

## Seweryn Kuśmierczyk

### Filmska podoba starega Egipta - Faraon Jerzyja Kawalerowicza

Roman Bolesława Prusa *Faraon* so prvič poskusili prenesti na ekran na prelomu 40. in 50. let 20. stoletja. Takrat se je delo ustavilo pri scenariju, ki ga je pripravljala skupina avtorjev. Eden izmed članov skupine je bil Jerzy Kawalerowicz,<sup>1</sup> ki se je deset let pozneje, po mednarodnem uspehu filma *Mati Ivana Angelska*,<sup>2</sup> samostojno lotil upodobitve *Faraona*. Scenarij, ki ga je režiser napisal skupaj s Tadeuszem Konwickim,<sup>3</sup> je Odbor za oceno scenarijev v okviru Narodne filмотeke v Varšavi odobril 24. novembra 1961.

Potem ko so zaradi zelo visokih stroškov opustili zamisel, da bi snemanje v eksterierjih potekalo v Egiptu, se je pojavila ideja, da bi film posneli v puščavskih delih Sovjetske zveze. Po dolgih razmišljanjih so izbrali območje puščave Kizilkum v Uzbekistanu, 35 km od Buhare. Odločilna sta bila »estetska« podoba puščave, ki je ustrezala umetniški in barvni zamisli filma, in organizacijski vidik: možnost nastanitve ekipe, pridobitve materiala za izdelavo ogromne

---

1 Jerzy Kawalerowicz (1922–2007) – eden največjih poljskih filmskih režiserjev. Med drugimi je režiral filme *Vlak* (*Pociąg*, 1959), *Mati Ivana Angelska* (*Matka Joanna od Aniołów*, 1961), *Smrt predsednika* (*Śmierć prezydenta*, 1977), *Oštarija* (*Austeria*, 1982). Bil je dolgoletni umetniški direktor Filmskega studia Kadr, ki je ustvaril znamenite filme *poljske filmske šole*, najpomembnejše umetniške smeri v zgodovini poljskega kina, ki obsega filme, posnete med letoma 1956 in 1963.

2 Film je dobil posebno nagrado žirije na mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu leta 1961.

3 Tadeusz Konwicki (1926–2015) – pisatelj, scenarist in filmski režiser.

scenografije, zagotovljena prisotnost velikega števila statistov. Ustvarjalcem filma je sovjetska produkcijska hiša Mosfilm na snemanju v eksterierjih ponudila pomoč v obliki udeležbe več tisoč vojakov. Vojaki so nastopili v vlogi statistov in pomagali pri gradbenih delih. Vodstvo poljske kinematografije je za produkcijo filma namenilo visoka finančna sredstva.

Spomladi 1964 se je v puščavi Kizilkum začela gradnja scenografije, snemanje pa se je začelo konec junija in je trajalo do konca oktobra. Februarja 1965 je bilo zaključeno studijsko snemanje v Lodžu, marca in aprila pa so bili nekateri prizori posneti v Egiptu. Film je posnet na barvnem Kodakovem traku CinemaScope, ki omogoča predvajanje slike v razmerju 2,66 : 1.

11. marca 1966 je potekala svečana premiera *Faraona* v Kongresni dvorani v Varšavi. Maja je bil film v krajši režiserjevi različici predstavljen na canneskem filmskem festivalu. Časopisi so obširno poročali o posameznih fazah izdelave filma. Ob prihodu na zaslone je *Faraon* pri gledalcih in kritikih vzbudil veliko zanimanje. Objavljenih je bilo več kot dvesto recenzij in člankov o njem. Toda že leta 1967 je bil film za nekaj desetletij skorajda pozabljen tako med gledalci kot tudi med kritiki in filmologi. Velja pa pripomniti, da je bil to prvi poljski film, katerega kopijo (še na 35 mm traku) je za svojo kolekcijo leta 1991 naročil ameriški režiser Martin Scorsese. Analitične študije o *Faraonu* so se pojavile šele v 21. stoletju. Leta 2012 so krajšo različico *Faraona* digitalno obnovili. Delu so povrnili prvotni blišč, ki je v veliki meri povezan z njegovimi oblikovnimi značilnostmi.

## Stari Egipt: resničnost, ki obstaja

Analiza filmskih izraznih sredstev, iz katerih je zgrajen *Faraon*, prinaša odgovor na vprašanje glede načina prisotnosti starega egipčanskega sveta v Kawalerowiczevem delu in razkriva dovršenost metode njegovega prikaza. To je umetniško enoten svet vojnih prizorov z udeležbo več tisoč statistov in svet samote Ramzesa XIII.; prikazane so monumentalne palače in templji, scenografsko poustvarjeni sredi puščave, in najmanjše podrobnosti nakita in okrasja (slika 1).

*Faraon* ni poskus obnove sveta, ki ne obstaja več. Ustvarjalci filma, ki jim je s svojim znanjem in avtoriteto pomagal egiptolog Kazimierz Michałowski,<sup>4</sup> so menili, da svet starega Egipta še vedno obstaja in je sodobnemu človeku

4 Kazimierz Michałowski (1901–1981) – poljski arheolog in egiptolog, poznan zaradi izkopavanja v Farasu, kjer so odkrili številne monumentalne zgodnjekrščanske slike.

dostopen v obliki, kakršna se je ohranila skozi tisočletja in ki so jo odkrili arheologi. Kot je zapisal Jerzy Wójcik:<sup>5</sup>

Nekaj nam je bilo zakrito. Ne vemo, kako dolgo je trajal ta proces. Zdaj je bilo razkrito, bilo nam je dano, videli smo na novo. To ni bil svet, ki je preminil. To je bil svet, ki je še naprej obstajal, čeprav je s sabo nosil izkušnjo prisotnosti časa. In takšnega smo ga želeli prikazati v našem filmu.

Začeli smo delati z najmanjšimi elementi. Se pravi, drugače kot tisti, ki so posneli *Kleopatru* in so v film vključili kar največ elementov, da bi na ekranu prikazali bogastvo sveta. Prav nasprotno, poskušali smo obdobje in njegovo zapletenost prikazati s pomočjo minimalnih elementov, ki skupaj oblikujejo podobo človeka, kakršna obstaja zaradi njegovega truda in ki odraža njegove roke, obraz. To, kar smo ponazorili, ne obstaja več, a je resnično obstajalo.

Govorili smo o bistvu in prikazali le nepogrešljive stvari. Produkcija *Faraona* je temeljila na redukciji, zadržanosti in surovosti, na prefinjenem razumevanju egipčanske kulture, ki odpira prostor za gledalčevo domišljijo, da si s prikazanimi elementi ustvari lasten svet. (Wójcik 2017: 68–70)

Ena najtežjih nalog, s katero se je soočil Jerzy Kawalerowicz, je bil prikaz starega egipčanskega sveta v gibanju. Način uporabe telesa in gibi ob izražanju občutkov in čustev so izhajali iz ohranjenega, negibnega ikonografskega izročila, zato so bili le režiserjeva predpostavka, bili so samo eni izmed mogočih gibov.

Dovršenost scenografije, rekvizitov in kostumov pusti vtis popolnosti in filmske lepote. Ampak v *Faraonu* najdemo tudi formalne rešitve, ki so ključne za organizacijo filmskega predstavljenega sveta in ki pričajo o tem, da so ustvarjalci filma globoko razumeli religijo in kulturo starega Egipta in so znali določene ideje umetniško izkoristiti za potrebe filma.

Takšno vlogo opravljata svetloba, »neodvisna od časa«, ki se navezuje na staro-egipčansko čaščenje sonca, in v večini prizorov prisotna glavna kompozicijska os filmske podobe, ki vodi v notranjost in je neposredna navezava na idejo osi procesije do egipčanskega templja, tesno povezana z »angažirano scenografijo« in uporabo posnetkov subjektivne kamere.

Namen preciznega, iz globokega razumevanja in na vsaki stopnji snemanja usklajenega dela režiserja, scenografa in direktorja fotografije je bil, da

5 Jerzy Wójcik (1930–2019) – snemalec, scenarist in filmski režiser, pedagog. Eden največjih poljskih filmskih ustvarjalcev, slaven snemalec *poljske filmske šole*, soustvarjalec najpomembnejših poljskih filmov v 50. in 60. letih 20. stoletja. Kot direktor fotografije je med drugimi posnel filme: *Eroica* (*Eroica*, 1957), *Pepel in diamant* (*Popiół i diament*, 1958), *Nibče ne kliče* (*Nikt nie woła*, 1960), *Faraon* (*Faraon*, 1965), *Potop* (*Potop*, 1973), sam pa je režiral filma *Pritožba* (*Skarga*, 1991) in *Vrata Evrope* (*Wrota Europy*, 1999).

gledalca »zadane v globino« in mu da občutek, da je udeleženec spektakla, ki ga gleda na ekranu.

Med pripravami na snemanje filma se je pripetil dogodek, ki je imel odločilno vlogo glede formalne oblike *Faraona*. Jerzy Wójcik je o njem povedal:

Med enim od poizvedovalnih obiskov v Egiptu sem bil v Dolini kraljev priča odkritju več tisoč let starega kipa. Kazimierza Michałowskega takrat ni bilo, kip so v moji prisotnosti odkopali profesorjevi sodelavci. Odkritje te skulpture je name naredilo ogromen vtis. Obstajalo je nekaj, kar je bilo zakrito in kar je bilo možno odkriti. To, kar je bilo zakrito, se je po tisočletjih razkrilo. Kip je odkopavala in hkrati razkrivala svetlobo. To, kar odkrijemo, dobi svetlobo, se razodene skozi svetlobo. (Wójcik 2017: 68)

Razumevanje starega egipčanskega sveta kot stalno prisotne resničnosti je bilo zelo blizu tudi svetovalcu filma Kazimierzmu Michałowskemu, egiptologu, ki je podpiral idejo režiserja in direktorja fotografije, da bi način predstavitve Egipta na zaslonu upošteval tako njegov obstoj in trajanje kot tudi vidne spremembe, ki se pojavijo v času. Na zaslonu naj bi se pojavil »razkriti svet« – stari Egipt v obliki, kakršna je dostopna sodobnemu človeku preko elementov, ki so se ohranili na zemeljski površini ali so bili najdeni med arheološkimi raziskavami. Ti elementi so pričali o materialni in nematerialni kulturi, prinašali so podobo človeka, ki se je ohranila zaradi njegovega znanja, sposobnosti in truda ter je na voljo skozi izdelke njegovih rok.

