe klatki na obrazy, które później znów stały się filmowymi klatkami?

ND: To prawda, forma filmu jest niebanalna. Film składa się z tysięcy obrazów malowanych w tradycyjnej technice malarstwa olejnego. Dzięki szczególnym właściwościom, jakie daje malarstwo olejne – przede wszystkim długi czas wysychania, bogactwo koloru i możliwość subtelnych przejść pomiędzy kolorami – możliwe było wykonywanie ruchu i animacji. Ale zaczynając od początku: studio malarskie znajdowało się w Sopocie. Każdy malarz miał swoje odrębne malutkie pomieszczenie ok. dwa na trzy metry, tzw. PAWS (*Painting Animation Work Station*). Pomieszczenie to było bez okien, zaciemnione czarnymi kotarami, ponieważ oświetlenie musiało być stałe, tak, żeby w trakcie animacji ono się nie zmieniało. Podłożem była płyta pilśniowa dostosowana formatem do standardowej klatki filmowej. Trzeba było zadbać o to, aby było ono mocno dokręcone śrubami do specjalnego stelaża, tak, żeby przez całe ujęcie nie uległo żadnemu przesunięciu – to przesunięcie, przeskok, byłby widoczny w filmie. Malarz dostawał wybraną scenę. Program w komputerze wyświetlał naprzemiennie referencje, czyli ujęcia danej sceny klatka po klatce z podobraziem. Najpierw podłoże należało podmalować i przesycić olejem lnianym, tak, żeby warstwa malarska jak najdłużej zachowała świeżość i była ciągle mokra. Trzeba było pracować w mokrej farbie, ponieważ gdy zakończyło się malowanie jednej klatki, robiło się jej zdjęcie, następnie w programie komputerowym widać było, o ile przesuwa się klatka – jak duży jest ruch z poprzedniej klatki na następną. Zmazywało się w mokrej farbie tą już namalowaną klatkę i malowało się kolejną. I tak klatka po klatce, aż dana scena się skończy. W ten sposób powstawał ruch. Dlatego fizycznie pozostawał tylko jeden obraz – czyli ostatnia klatka z danej sceny.

Podczas malowania trzeba było zwracać uwagę na wiele istotnych aspektów. Tak jak wcześniej wspomniałam, farba przez całe ujęcie musiała pozostawać mokra, by można było łatwo w niej pracować, wykonywać kolejną klatkę, tworzyć ruch. Poza tym wysychająca farba zmieniała ton obrazu, często kolorystykę, powodując bardzo niechciany efekt „migotania" ujęcia. Do malowania stosowaliśmy farby Cobra firmy Talens. Są to farby olejne, ale wodorozcieńczalne, dzięki temu nie musieliśmy stosować szkodliwych rozpuszczalników. Jako spoiwo stosowany był olej lniany z dodatkiem olejku goździkowego, który miał za zadanie opóźnić schnięcie farb.

Należało również zachować w miarę jednolitą kolorystykę przez całe ujęcie, dlatego trzeba było zaplanować, jak dużo koloru danego fragmentu będzie potrzeba, żeby wystarczyło na całe ujęcie. Dlatego też przygotowywało się wcześniej więcej farby w pojemniczkach. Oczywiście dana partia obrazu za-

zwyczaj składała się z kilku tonów, np. na karnację trzeba było przygotować cztery czy pięć pojemniczków z różnymi odcieniami – w świetle, w cieniu, bliki, kolor policzków itd.

> Musiało też być określone tempo pracy przy zachowaniu płynności animacji, precyzji wykonania, oddaniu i później utrzymaniu przez całe ujęcie np. podobizny portretowanego aktora. Jednocześnie obraz musiał pozostać malarski, tzn. nie mogliśmy wykonać identycznej kopii jak ujęcie filmowe. Musiał być miejscami widoczny dukt pędzla i szeroko pojęta malarskość obrazu. Dodatkowo naszą inspiracją były obrazy malarzy okresu Młodej Polski, np. obrazy Chełmońskiego: *Żurawie*, *Odlatujące bociany*, *Babie lato* czy *Burza*.