Namen dokumentacije, ki je bila zelo skrbno pripravljena pred začetkom snemanja *Faraona*, je bilo doseganje kar največje skladnosti sveta, predstavljenega v filmu, z znanjem o starem Egiptu, razpoložljivim v polovici 20. stoletja. V *Faraonu* ni bilo prostora za filmske fantazije v slogu leta 1963 posnete *Kleopatre*.

Staroegipčanski svet se je v Kawalerowiczevem filmu začel oblikovati po načelu *pars pro toto* z zvestim poustvarjanjem najdrobnejših ohranjenih elementov, ki naj bi odražali veliko kulturno bogastvo stare civilizacije, prikazane v trajanju in spremembah. Hkrati pa je bilo vse, kar se pojavi v filmu, neprisotno in nedorečeno, pripovedovalo je zgodbo o skrivnosti starodavnega sveta.

Sprejete predpostavke so bistveno vplivale na v *Faraonu* uporabljene snemalne rešitve glede načina upodabljanja časa in prostora, prikaza nadčasovnih značilnosti prostora-časa in sprememb, ki se dogajajo v času. Vse to se neposredno odraža med drugim v načinu prisotnosti svetlobe in paleti barv. Treba je bilo tudi ustvariti filmsko podobo človeka, ki se navezuje na ohranjeno umetniško izročilo in na svet, kot so ga upodobili tedanji ustvarjalci: na kipe, slike in risbe (Kawalerowicz 1966: 3).

## Scenografija

Čprav Jerzy Kawalerowicz ni nameraval posneti zgodovinskega filma in je v intervjujih poudarjal, da naj bi to bilo »nezgodovinsko« delo (Katarasiński 1964: 5), so si ustvarjalci filma po najboljših močeh prizadevali, da bi zvesto poustvarili arhitekturo in materialno kulturo starega Egipta. Pri tem so se sklicevali na rezultate izkopavanj in arheoloških odkritij. »Niso si poskušali izmisliti fantastičnega sveta. Tisto, kar je bilo razkrito, izkopano iz zemlje, so prikazali v gibanju z uporabo filmskih izraznih sredstev« (Mróz 2016: 101).

Dokumentacija, ki so jo zbirali za potrebe filma, je temeljila na obdobju Nove države od 18. do 20. dinastije.<sup>6</sup> Po oceni egiptologov je to čas največje politične, vojaške, gospodarske in kulturne moči starega Egipta. Eden osnovnih virov informacij o starem Egiptu za filmsko ekipo je bilo življenjsko delo pomembnega egiptologa Carla Richarda Lepsiusa *Egiptovski in etiopski spomeniki* (*Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien*, 1849), sestavljeno iz dvanajstih knjig. Raziskovalec je gradivo zanj zbiral v letih 1842–1845 med prusko odpravo v Egipt. Posebej pomemben del zbirke so številne ilustracije, ki med drugimi predstavljajo topografske zemljevide, arhitekturo, reliefe, slike, kipe in keramiko. Pomemben vir informacij o starem Egiptu so bila za ustvarjalce *Faraona* tudi številna potovanja in obiski muzejev v Varšavi, Kairu in Karnaku.

Poleti 1962 sta direktor fotografije Jerzy Wójcik in Kawalerowicz opravila dolgo dokumentacijsko potovanje v Maroko, Egipt, turkmensko puščavo Karakum in uzbeško puščavo Kizilkum. Namen odprave je bilo preverjanje nujnih tehničnih pogojev za produkcijo in ugotavljanje, ali imajo posamezne pokrajine potrebne reliefne značilnosti (*W Egipcje faraonów* 1965). Raziskave v Egiptu je vodil tudi Jerzy Skrzepiński:<sup>7</sup> »Tam, na kraju, sem se lahko dotikal reliefnih zapisov na stolpih in zidovih templjev, tam sem videl grobnice faraonov v Dolini kraljev, teksturo in strukturo materiala, iz katerega so bili templji zgrajeni« (Skrzepiński 1966: 8).

Kostumografinja Barbara Ptak je zbirala vzorce materialov za kostume:

Največ vzorcev materialov je bilo v londonskem muzeju. Uspelo nam jih je pridobiti. V Lodžu smo imeli svoje tovarne in smo jim izročili originalne materiale. To je bila lepa, odlična volna, večinoma kamelja. V tistih časih je bil to najplemenitejši material. Kako so naši krojači vse to obdelali? Ne vem, ampak jim je uspelo poustvariti to vrsto. Tega verjetno nihče ne ve, ampak so bili materiali za vojsko skoraj stoddotno enaki kot v tistih časih. (Ptak 2017: 291)

6 Obdobje v zgodovini starega Egipta od 1570 do 1070 pr. n. št.

7 Jerzy Skrzepiński (1923–2017) – poljski filmski scenograf in slikar.

V muzejih so opazovali tudi način povezovanja nakita in tkanin. Ob šivanju kostumov niso smeli uporabiti ne šivov ne igel, ki jih v starem Egiptu niso poznali, saj bi jih kamera takoj ujela (Ptak 2017: 290).

Med avdicijo za glavne vloge so v skladu z režiserjevo odločitvijo iskali igralce, ki bi po videzu spominjali na ljudi, znane iz upodobitev iz časov Amenhotepa IV. – Ehnatona. V tistem obdobju so bile človeške postave in oblike glav značilno vitke. Za vloge svečenikov, katerih prepoznavni znak so bile v starem Egiptu obrbite glave, so iskali moške z estetsko oblikovanimi obrbitimi lobanjami.

Reliefi so bili za Kawalerowicza vir, na podlagi katerega je med drugimi poskušal poustvariti način gibanja starih Egipčanov. Režiser je statične upodobitve uporabil za poskus rekonstrukcije v njih prisotnega gibanja in gest. Tako rekonstruirana slika je bila uporabna na prizorišču snemanja pri delu z igralci. Kawalerowicz je znanje črpal tudi iz opazovanja obnašanja sodobnih ljudi, ki živijo v tropskem podnebjju (Machwitz 1965: 8).

Snemanje v puščavi Kizilkum ni bil običajen filmski projekt. Šlo je za resnično kinematografsko odpravo (Mróz 2016: 116). Priprava prizorišča snemanja v daljni puščavi v okolici Buhare, v tedanji Uzbeški socialistični sovjetski republiki, je zahtevalo dovoz vseh materialov in ogromno tehnično in organizacijsko zaledje. Slednje je, kot so poročali časopisi, obsegalo med drugim tovornjake, avtobuse, kamionete, cisterne za dovoz vode, dve škropilnici, dva buldožerja, poljsko kuhinjo, cisterne za bencin in olje, petindvajsetmetrsko dvigalo, letalo AN-2, ki pa ga zaradi težav s pristankom niso uporabili, in električni generator (Pelz 1964: 10–11). Rekvizite, pripravljene na Poljskem, je treba bilo pripeljati z vlakom<sup>8</sup> (Grubert 1966: 8).

Pomemben element organizacije dela so bile metode za spopadanje z visokimi temperaturami. Klimatiziran avto snemalcev so pobarvali belo, da bi odbijal svetlobo, in vanj namestili hladilnik za shranjevanje filmskega traku. Role osvetljenega traku so z letali pošiljali v laboratorij v Lodžu na Poljskem. Delovna mesta za člane skupin, ki so se ukvarjale s posameznimi področji produkcije filma, so priredili v lesenih zemljankah, izkopanih v tla. Tako so organizirali med drugim garderobo, delavnico za rekvizite, prostor za ličenje (Czermiński 1964: 7).

V puščavi Kizilkum so zgradili gigantsko scenografijo: faraonovo palačo in Ptahov sanktuarij. Ustvarjalci so morali upoštevati tako stabilnost tal, na katerih so stali temelji scenografije, kot tudi kot padanja sončne svetlobe, da bi reliefi in kipi skozi več mesecev ohranili svoj plastični izraz. Sence elementov scenografije niso smele prekriti izraza izdelanih reliefov. Glede kraja izgradnje

<sup>8</sup> 27 vagonov pripravljenih rekvizitov je prevozilo pot s skupno dolžino 24 tisoč kilometrov.

so se posvetovali z astronomi, ki so na podlagi predvidenega bodočega položaja sonca določili položaj scenografije glede smeri neba in čas, ko bo možno doseči ustrezne svetlobne in senčne učinke (Oleksiewicz 1966: 11).

Pri iskanju vzorca za faraonovo palačo je scenograf Jerzy Skrzepiński naletel na resne težave. Iz avtentičnih staroegipčanskih palač so se do naših časov ohranili le temelji in ostanki okenskih okvirov in vratnih podbojev. Končna različica scenografije se je navezovala na reliefni zapis, ki so ga našli v grobnici številka šest v severni skupini grobnic v el-Amarni in ki ponazarja faraonovo palačo iz obdobja 18. dinastije. Vzorec za scenografijo Ptahovega sanktuarija so bili arhitekturni spomeniki, ki so se ohranili v tempeljskih kompleksih v Luksorju in Karnaku (Mróz 2016: 124–126).

Edini eksterier, ki so ga v celoti posneli na Poljskem, je bil prizor ob reki Nil. Reko je igralo jezero Kirsajty pri Giżycku. Ustvarjalci so poljsko pokrajino ustrezno prilagodili: jezero so napolnili z umetnimi lokvanji in zgradili plavajoči otok s palmami. V vodo so stresli več kilogramov barve, da bi dosegli učinek suspenzije puščavskega peska. Trsje so pobarvali rjavo, da bi delalo vtis, da ga je ožgalo sonce.

Dva prizora so posneli v Egiptu. Filmsko ozadje so postali značilni spomeniki starega Egipta v Luksorju: Medinet Habu, Ramesseum, Dolina kraljev ter Karnak in Keopsova piramida v Gizi (Herman 1965: 9).

Labirint, ki vodi v zakladnico, so zgradili v produkcijskem studiu v Lodžu iz velikih mavčnih blokov, ki so spominjali na velike kamne. Z ustreznim premikanjem in nameščanjem sten so ustvarili vtis potovanja po vijugastih hodnikih.

Ustvarjalcem *Faraona* je uspelo »ujeti duha časa« faraonov, integralno združiti filmsko delo z razkritim svetom, ki ga poznamo iz izkopavanj, z artefakti izpred več tisoč let. »V Kawalerowiczevem filmu slika presega pojem filmskega dela in se dotika dela civilizacije, ki je nekoč obstajala. Postane svojevrstni časovni in prostorski prehod. Svet slike postane slika sveta« (Mróz 2016: 155).

## Svetloba v Faraonu

Eden najpomembnejših elementov, ki gradijo filmski svet *Faraona*, je svetloba. V eksterierjih je njegov vir čisto, jasno nebo. V *Faraonu* je vedno dan, noben prizor ne poteka ponoči, ne vidimo ne vzhoda ne zahoda sonca. Kot je povedal Jerzy Kawalerowicz, naj bi to bil film brez najmanjšega oblaka (Zelnik 1966: 4), in to ne samo zaradi tega, ker na egipčanskih slikah oblakov ne najdemo.

Ključ za razumevanje načina obstajanja svetlobe v *Faraonu* je avtorska filozofija svetlobe, prisotna v posameznih ustvarjalnih dosežkih direktorja fotografije Jerzyja Wójcika. Ta prihaja do izraza že v njegovih prej posnetih filmih, zlasti v *Pepelu in diamantu* in *Materi Ivani Angelski*. Svetloba *Faraona* izvira iz globoke osebne izkušnje puščavske svetlobe in opazovanja svetlobnega misterija – poti sončne svetlobe v templju v Karnaku. To izkušnjo je Jerzy Wójcik opisal v knjigi *Labirint svetlobe (Labirynt światła)*:

Vse to se je zgodilo nenadoma. Nagel svit, ki se dela nad puščavo, kot da bi sonce ogromna moč zalučala v veliko jasnino, ki se pojavi naenkrat, v nekaj minutah. Ta energija je kot pospešitev vsega, kar vidim, in nenehna spremenljivost tega, kar svetloba oblikuje.

Postalo mi je jasno, kako je treba snemati *Faraona*. Nič me ni oviralo, vse mi je bilo v pomoč. V pomoč sta mi bili vročina sonca in barva peska. V pomoč mi je bilo vse, kar je bilo na nebesnem svodu, nad obzorjem. To ni bilo vprašanje, povezano z barvo, lazurno ali modro, ampak prav s pojmom svetlosti, ki mi je blizu. Vedel sem, da mora biti to velika pripoved, povezana s prisotnostjo svetlobe, kontra luči. To je postalo jasno in vse tehnične težave so bile samo še posledica takšnega razmišljanja. Jerzy Kawalerowicz je vse to odlično interpretiral in sprejel kot lastno. To je bil tudi njegov velik pečat.

To delo je bilo zame res velika šola. Razumevanje svetlobe je bilo povezano tudi z mojimi prejšnjimi izkušnjami, čeprav se je tokrat nanašalo pravzaprav samo na sončne žarke.

V času prvega dokumentiranja, ko smo bili v Karnaku, sem nenadoma zagledal, da žarki zahajajočega sonca določajo celotno kompozicijsko strukturo tega prostora. Sončna svetloba je prehajala skozi vse portale, skozi vse arhitekturne komponente, skozi vrata in stebrišča, sonce je vzhajalo skozi tempelj in bilo njegova resnična os. Na koncu templja so sončni žarki padali na žrtveni oltar. Žarki zapustijo oltar v trenutku, ko sonce zaide. Ta oltar, kot vsi oltarji, je zelo skromen. Je pravokoten blok, čista oblika, omejena na nekaj zelo preprostega, podobnega pojmu mize.

To je bil zame velik pretres. Razumel sem, da opazujem nekakšno veliko urejenost, na katero so mislili graditelji piramid in arhitekturnih kompozicij. In tako sem na oltar položil rože. (Wójcik 2006: 58)

## Arhetipska svetloba

V geografskih širinah, kjer je potekalo snemanje puščavskih prizorov *Faraona*, je nebo tik nad obzorjem izgubljalo modro barvo, bilo je »razžarjeno do beline« (Wójcik 1966: 10) in je postajalo brezoblačen odraz svetlobe. Ta »velika urejenost« svetlobe, povezana s soncem in njegovim simbolom – skarabeji,



ki se pojavijo v prvem prizoru filma (Zorn 2006: 24), se nanaša na nastanek življenja in trajanje sveta, staroegipčansko čaščenje boga sonca Reja, najvišjega v egipčanskem panteonu, in je v *Faraona* vpisana z zelo dosledno prisotnostjo naravne kontra svetlobe. Ta svetloba je bila zelo intenzivna in »prostorsko bogata, prisotna v vseh smereh« (Wójcik 2017: 66). Med snemanjem v eksterierjih se je ohranjala harmonična delitev kadra. Nebo je zavzemalo tretjino kadra, preostali del njegovega prostora pa so zavzemala tla.

Ko je Jerzy Wójcik opisoval na ta način izraženo prisotnost svetlobe v filmu, je glede njenega bistva uporabil naslednje izraze: »svetloba, prisotna za nami in pred nami«, »ista svetloba kot nekoč«, »svetloba, ki je sama svetloba«, »svetloba, ki je vseprisotna«, »svetloba, nasičena s prisotnostjo«, »svetloba, popolnoma neodvisna od časa« (Wójcik 2017: 66–68).

Svetloba v *Faraonu* kaže na to, da njena prisotnost, prikazana kot s kamero ujeto izžarevanje svetlosti neba, presega časovna razmerja in je poskus prikaza arhetipske svetlobe, svetlobe kot skupne izkušnje vseh ljudi ne glede na čas, v katerem jim je dano živeti. To je pripoved direktorja fotografije o bistvu svetlobe, kakršne pred *Faraonom* svetovna kinematografija ni poznala.

## Zakaj je pesek moral biti siv?

Nasprotje v *Faraonu* prisotnega pojma svetlobe je bila sivina puščavskega peska. Ustrezna, nevtralna barva peska je bila ključni kriterij pri izbiri puščave Kizilkum za snemanje v eksterierjih.

Svetloba je bila v *Faraonu* večinoma kontrastna svetloba, resnična in izvirna svetloba, pojem same svetlobe. Morali smo najti nasprotje takšne prisotnosti svetlobe. To je bil nevtralen pojem peska. Takšno njegovo razumevanje je bilo izraženo z naravnimi sivinami. Uporabili smo kompozicijo svin in same svetlobe. Iskali smo nevtralno puščavo; pesek v puščavi Kizilkum je bil siv. Iskali smo element, ki bi se ujema s svetlobo, kot smo jo razumeli v filmu. (Wójcik 2017: 66)

Siv in ne rumen pesek je imel barvo sveta, prežganega od sonca. Sivina je bila dokaz trajanja in hkrati znak minevanja časa, ki prinaša spremembo (slika 2). Scenograf Jerzy Skrzepiński se je spominjal, da ga je med prvim dokumentacijskim obiskom v Egiptu osupnilo pomanjkanje barvnih stavb.

Egipt je bil siv. Šele ko sem vstopil v tempelj Hatšepsut, ki mi ga je priporočil profesor Michałowski, in v grobnico faraonov v Dolini kraljev, sem zagledal barve. Barve so bile pred mano skrite pod zemljo. Videl sem rumeno, rdečo,

zeleno, rjavkasto črno. Vse je bilo zelo živo, toplo, kot da bi bilo vzeto iz ene velike palete. Poleg tega me je očarala sama svetloba.

V Uzbekistanu je sonce povsem drugačno kot v drugih krajih, ki sem jih obiskal. Zdelo se je, da človeka presvetli skozi in skozi, kot da bi bil človek steklena figurica, skozi katero prehajajo žarki. V filmu so bili zame vedno pomembni trije dejavniki: svetloba, tekstura in barva.

Še ena pomembna stvar je bil zame prostor, bil je ogromen, kot da bi visel v tej svetlobi, v sivi, puščavski pokrajini. Takrat sem razumel, da ima svojevrstno globino, ki je bila vse. Direktor fotografije Jerzy Wójcik je imel popolnoma enake občutke. Strinjala sva se, da se je pred nama odprl drugačen svet. (Skrzepiński 2017: 94)

Svetloba v svojem nenehnem trajanju, ki je pripovedovala o nevidnem, in sivina peska, ki je pričala o minevanju človeka in sveta, sta postala oblikovno in simbolno ozadje dogodkov, ki se odvijajo v filmu, okvir za podobo življenja, prikazano v *Faraonu*.

## Ramzesova svetloba

Takšna prisotnost svetlobe je bila, ob ohranitvi specifično filmske navezave na domeno *sacrum*, povezana tudi s staroegipčanskimi verovanji. »Čaščenje sonca je bilo praktično vedno prisotno. Še večji pomen je dobilo v obdobju Stare države. Z božanstvom sonca so istovetili druge bogove, npr. Amona-Re. Solarni element je obstajal vselej, v vsakem kultu« (Kuraszkiewicz 2017: 455).