Trzeba było również zadbać o zachowanie tej samej grubości farby przez całe ujęcie mimo malowania coraz większej ilości klatek ciągle przecież na tym samym podłożu. Oczywiście nie zawsze to wszystko idealnie udawało się osiągnąć i te błędy są widoczne w filmie, ale myślę, że to również buduje pewną wartość tej produkcji – jako namalowanego ręcznie tradycyjną techniką olejną – oraz jego autentyczność.

RB: Namalowanie klatka po klatce całego ponad dwugodzinnego filmu wydaje się wyczerpujące. Jak wspominasz i oceniasz pracę przy filmie?

ND: Na jedną sekundę filmu składało się 12 klatek, czyli 12 namalowanych obrazów. Brzmi to faktycznie dość przerażająco, ale w trakcie malowania tak się tego nie odczuwało. Trzeba było skupić się na tym, co malowało się tu i teraz, mimo tego, że za kilka godzin zmazywało się „stary" obraz po to, żeby namalować kolejny. Sama praca faktycznie nie należała do najprostszych, o czym może zaświadczyć dość duże grono malarzy, którzy nie przeszli rekrutacji. Była natomiast bardzo satysfakcjonująca, szczególnie biorąc pod uwagę fakt, że film jest polskim kandydatem do Oscara. Kluczowym było zrozumienie, że animacja malarska to malarstwo w czasie. Bardzo rozwijająca i ciekawa była wymiana doświadczeń między malarzami. Zazwyczaj przecież artysta zamyka się w swoich czterech ścianach i tam tworzy oderwany od rzeczywistości, a tu wszyscy malarze znaleźli się w jednym miejscu, spotykając się na przerwach, odwiedzając wzajemnie w swoich PAWS-ach i wymieniając swoimi spostrzeżeniami i doświadczeniami malarskimi.

CZYTAJ TAKŻE: Mit Wielkiej Polski z okresu rządów filmowego i prawdziwego „Gierka"

RB: Poszczególne obrazy, będące kadrami z filmu można kupić za wysokie sumy – od 250 do nawet 5000 euro. Natomiast malarze, którzy je stworzyli, mieli być wynagradzani znacznie poniżej oczekiwań. Czytałem o stawkach od zaledwie kilkudziesięciu złotych do maksymalnie trzystu. Jak to oceniasz? Czy artyści zostali wykorzystani przez producentów filmowych?

ND: Każdy malarz wiedział, ile zarobi za namalowanie danej sceny. Jeśli więc stawki mu nie odpowiadały, mógł w każdej chwili zrezygnować, nie podpisać kolejnej umowy i zakończyć współpracę.

Każda scena była wyceniana inaczej. Były sceny trudniejsze i łatwiejsze, sceny statyczne i dynamiczne, jednopostaciowe i wielopostaciowe, z kamerą statyczną i kamerą dynamiczną. Każda klatka namalowana przez artystę musiała zostać zaakceptowana przez tzw. supervisora, a bez tej akceptacji nie

można było zaczynać następnej. Jeśli klatka nie została zaakceptowana, trzeba było poprawić elementy wskazane przez supervisora, więc czas realizacji sceny się przeciągał, a co za tym idzie, ostateczny rozrachunek realizacji sceny w stosunku do poświęconego czasu był na niekorzyść malarza. Nie sposób więc dokładnie określić, ile zarabiali malarze przy produkcji *Chłopów*, ponieważ ten sam malarz mógł zarobić różne sumy w różnym okresie czasu.

Należy również wspomnieć, że studio malarskie było otwarte dla malarzy 24 godziny na dobę, więc niektórzy malarze pracowali od wczesnego ranka do późnej nocy. Byli też tacy, którzy pracowali klasycznie – ok. 8 godzin dziennie.

Nie wiem, jak dokładnie wygląda kwestia odsprzedaży obrazów przez studio. Raczej w tym przypadku *droit de suite* nie obowiązuje. Należałoby to pytanie skierować do osoby zajmującej się prawem autorskim.