Svetloba, prisotna v eksterierjih, se v filmu nadaljuje kot način osvetlitve lika faraona, ki je veljal za sina boga Reja. Monumentalna, razpršena svetloba se pojavi v prizorih v prestolni dvorani (slika 3). Na poseben način je bil v uradnih situacijah osvetljen tudi prestolonaslednik.

V prizoru, v katerem faraon sprejme Sargona, odposlanca kralja Assara, je Ramzesov obraz osvetljen z zelo močno svetlobo žarometov, tako da odpravi sence, ki se sicer pojavijo na njem. Na ta način svetloba izpostavi prestolonaslednika med drugimi ljudmi, ki jih spremlja igra svetlobe in sence. Da mu simbolno dimenzijo, ki ga povzdigne nad eksistenco navadnega človeka. Način osvetlitve odraža tudi vsebino Ramzesovih besed in tako poudarja njegovo odločnost in notranjo moč (slika 4).

V prizoru bitke Ramzes, ki poveljuje vojski, postane gospodar življenja in smrti. Del njegovega kostuma je čelada iz zloščene srebrne pločevine, izdelana tako, da se v njej zrcali svetloba neba (slika 5). Na ta način se v filmski sliki s

prisotnostjo svetlobe, ki je vidna na kostumu, odraža prepričanje, izhajajoče iz staroegipčanskih verovanj, da ima faraon božansko naravo in živi na meji vidnega in nevidnega sveta.

## Prizor sončnega mrka

Potreba po navezavi na domeno *sacrum* se zaradi Herhorjevih manipulacij pojavi tudi v prizoru sončnega mrka. To je edini del filma, ki ima navpično kompozicijo, čeprav se posnetki iz ptičje perspektive pojavijo tudi v prejšnjih prizorih, ki se odvijajo v templjih, med Ramzesovo iniciacijo in njegovim obiskom v templju Astoreth.

V prizor mrka se navpična dimenzija uvaja postopoma. Ljudje, ki napadejo tempelj, poskušajo splezati na ogromna kipa, ki stojita na obeh straneh portala. S tem se začne prehod k navpični panorami kamere, ki nenadoma prikaže Herhorja, ko stoji na strehi med stebroma.

Nebo je v tem prizoru zaradi uporabe polarizacijskega filtra dobilo poglobljeno modro barvo. Ta uvaja simbolni pomen, povezan z verovanji, v skladu s katerimi so nebesa sedež bogov (slika 6).

Izraz jeze boga, ki »svoj obraz obrne proč od prekletega ljudstva«,<sup>9</sup> je začetek sončnega mrka in nastanek teme. Zaradi spremembe položaja virov svetlobe senca začne prekrivati duhovnikovo postavo. Dogodki, ki se odvijajo v času mrka, so bili posneti na črno-beli negativ, ki je bil nato prekopiran na barvni trak. Jerzy Wójcik je o tem postopku zapisal: »V trenutku mrka smo svetu odvzeli barve in svetlobi dali drugačno gostoto, kar je značilno za mrk. Tovrstno pomanjkanje pri ljudeh in pri vseh živih bitjih vzbudi nemir« (Wójcik 2006: 63).

## Svetloba v notranjih prostorih

Dosledna prisotnost kontrastne svetlobe v prizorih, posnetih v puščavi, je filmu dala enotno obliko, ki se je morala nadaljevati tudi v prizorih, ki potekajo v notranjih prostorih. Med gradnjo scenografije niso razmišljali, od kod naj bi v njih izvirala svetloba. Vprašanje osvetlitve notranjih prostorov se je pojavilo šele, ko je bila scenografija v filmskem studiu v Lodžu že pripravljena. Kot je povedal snemalec Wiesław Zdort,<sup>10</sup> so način osvetlitve narekovali prejšnji

9 Citat iz filmskega dialoga.

10 Wiesław Zdort (1931–2019) – filmski snemalec, direktor fotografije za številna pomembna dela poljske kinematografije.

posnetki v eksterierjih: svetloba ni smela namigovati na čas v dnevu, vreme ali letni čas, njen vir naj bi bil nedoločen (Zdort 2017: 219).

V egipčanskih templjih je bilo le malo svetlobe, ki je prihajala »samo skozi vhodno odprtino in morda dodatno tudi skozi majhna okna v stenah pod stropom« (Lipińska 1982: 179). Zaradi tega so v filmu uporabili strmo, razpršeno svetlobo, ki prihaja od zgoraj. V prizoru Ramzesovega pogovora z očetom je Wiesław Zdort želeni učinek dosegel tako, da je obesil posebno osvetlitveno ogrodje z več deset manjšimi žarnicami, zasenčeno s širokim, za kamero nevidnim zaslonom iz debele črne lepenke. Tako so ustvarili usmerjeno, a hkrati razpršeno svetlobo, ki je dajala samo eno senco. Ta svetloba je ustvarjala posebno vzdušje, bila je monumentalna, prihajala je od zgoraj, podobno kot v karnaškem templju z visokimi stebri.

V starem Egiptu so palače gradili na lesenih ogrodjih iz mase, izdelane iz lanu in gline (Skrzepeński 2017: 106). Njihove konstrukcije niso prestale preizkusa časa, niso se ohranili niti reliefni zapisi, ki bi jih lahko uporabili kot predloge. Palačo je za *Faraona* projektiral Jerzy Skrzepeński na podlagi edinega ohranjenega reliefa, na katerem je upodobljena Egipčanka, ki pogleduje skozi okno (Skrzepeński 2017: 106). V filmu se v dvoranah palače pojavlja sprednja, bočna svetloba, ki zaradi vidnih odsevov na stenah in vratih kaže na prisotnost okenskih odprtín, ki jih kamera ne prikaže. V *Faraonu* oken ne vidimo, razen prizora, ko Ramzes skozi okno gleda vasi, ki jih je zažgala libijska vojska.

Svetloba gradi vzdušje tudi v prizorih, ki potekajo v templju Astoreth, med slovesnostjo ob pogrebu Ramzesa XII., v kotih palače v prizoru umora Ramzesa XIII. Liki, ki so v notranjih prostorih osvetljeni z močnejšo svetlobo, izstopajo iz ozadja, kar vpliva na osredotočenost gledalca. Zaradi simetrične kompozicije kadra neenakomerna razporeditev svetlosti ustvari občutek tsnosti prostora. V nekaterih prizorih, npr. ko se Ramzes pogovarja z očetom ali ko se duhovniki pogovarjajo z Beroesom, je kader na obeh straneh omejen s temnima površinama sten. V prizorih v labirintu pa kader omejujejo svetle ravnine stranskih sten hodnika. »Zožen kader« pomaga izpolniti prostor širokega zaslona v kameralnih prizorih, ko pa se dogajanje preseli na prosto, nastane občutek večje razsežnosti eksterierjev (Wójcik 1966: 10).

V notranjih prostorih so v *Faraonu* uporabili drugačno, in sicer motivirano svetlobo. Njen vir so oljne svetilke ali bakle. Hodnike labirinta, ki ščiti zakladnico, osvetljujejo oljenke, ki jih – odvisno od prizora – v rokah držijo čuvaji labirinta ali duhovnik Samentu. Površine sten labirinta imajo značilno teksturo, nosijo sledove kamnoseških dlet, kakršne so ustvarjalci filma videli med zbiranjem dokumentacije na stenah hodnikov, ki vodijo v egipčanske grobnice.

Scenograf Jerzy Skrzepiński je o nalogah, ki si jih je postavil med načrtovanjem hodnikov labirinta, povedal:

Kako prikazati, da nekdo ves čas hodi, hodi v popolni temi, da ne bi gledalca zdolgočassili? Veliko pozornost sem namenil teksturi sten, izdelanih iz posebne mavčne mase. Da bi se masa nekoliko iskrila, sem jo premazal z naftalinom v prahu, zaradi česar je ob osvetlitvi nastal učinek skalne stene; ta ni smela biti motna. Imel sem celo cel seznam skal, ki imajo primeren lesk. Želel sem pokazati, da ta stena ni mrtva, da je ozadje, ki posrka igralce. Šlo mi je za to, da je stena enotna masa, skala, ki obstaja kljub minevanju časa, ki je bila tam nekoč izklesana in zdaj gledamo žive sledove dlet kot prstne odtise, ki so dokaz prisotnosti človeka.

Ko smo skozi labirint vodili kamero, je to izgledalo, kot da bi se stene pomikale. Izdelal sem natančne risbe po meri samo za nekatere kadre. Scenografijo smo prilagajali kadru. Snemalec mi je vsakokrat povedal širino slike in jaz sem naredil ustrezno ozko ali široko scenografijo. Moje sodelovanje s snemalcem je bilo torej zelo tesno. Uporabljal sem tudi snemalno knjigo, iz katere sem lahko razbral natančne nastavitve kamere. Obrisal sem vse kote objektivov, ki so bili potrebni za snemanje. Scenografija se je morala idealno ujemati s kamero in zato ni bilo mogoče ničesar spremeniti. Vsak prizor je bil prilagojen kotu objektiva. (Skrzepiński 2017: 106, 108)

Prizore prehoda skozi labirint sta posnela Wiesław Zdort in Witold Sobociński.<sup>11</sup> Izdelan je bil poseben trikolesni voziček s sedežem kot v motornih kolesih, da bi se lahko snemalec nadzirano premikal skozi ozek in nizek prostor hodnika. Žaromet, ki je posnel svetlobo oljne svetilke, je pri snemanju nosil Wiesław Zdort. Prisotnost električarja in druge osebe v ozkem hodniku so oteževale snemanje. Pomoč električarjev, ki so se plazili, da ne bi bili vidni v kadru, so uporabljali samo ob osvetljevanju ovinkov hodnika. Zaradi istega razloga med snemanjem v hodnikih labirinta v bližino kamere ni smel niti Jerzy Kawalerowicz, kar je bila razmeroma težka izkušnja za režiserja, navajenega, da je prisoten ob vsakem posnetku.

Wiesław Zdort je o tem snemanju pripovedoval kot o svojevrstnem rokodelstvu:

Labirint je lep simbol, abstrakt, ki se nanaša na mit o Ariadni niti. Gledalec mora razumeti, kdo ga vendarle lahko prehodi. Zato so tablice s hieroglifi, kakršne ima Samentu, in znaki na stenah ob ovinkih, ki jih prikažemo. V vsakem primeru je ideja tega filmskega labirinta, čeprav tako različna od grobnic, ki jih poznamo, npr. Tutankamonove grobnice v Dolini kraljev, lepa oblikovna posplošitev te ideje. V labirintu se ne premika samo filmski lik, ampak se premika tudi luč, ki jo držim v roki, česar gledalec ne sme vedeti. Poleg zapletene, velike osvetlitve in pogosto tehnično zahtevnih premikov kamere najdemo tudi

11 Witold Sobociński (1929–2018) – eden najpomembnejših poljskih filmskih snemalcev. Med snemanjem *Faraona* je bil drugi snemalec.

»ročno« izdelane posnetke. To je po mojem mnenju tisti čudovit in lep del pri delu snemalca. (Zdort 2017: 224)

Poseben tehnični izziv je bila tudi osvetlitev zakladnice. Ogromne zlate skrinje sredi velikega prostora bi se morale prikazati šele ob prižigu sveč. Žarometi, ki so posnemali njihovo luč, naj bi se prižgali šele v trenutku, ko so duhovniki z baklami prižgali velike sveče, razporejene po zakladnici. Wiesław Zdort je povedal, kako so to dosegli:

Za žarnice ARRI z močjo 20 kW takšnih uporovnih naprav ni bilo. Žarnice so bile tako velike, ker smo ob širokem zaslonu in uporabi anamorfnih objektivov morali imeti zelo veliko svetlobe in zaslonko vsaj  $f : 4,5$ . Skupna moč luči v zakladnici, zgrajeni v filmskem studiu v Lodžu, v veliki dvorani št. 3, je znašala več kot 400 kW. Postopno povečanje jakosti svetlobe ne s pomočjo uporovnih naprav, ampak posebnih loput, nameščenih na velike svetilke, je bilo izjemno zapletena naloga. Velik film je ves čas povzročal velike težave. (Zdort 2017: 222)

Nekateri gledalci – nekateri, ker gre za občutek subjektivne narave – lahko med gledanjem *Faraona* izkusijo pojav sinesteziije. V tem primeru gre za situacijo, ko vidni in slušni vtisi ob gledanju hkrati izzovejo skoraj fizični občutek spremembe temperature. Notranji prostori se v *Faraonu* zdijo hladnejši kot eksterierji, prežgani od sonca. Montažni prehod od prizora, v katerem Ramzes obišče z labirintom zaščiteno zakladnico, do prizora, v katerem se pogovarja z duhovniki na terasi palače, lahko prinese subjektivni občutek porasta temperature.

Snemalci so se zavedali potrebe, da slika vsebuje tudi informacijo o nižji temperaturi v notranjem prostoru. Po mnenju Witolda Sobocińskiego:

Največja umetnost je bil prenos podobe Egipta in Afrike v notranje prostore. Iz temperature 40 °C vstopimo v notranjost hiše, v kateri vlada hlad. Majhna okna in debeli zidovi povzročijo občutek znižanja temperature, ki je zunaj zelo visoka. Nižja temperatura pa je povezana s temo. To povezanost smo morali vključiti v koncept svetlobe v *Faraonu*. (Sobociński 2017: 255)

To vprašanje v knjigi *Labirint svetlobe* obravnava tudi Jerzy Wójcik:

Kadar smo iz eksterierja vstopali v notranje prostore, smo poskušali prikazati tudi temperaturno razliko med tema mestoma. Morali bi jo interpretirati še globlje, ampak ne smemo pozabiti, da je Kodakov negativ v tistem obdobju imel neko določeno občutljivost. Zlasti mraka in črnine ni odražal tako popolno, kot je to možno danes. Tehnološki pogoji so bili zelo strogi. Če bi *Faraona* posneli na današnje negative, z uporabo današnjih sredstev, bi bil boljši, globlji. (Wójcik 2006: 62)

## Barvna paleta Faraona

Stari Egipt je bil raznobarven. Barve so opravljale zelo pomembno vlogo. V egipčanski likovni umetnosti je podoba živega človeka ali predmeta morala biti barvna, da je dobila svojo popolno identiteto (Zorn 2006: 103). Paleta barv v egipčanski umetnosti je sestavljalo šest barv: črna, bela, rdeča, rumena, zelena in modra. Z vsako barvo je bila povezana določena simbolika. Črnina je simbolizirala rodovitno zemljo, noč, smrt in podzemni svet. Belina je bila povezana s čistočo, svetostjo, vzvišenostjo in osebnostmi na visokih položajih. Rdeča barva je simbolizirala kaos, zlo in nevarnost. To je bila barva puščave, tujih ljudstev in boga Seta. V pozitivnem pomenu je bila rdečina barva Spodnjega Egipta. Zelena barva je simbolizirala prepород življenja in uspešen razvoj. Amuleti, ki so ščitili življenje, so bili zeleni. Modro barvo so povezovali z nebesi, zato je bila koža glavnih egipčanskih bogov modre barve. Rumena barva je simbolizirala nesmrtnost. Bila je prisotna v upodobitvah simbolov kraljevske oblasti in nebesnih teles (Zorn 2006: 103–104).

Barvni svet *Faraona* je drugačen. Barvna paleta starega Egipta v filmu ni prisotna. To vzbuja utemeljene očitke sodobnih egiptologov.

Peščeno sivi templji in palača zagotovo ne ustrezajo resničnosti. Zgradbe so bile v Egiptu večbarvne, skoraj pustno pisane. Reliefi so bili mnogobarvni. Vsi templji, ki jih danes poznamo kot veličastno svetlo rjave, so bili pobarvani s kričečimi barvami. Tudi kipi so bili pobarvani. S tega vidika scenografija ne ustreza resničnosti. (Kuraszkiewicz 2017: 462)

Barve »razkritega sveta« imajo v *Faraonu* nepopolno identiteto. Njihova prvotna izrazitost je oddaljena v času. So prežgane od sonca in obrabljene od peska, ki ga nosi veter. Film ima utišano, umirjeno barvno paletu reliefa, prevlečenega s »patino časa«.

Na barve v *Faraonu*, podobno kot na način filmske predstavitve staroegipčanske stvarnosti, so imeli odločilen vpliv dokumentacijski obiski Jerzyja Kawalerowicza, Jerzyja Wójcika in Jerzyja Skrzepińskiego v Egiptu. Režiser je v prispevku *Moj Egipt*, objavljenem v reviji *Ekran* dva dneva po *Faraonovi* premieri, obširno razložil prisotnost barv v svojem delu:

Barva. To je bilo verjetno najbolj bistveno in zapleteno vprašanje. Kako najbolj integralno povezati vsebino in obliko? Odločitev glede barvne palete *Faraona* je temeljila na potovanjih v sodobni Egipt in v njegovo antično zgodovino. S patino prevlečene barve na reliefih so nam bile zelo všeč. Očaral nas je tudi sodobni Egipt in njegova barvna paleta. Takoj smo vedeli, da ne bomo uporabili barv v njihovi tradicionalni obliki. Barva zelo pogosto razoroži dramaturgijo

in postane izključno tehnična komponenta. Temu smo se želeli izogniti. Želeli smo skrbno izbrati barve in jih usmeriti v sintezo oblike in vsebine oziroma omejiti bogastvo in blišč starega veka ter Egipt prikazati z moralnega vidika, kakršen je morda v resnici bil. Takoj smo izločili tri barve, ki so se do sedaj najbolj odražale na zaslonu: rdečo, modro in zeleno. Oprli smo se izključno na odtenke okra, belino, črnino in zlato. Ta barvna paleta nam je omogočila, da smo dosegli tisto patino, ki je v filmu postala dominantna in je ustvarila časovno distanco v čustvenem sprejemu filma. (Kawalerowicz 1966: 3)

V *Faraonu*, ne glede na sprejeti barvni sestav, ki je predpostavljaj prisotnost »patine časa«, je veljalo pravilo zvestega posnemanja nekaterih barv, nekako v nasprotju z načeli. To pravilo je veljalo za tiste elemente filmske slike, ki so bili zaradi svoje narave odporni na spremembe, povezane z minevanjem časa, ali katerih barva je bila povezana z nespremenljivimi značilnostmi človekove narave ali življenja. Svojo prvotno barvo je ohranila črna ebenovina, iz katere je izdelano pohištvo, marmor v palači, umirjeno rdeči in safirni deli faraonovih okraskov in insignij. V prizoru Nila, ki Egiptu daje življenje, vidimo prodirajočo zeleno barvo, v prizoru bitke in prizoru Ramzesove smrti pa se pojavi intenzivna rdečina krvi. Nasičena modrina neba v prizoru mrka se navezuje na brezčasno, z domeno *sacrum* povezano simboliko te barve.

Med produkcijo *Faraona* so bili prizori v eksterierjih snemani ne samo v puščavi Kizilkum, ampak tudi v Egiptu in na Poljskem ob jezeru Kirsajty. V zmontiranem filmu so od sonca razgreti junaki iz puščave prehajali naravnost v notranje prostore, zgrajene v dvoranah filmskega studia v Lodžu. Zaradi tega se je pojavila cela vrsta nalog, povezanih z ohranjanjem enotne barvne palete filma.