RB: Czy taka technika filmowa miała sens w przypadku *Chłopów*? Niektórzy zarzucają twórcom, że o ile w ich poprzednim filmie, *Twój Vincent,* było to zrozumiałe – bo tam głównym bohaterem był van Gogh, z którego obrazów składał się film – to w produkcji z 2023 r. był to niepotrzebny przerost formy. Zgadzasz się z tymi opiniami?

ND: Nie sposób porównywać ze sobą *Twojego Vincenta* i *Chłopów*, ponieważ w tym pierwszym cała fabuła została dostosowana do obrazów van Gogha. W *Chłopach* natomiast to wcześniej napisana powieść Reymonta stała się inspiracją do formy filmu. W *Twoim Vincencie* cały film jest malowany według malarstwa van Gogha. W *Chłopach* inspiracją malarską było bardzo różnorodne malarstwo Młodej Polski, do którego w filmie są również bardzo dosłowne odniesienia i można zobaczyć ożywione obrazy takich malarzy jak Chełmoński, Fałat, Ruszczyc czy Wierusz-Kowalski. Podczas produkcji każdy malarz miał za zadanie wykonać wierną kopię jednego z młodopolskich obrazów dla zrozumienia i głębszego poznania tego malarstwa. Obrazy tych artystów samoistnie się narzucają, gdy myślimy o Reymontowskich *Chłopach*. Kształtowały one i nadal kształtują nasze myślenie o polskiej wsi. Grzechem byłoby więc z nich nie skorzystać w produkcji. Uważam, że dzięki tym nawiązaniom film jest ciekawszy, a dodatkowo oprócz literatury promuje również twórczość wybitnych polskich artystów.

RB: *Chłopi* Reymonta to powieść o chłopskim mikrokosmosie, konfliktach pokoleniowych, trybie życia harmonijnie ułożonym zgodnie z porami roku i kalendarzem liturgicznym, a wreszcie o hedonizmie i nieuniknionych konsekwencjach błędów. Czy film spłyca ponadczasowe dzieło Reymonta, a może reżyserzy zrobili wszystko, co było możliwe, by w atrakcyjnej dla współczesnego odbiorcy formie oddać tę trudną historię?

ND: Na każdą twórczość, również tą filmową wpływ mają czasy, w jakich żyje twórca.Nawet jeśli dziś tego nie dostrzegamy, bo nie mamy możliwości oceny z dystansu, to za 50 czy 100 lat będzie to ogromnie widoczne. Dlatego też film *Chłopi*, czy to nakręcony w 1972 r., czy w 2023 r., czy też w 2073 r. – chociaż będzie chciał wiernie naśladować pierwowzór, zawsze będzie silnie osadzony we współczesności. Zawsze adaptacje filmowe spłycają książkę, ponieważ nie sposób jest w krótkim filmie zawrzeć wszystkie detale i opisy lub też dać „czas" widzowi na własne przemyślenia, co jest możliwe w każdej chwili podczas czytania książki, gdy to czytelnik zadecyduje, ile czasu poświęci na czytanie i własne wyobrażenia np. opisów przyrody. W filmie jest to zaś z góry narzucone. Niesamowitość *Chłopów* tkwi w tym, że cały film to jedno wielkie dzieło sztuki, ponieważ składa się on w sumie z ok. 40 000 obrazów malowanych przez

ponad 100 artystów w tradycyjnej technice malarstwa olejnego i niezależnie od różnych opinii takim właśnie pozostanie.

RB: Dziękuję za rozmowę!

Oryginał:
https://nlad-kopia1113.instawp.site/jak-powstawali-chlopi-rozmowa-z-nina-drab-artystka-ktora-malowala-kadry-polskiego-kandydata-do-oscara/

WSPÓŁTWÓRZ NOWY ŁAD

Za Nowym Ładem stoją czytelnicy, którzy dorzucają się do jego istnienia. Dołącz do nich — jednorazowo, w kwocie, która Ci odpowiada.

DOŁĄCZAM

wspieram.nlad.pl

Zeskanuj, aby wesprzeć