Ena izmed težav je bila ohranitev enotne barve peska in neba v posnetkih s treh celin. Zaradi preverjanja ujemanja barve peska z barvo peska v Libijski puščavi v Egiptu so bili med dokumentacijskimi deli v Buhari izdelani filmski posnetki sipin v puščavi Kizilkum. Težava, kot je poročal Wiesław Zdort, se je pravzaprav rešila sama:

V puščavah Egipta ali Maroka je pesek nastal iz zdrobljene in s stoletji zmlete skale, je rumene barve, drugače kot v puščavi Kizilkum, kjer je sivkast. Treba je bilo narediti tako, da se ta razlika na zaslonu ne vidi. Med številnimi poskusi smo premišljevali, kako rešiti to težavo. Ko sem strmel v slike iz Libijske puščave, sem dojel, da težja, razpršena plast skal sploh ni tako rumena kot prah, ki ga dviguje veter, in da se barva sipin spreminja odvisno od položaja sonca. To je bila za nas priložnost za določeno svobodo.

Po prihodu v Lodž smo si vse gradivo ogledali na zaslonu. Posebno pozornost smo takrat posvetili barvi peska v različnih kopijah. Toda po poglobljeni analizi smo se odrekli kakršnemu koli usklajevanju barve peska puščave Kizilkum in



egiptovskega peska v Libijski puščavi, ugotovili smo, da to ni bistveno. Peščena puščava v Gizi pod piramidami prikazuje nekoliko drugačno mesto kot puščava v Buhari. To smo uskladili z ilustracijo Pentuerjevega predavanja, katerega odlomke naj bi posneli v Gizi in v Dolini kraljev. Tudi skale in kamni so namigovali na nekoliko drugačen kraj kot puščavske sipine in tudi to je bilo koristno. (Zdort 2017: 204)

Prizor ob piramidah v Egiptu je bil posnet brez sonca. Tako so dosegli približno enako svetlost barve neba kot nad obzorjem v puščavi Kizilkum. Gledalec med Ramzesovo vožnjo od piramid v faraonovo palačo ne opazi spremembe barve.

Asistent Jerzyja Kawalerowicza Andrzej Herman je med produkcijo *Faraona* 29. marca 1965 v dnevniku, ki ga je vodil med snemanjem v Egiptu, zapisal:

Snemanje v Karnaku. Zdi se, da čudoviti reliefi templja oživijo zaradi značilnih silhuet duhovnikov, ki smo jih razporedili na njihovem ozadju. Posebno vzdušje zajame igralce in ekipo. Snemamo kot v transu. [...] Ob tej priložnosti doživimo trenutke zadovoljstva. Tempelj, ki smo ga kot scenografijo zgradili v Buhari, se po značaju odlično ujema s tem, kar opazujemo tukaj. (Herman 1965: 9)

Med snemanjem v Egiptu so posebno odgovornost nosili snemalci. Snemanje je potekalo »na slepo«, ni bilo možnosti, da bi posnetke razvili in si jih na kraju ogledali. Negative so lahko razvili šele dva tedna pozneje na Poljskem. Za morebitne popravke, nastale zaradi možnih tehničnih okvar, bi bilo takrat že prepozno (Herman 1965: 9).

Posnetki za prizor Pentuerjevega predavanja v ruševinah v Luksorju so bili v filmu vmontirani v prizor Ramzesove iniciacije skupaj s posnetkom, ko ta vstopi v scenografijo templja, zgrajeno na snemališču pri Buhari. Jerzyju Skrzepińskemu je uspelo doseči popolno uskladitev arhitekturne oblike scenografskega objekta, njegove barve, ki odraža minevanje časa, in teksture, ki nosi znake obrabe, z ruševinami, ki so se ohranile v Egiptu. Pri tem so mu bila v pomoč zelo dolgotrajna, zamudna in skrbno izvedena dokumentacijska dela.

Tam, na kraju, sem se lahko dotaknil reliefnih zapiskov na stebrih in stenah templjev, tam sem zagledal grobove faraonov v Dolini kraljev, teksturo materiala in teksturo gradiva, uporabljenega za gradnjo templjev ... V Luksorju, Karnaku, Deir el-Bahariju sem naredil na stotine slik, ročnih skic in risb. Lahko sem si zapisal razmerja oblik, teksturo, barvo. Odvzel sem celo vzorce materiala iz apnenca in granita, ki sem jih, na veliko začudenje carinikov, domov prinesel okoli pet kilogramov. (Skrzepiński 1966: 8)

Skrzepiński je dobil možnost, da v zaprtih skladiščih muzeja v Kairu opravi podrobne raziskave, zbližal se je z varnostniki templjev v Karnaku, ki so mu dovolili, da vzame vzorce skalnih odlomkov (Skrzepiński 2017: 103).

Barvni paleti filma je bilo treba prilagoditi tudi eksterier na Poljskem, kjer so posneli prizor ob Nilu. Pokrajino ob jezeru Kirsajty v Mazuriji so obogatili z otokom s palmami, ki so ga zgradili na pontonih, in z dvajsetimi plavajočimi otoki s suhim trsjem, ki naj bi priklicali barvno paleto pokrajine z grmovjem ob Nilu. Največje težave so bile povezane s kadri v bližnjem planu. Da bi dobili za Nil značilno sivo rumeno barvo vode, so v jezero stresli več kilogramov suhe barve. Trsje na mestu, mimo katerega je plul Ramzesov čoln, je bilo pobarvano z rjavo barvo, ki je odražala vpliv žgočega sonca (slika 7). »Stopnja nasičenosti barv je v naši geografski širini popolnoma drugačna. Morali smo se približati tamkajšnjim razmeram, prisotnosti prahu na zelenju, vodi, naših oblačilih, telesih«, je povedal Jerzy Wójcik (2006: 65).

Eden najpomembnejših elementov barvnega koncepta filma je bil barvni sestav človeškega telesa. V *Faraonu* so se že na začetku pripravljajalnih del odrekli razgledniško rumeni barvi peska, živahni modrini neba in rjavo zago-relim junakom. Želena barvo človeškega telesa, usklajeno z umirjeno barvno paleto filma, ki ni vsebovala svetlih in nasičenih barv, so dosegli z ličenjem (Herman 1965: 6).

Barvno paleto teles, globoko sinhronizirano in harmonizirano s scenografijo in kostumi, je pripravila maskerka Teresa Tomaszewska<sup>12</sup> v tesnem sodelovanju s snemalci.

Najprej sem barvo uskladila s snemalcem. Dobila sem informacijo, da snemalec zajame takšno in takšno svetlobo, ta svetloba mi »požre« to in to, lahko sem opravila preizkus, da bi za »končno kopijo« pripravila ustrezno barvo šminke. Vedno sem pripravila barvne vzorce. [...] Najino medsebojno usklajevanje je bilo zelo pomembno, saj se je lahko zgodilo, da je uporabil kakšen »soft«, različne filtre, ki spremenijo barvo slike. Nikoli nisem poizvedovala, ker smo se zmenili, da če kaj takšnega naredijo, me morajo o tem obvestiti. Osnovni material je bil trak, ki je bil najdražji. Morali smo delati tako, da bi ga zapravili kar najmanj. Včasih je bilo treba opraviti tudi sto preizkusov, da bi kakšno stvar z gotovostjo ugotovili. (Tomaszewska 2017: 313–314)

O sodelovanju s Tereso Tomaszewsko je drugi snemalec Witold Sobociński povedal: »Po metodi poskusov in napak smo našli ustrezno barvo šminke, ki

12 Teresa Tomaszewska (1928–2016) – pomembna poljska filmska maskerka. Oblikovalka maske za več filmov, ki spadajo med klasična dela *poljske filmske šole*.

je prehajala v rjavo in vijolično. Barvna paleta, ki smo jo iskali, se je pojavila potem, ko so trak korigirali in izdelali ustrezno kopijo (Sobociński 2017: 248).

Ličenje je potekalo v zemljankah, izkopanih blizu snemalnega prizorišča. To so bili majhni prostori, izkopani v zemljo v globini 1 do 1,5 metra, s poševno streho, posuto s peskom. Ko je sonce pripekalo, je bilo v zemljankah veliko hladneje, temperatura je znašala osemnajst stopinj. Kljub temu je bilo delo zelo zahtevno:

[L]ičenje na prizorišču snemanja [je bilo] v puščavskih razmerah pekel. Mi smo še spali, ko so maskerke že začenjale z delom. Šle so z avti, ko je bila še tema, nekaj deset kilometrov skozi puščavo. Prostori za ličenje so bili vgrajeni v tla, da bi bilo hladneje. Delale so ure in ure, omedlevala so pri delu. Pogosto je igralo dvesto, tristo statistov in vsi so bili oblečeni v svoja telesa. Površina, ki jo je bilo treba naličiti, je bila ogromna. Predlagani barvni sestav se je dosledno uporabljal skozi ves film. (Wójcik 2006: 63)

Filmski vzorec podobe Egipčana je bil Jerzy Zelnik, ki je igral naslovno vlogo. Med ateljejskim snemanjem v Lodžu je bila barva njegovega telesa referenčna točka za snemalce. Kot je povedal snemalec Wiesław Zdort:

Kawalerowicz je odločil, da bo telo našega Ramzesa vzorec podobe Egipčanov, zlasti njihove polti. In to je bilo pravzaprav najpomembnejše za snemalne poskuse, zlasti zato, ker smo potrebovali zelo raznoliko paleta več rjav. Tudi v belinah smo iskali ne samo odtenke, ampak tudi teksturo, vezavo, v več vidikih smo iskali razlike v primeru najvišjih duhovnikov, višjih hierarhov, kot je Pentuer, menihov, služabnikov, nosačev ali nosilcev pahljač. Da ne govorimo o Libijcih, za katere smo iskali primerne rjave odtenke. (Zdort 2017: 201)

Barva telesa se je spreminjala v notranjih prostorih. Različna je na ozadju temno zelenih sten in sivega kamna. Spremeni se, ko kamen osvetlimo s plamenom, kot na primer v prizorih prehoda skozi hodnike labirinta (Wójcik 1966: 10).

Barvni koncept *Faraona*, ki so ga zelo skrbno oblikovali scenograf, oblikovalka maske in snemalci, je do popolnega izraza na ekranu prvič prišel najverjetneje šele po digitalni obnovi filma leta 2012. Med izdelavo kopij za predvajanje leta 1966 je bil barvni učinek zaradi nepravilnosti pri izdelavi kopij manjši.

## Faraon kot enotna oblika

*Faraon* je kompozicija, sestavljena iz elementov, ki tvorijo določeno nerazdeljivo celoto. Njeno konstrukcijo so zagotovili snemalci s strogim upoštevanjem pravil prisotnosti svetlobe, izrazito določenega barvnega koncepta in dodatnih

kompozicijskih pravil, ki natančneje opredeljujejo način oblikovanja posameznih prizorov, vključno z načinom kadriranja, s čimer so ustvarili enotno celoto, notranje tesno povezano z obliko.

Dodatna kompozicijska pravila, ki jim *Faraon* dolguje svojo oblikovno plat oziroma enotno obliko, vključujejo prisotnost glavne kompozicijske osi, dosledno upoštevanje pravil centralne kompozicije, za staro egipčansko umetnost značilne pasovne kompozicije in ritma, ki spremljata centralno kompozicijo zlasti v eksterierjih, ter uporabo subjektivne kamere, značilne za avtorske filme Jerzyja Kawalerowicza.

Enotna oblika je odvisna od njenih posameznih komponent, ki poudarjajo in izpostavljajo izrazno plat filma ter hkrati postanejo njegov del, kar je v skladu z definicijo Juliusza Żurawskiego: »Obliko, ki nas s svojo izrazitostjo primora, da se ji vdamo in se podredimo njeni formalni disciplini, imenujemo enotna oblika« (Żurawski 2008: 44).

## Glavna kompozicijska os filma

V kompoziciji posameznih prizorov v *Faraonu* lahko opazimo zelo dosledno ponavljajočo se zakonitost. Ta izhaja iz prisotnosti uprizoritvenega ključa, ki zagotavlja, da so posamezni prizori povezani v enotno celoto, in z določenim načinom gibanja likov v prostoru omogoča v filmski resničnosti prehod iz enega prizora k sledečim mestom, dogodkom, situacijam. To je bilo mogoče doseči zaradi zelo tesnega sodelovanja scenografa in direktorja fotografije.

Če se spomnimo začetnega odlomka filma, lahko opazimo podobne rešitve tudi v naslednjih prizorih. Ko Evnana zagleda skarabeja, s sporočilom o svetih hroščih teče naravnost proti kameri, med dvema vrstama vojakov, ki segata vse do obzorja (slika 8). Ramzes se po pogovoru z vrhovnim duhovnikom Herhorjem, s katerim se ne strinja glede potrebe, da bi vojska zaobšla sveta hrošča, oddalji od čet tako, da odide proti globini prizorišča v smeri bližnjih sipin skozi prehod, ki ga naredijo vojaki.

Prizor Ramzesovega pogovora s Saro se konča z njegovim tekom proč od kamere in vrnitvijo k četam, zbranim v puščavi. V naslednjem prizoru se v krog vojakov iz globoke notranjosti prizorišča pripelje asirski konj. Po isti poti po končanih manevrih z bojno kočijo odpelje Ramzes. Pozneje se nekako po njegovih sledih od kamere oddaljijo polki vojakov, za njimi pa še nosilnice z duhovniki. Po montažnem rezu Ramzesova bojna kočija, ki je v sredini kadra,

drvi naravnost proti kameri (slika 9). Po pogovoru z Evnano se prestolonaslednik odpelje in izgine v notranjosti prizorišča.

Naslednji montažni rez gledalca popelje v notranjost faraonove palače v prizoru, posnetem s subjektivno kamero. Na sredini slike se odpirajo številna nova vrata, ki vodijo v prestolno dvorano. Na steni za prestolom Ramzesa XII. vidimo temni odprtini, ki centralno kompozicijsko os, vzdolž katere se osredotoča uprizoritev avdience, podaljšata v globino. Sledeči prizor odpre Sara, ki odgrne zaveso in na sredi slike vstopi iz globine v dvorano, v kateri sreča Ramzesa. V naslednjem prizoru iz globine kadra na srečanje s sinom pride kraljica Nikotris. Po pogovoru z materjo se Ramzes oddalji od kamere. Njegov pogovor z Dagonom se začne s prihodom trgovca v dvorano skozi v globini prizorišča vidna vrata, ki ostanejo v kadru med celotnim pogovorom. Skoznje Dagon zapusti dvorano in izgine v globini kadra. Ko gre Ramzes na srečanje s Saro, pride iz globine slike in gre naravnost proti kameri skozi prehod med dvema vrstama nevisokih stolpov. Prizor iniciacije v templju odpre Ramzes, ki vstopi v notranjost scenografije in v globino slike skozi portal templja, ki je umeščen na sredini. Arhitekturna os templja ga vodi skozi dvorišče v prostore, ki se zadaj skrivajo v temi.

Če smo pozorni na kompozicijsko os, ki je prisotna in izrazito poudarjena v vseh zgoraj opisanih prizorih, opazimo, da se pojavlja v celotnem filmu. Posamezne prizore povezuje enotna scenografsko-uprizoritvena kompozicija, sestavljena iz gibanja vzdolž osi v globino kadra. Vzdolž te osi gleda tudi kamera. Takšna kompozicija je izrazito poudarjena na začetku in ob koncu prizora. Gledalec to lahko dojame skoraj kot vstop igralcev »na oder« in odhod z njega (slika 10).

Glavno kompozicijsko os v *Faraonu* tvori zgrajena scenografija in z njo popolnoma usklajene nastavitve kamere ter igra, vse v skladu z idejo, ki se navezuje na staroegipčanske arhitekturne rešitve. Jerzy Skrzepiński je povedal: »Z direktorjem fotografije sva vedela, da je skupna arhitekturna značilnost templjev, da so zgrajeni „vzdolž osi v globino“. V tem prepričanju mi je uspelo utrditi Kawalerowicza« (Skrzepiński 2017: 95).

Glavna kompozicijska os se je upoštevala tako v notranjih prostorih kot tudi v eksterierjih.

Igralec, ki se je na začetku ali koncu prizora približal posameznemu liku, je nato šel mimo njega in še naprej. Režiser se je zavedal, da izdelava scenografije »vzdolž osi v globino« za igralce pomeni celo vrsto težkih izzivov, zahteva disciplino. Perspektivo smo upoštevali tudi v eksterierjih. Ni šlo za prikaz tega, da nekdo gre, zato da bi kam prišel, temveč za prikaz tega, da gre »globlje«. V takšnem primeru je prizor pomemben z drugega vidika kot je fabulativni. (Skrzepiński 2017: 101)

Uprizoritev, ki je bila usklajena s scenografijo, je – kot je poudaril Jerzy Skrzepiński – vplivala na to, da so bili splošni plani in prizori pogovorov urejeni po načelu »do prihoda«:

Na primer, ko smo snemali pogovor med dvema osebama, ki prideta na sceno, smo prikazali samo vrata, ki se odprejo, njun prihod in potem je kamera naprej sledila osebama, ki se pogovarjata. Posneli smo veliki plan in lik ustavili. Vse je bilo podrejeno izkoriščanju arhitekture. Moj namen je bila uporaba perspektive, da se konstrukcije gradijo v globino. To lahko razlagamo kot povabilo gledalcem, naj pridejo noter. V *Faraonu* ni nič naključno. Ta film odlikuje izredna skrb za kompozicijo. Imeli smo vizijo, glede katere smo se strinjali že na začetku. (Skrzepiński 2017: 98)

## Osrednja kompozicija, simetrija in pasovno vezana kompozicija

Na vizualni ravnini *Faraona* se ne pojavlja za zahodno kulturo značilna linearna perspektiva. Ni je, ker staroegipčanska umetnost ni poznala takšnega načina prikazovanja globine na ploskvi slike. Na odločitev, da te perspektive ne bodo uporabili, je vplivala tudi uporaba tehnike CinemaScope pri snemanju. Tovrstno perspektivo je v širokozaslonski tehniki težko doseči.

V eksterijerjih v *Faraonu* vidimo izrazito navezavo na način prikaza perspektive, kakršen se je uporabljal v staroegipčanski umetnosti. Inspiracijo so črpali predvsem iz upodobitev iz obdobja 18. dinastije. Filmska slika se v več vidikih navezuje na značilnosti tedanjih reliefov in stenskih slik. V masovnih zunanjih prizorih med manevri in bitko vidimo navezavo na pasovno vezano kompozicijo. Vidni elementi so razporejeni v globino slike, v vodoravnih vrstah pravokotno na kamero. Položaj prikazanih oseb je izražen z velikostjo lika (Lipińska 1978: 78). Ramzes stoji v sredini slike v prvem planu, zato ga objektiv vidi kot večjega od likov, ki stojijo za njim. Njegova silhueta izrazito izstopa. V ozadju vidimo čete, razporejene proti globini slike v sledečih si vrstah.

V staroegipčanskih reliefih in stenskih slikah je bil za glavni lik rezerviran poseben del prostora, stranski liki pa so predstavljeni na vodoravnih pasovih oziroma trakovih, ki so postavljeni eden nad drugim in razdeljeni le s črto (Michałowski 1974: 120). Manj kot je lik pomemben, v višjem pasu je upodobljen (Lipińska 1978: 79) (slika 11).

Pasovno vezano kompozicijo najdemo tudi v načinu uprizoritve Pentuerjevega predavanja. Prizor odpre vožnja kamere z zasukom, ko gledalci vidijo od

spodaj prikazane velike stene, bogato pokrite s hieroglifi in reliefi. Duhovnik mladega Ramzesa poduči, kako stara je že egipčanska civilizacija. V vsakem kadru te sekvence lahko nekje v ozadju opazimo vodoravno črto iz človeških silhuet, kakršno smo pred trenutkom videli na reliefih.

Element *Faraonove* kompozicije, ki je najpogosteje opažen v analizah filma, je poleg umirjene barvne palete centralna kompozicija in z njo povezana simetrija. Zelo pogosto je najpomembnejši lik umeščen v sredino kadra. Na ta način je vedno prikazan faraon Ramzes XII. Glavni junak se začne pojavljati središčno v kompoziciji kadra šele potem, ko po očetovi smrti postane vladar. Takrat ga kamera gleda rahlo od spodaj, na voljo dobi več prostora v kadru in dominira nad drugimi liki. Pred tem Ramzesovo mesto v kadru večinoma določajo črte zlatega reza.<sup>13</sup>

*Faraon* je iz staroegipčanske reliefne umetnosti prevzel harmonijo in simetrično kompozicijo. To v prizorih pogovorov dopolnjuje značilna razporeditev likov, ki se navezuje na način predstavitve na reliefih in slikah človeškega telesa. V starem Egiptu so v skladu z načelom »aspektualne« predstavitve resničnosti poskušali prikazati najbolj značilne vidike predmetov ali človeškega telesa, brez nepravilnosti, ki bi nastale ob uporabi perspektive (Zorn 2006: 93–94). Človeško telo je prikazano od spredaj, v predelu trebuha se pojavi zasuk v profil, v katerem so prikazane noge. Običajno je predstavljen desni profil, lik koraka v desno. Glava je prikazana v profilu, oko pa od spredaj. Roke vidimo od strani (Michałowski 1974: 158). V *Faraonu* sta osebi, ki se pogovarjata, razporejeni tako, da je obraz ene od njiju prikazan od spredaj, druge pa v profilu (slika 12).

Simetrijo, ki soustvarja vidno strukturo *Faraona*, lahko dojemamo kot pomembno sestavino harmonije in lepote filmske slike, sestavino, ki simbolizira popolnost in hieratičnost staroegipčanskega sveta. Lahko pa jo dojemamo tudi kot znak omejitve, trajanja in stagnacije, kot odraz težav, s katerimi se sooča država faraonov in dinastija, ki se bliža svojemu koncu.

Prisotnost simetrije so razlagali tudi širše, kot strukturno komponento, ki omogoča ustvarjanje integralnega sveta filmske resničnosti, izražanje njene »egipčanskosti« in prikaz določene miselne sinteze. Maria Kornatowska je v *Faraonovi* simetriji videla »zelo močno, skoraj corbusierjevsko filmsko obliko v duhu sodobnih umetnostnih struj« (Kornatowska 1966: 45).

13 Zlati rez je razmerje, ki ga ponazarja delitev daljice ali ploskve na dva neenaka dela, pri čemer je razmerje celotne dolžine daljice proti večjemu delu enako razmerju večjega dela proti manjšemu.

## Prisotnost subjektivne kamere

Eden formalnih elementov, značilnih za avtorske filme Jerzyja Kawalerowicza, je način snemanja, ki imitira pogled z zornega kota junaka, imenovan *subjektivna kamera*.

Kawalerowicz, podobno kot številni drugi režiserji tistega časa, npr. Hitchcock, je bil prepričan, da imajo takšni zorni koti veliko vrednost, in je pozneje celo v Filmski šoli v Lodžu predaval o subjektivnosti in objektivnosti pogleda in o delitvi na takšna pogleda. Verjetno je do konca svojega življenja kadre opredeljeval kot subjektivne ali objektivne, vendar ni pretirano skrbel za to, da bi bil ta način snemanja dosledno in razločno vkomponiran v filmsko pripoved. Mislim, da tudi drugi režiserji po svetu to počnejo in vedno imajo podobne težave. (Zdort 2017: 180–181)

V *Faraonu* subjektivna kamera svojo moč, da gledalca vključi v dogajanje, razkrije v prvem kadru prizora avdiience, ko prikaže faraona, ki ga nesejo v nosilnici. Gledalec procesijski prehod v prestolno dvorano opazuje z zornega kota lika, ki je v nosilnici. Jerzy Kawalerowicz je pojasnil ustvarjalna izhodišča za način izvedbe tega prizora:

Zdelo se mi je pomembno, da gledalec doživi nekaj vzvišenega. Najprej gledalca posadim v nosilnico. Ne vemo, koga in zakaj nesejo. [slika 13] Odprejo se naslednja vrata. Zbor pravzaprav prej recitira, kot poje (ker beseda ima tukaj vrednost dialoga, je pomembnejša od melodije) himno v čast faraona. Vse to traja razmeroma dolgo. Gledalec začne doživljati nekaj vzvišenega, začuti, da je faraon čaščen kot bog, da je nekdo nenavaden, da predstavlja nekaj največjega v tej državi. In šele potem, ko to gledalcu namignem, se na zaslonu prikaže faraon. (Janicki 1966: 29–30)

Kawalerowicz uporablja subjektivno pripoved in tako gledalca vključi v filmsko dogajanje, v miselne procese, gledalec postane eden izmed udeležencev prizora. Enako nalogo v *Faraonu* opravljajo pogledi likov naravnost v kamero in umestitev gledalca v položaj osebe, ki gleda, podobno kot kamera, vzdolž osi v globino.

Način gledanja, značilen za subjektivno kamero, se pojavi v prizoru na sipinah med Ramzesovim tekom za bežečo Saro, na izrazit, dodelan način pa je prisoten v prizoru Beroesovega pogovora z duhovniki in med Ramzesovim tekom do Sarine hiše potem, ko od Kame dobi novico, da je njegov sin Jud. Subjektivna kamera postane nenadomestljivo izrazno sredstvo v prizoru Samentujevega prehoda skozi hodnike labirinta, kjer gledalcu omogoča, da zelo od blizu spremlja duhovnikova doživetja. Najbolj



spektakularno je prisotna v prizoru bitke, ki je prikazana z zornega kota vojaka, ki se je udeleži.

Jerzy Kawalerowicz je uporabo subjektivne kamere v tem prizoru utemeljil v enem izmed intervjujev:

Bitka. Njeni elementi so pesek, puščava, egipčanska vojska in orožje. Želel sem poudariti krutost bitke in jo prikazati kot doživetje navadnega vojaka. Vendar je ta vojak gledalec, to sem tudi jaz. Kamera, vojak, gledalec ne vedo, kam tečejo. In to niti ni pomembno, saj gre za občutek bitke, za doživljanje bitke. Ta prizor sicer sledi subjektivnemu doživetju Ramzesa, ki se po izgnanju Sare prepusti zabavam, potem pa naenkrat postane poveljnik in stopi pred vojsko, ki čaka na njegove ukaze. Ramzes jo mora voditi v napad – ampak se boji! In zdaj, od tega doživetja preidem na tisto, kar vidi in doživlja navaden vojak. (Janicki 1966: 39)

Eden najtežjih prizorov za izvedbo v *Faraonu* je bila bitka. Potrebne so bile zelo dolge priprave v puščavi z udeležbo več sto statistov. Od snemalcev je prizor bitke zahteval ustvarjalnost, uporabo nekonvencionalnih tehničnih rešitev in nadarjenost Witolda Sobocińskiego.

## Proksemika subjektivne kamere v prizoru bitke

Zaradi visoke ravni strukturiranosti filma, v *Faraonu* prisotne strogo določene kompozicije, ki izhajajo iz povezave elementov, ki tvorijo filmsko sliko, in za ta film značilne hieratičnosti je moralo gibanje, vsebovano v sliki in v delu kamere, biti urejeno na določen način. To urejenost je lahko predlagal samo drugi snemalec. Witold Sobociński je pri opisovanju svojih posnetkov poudarjal, da so »pojem kompozicije, ritma in dinamike v sliki, v celoti in v njenih posameznih majhnih elementih, gradili prav podzavestni ritmi, oni so gradili sliko. Prenesel sem jih neposredno iz svojih glasbenih izkušenj« (Sobociński 2017: 254).

Način snemanja prizora bitke je dediščino poljske in svetovne kinematografije obogatil z novim načinom prisotnosti kamere v prostoru. To je subjektivna kamera, ki se udeleži bitke, odraža zorni kot enega od vojakov, ki teče čez sipine, vse dokler se neposredno ne sooči s nasprotnikom. To ni bila vožnja kamere, nameščene na premikajočem se vozičku ali vozečem avtu. Ne nastane občutek, da kamera stoji na nečem, kar se premika. To je bilo odkritje kamere, ki pluje v zraku. Ta je plula, šla po pesku, to je bil svojevrsten let.

V knjigi *Labirint svetlobe* je Jerzy Wójcik opisal, kako težka je bila naloga snemalne ekipe, zlasti pa drugega snemalca:

S kamero v roki, v stalnem gibanju, je bilo treba prečkati puščavske sipine, ves čas brez vozička. Konstruirali smo lastne naprave in hodili čez sipine po najbolj strmih pobočjih, spuščali smo se s teh sipin in vzpenjali nanje, premagovali vsakršne ovire, kar se je do tedaj zdelo v kinu nemogoče. Tak način snemanja je bil napisan posebej za Sobociński, težavnost te naloge pa je verjetno dosegla vrhunec. Če naj bi to delal kdo drug, bi bilo to treba napisati drugače. Tega ni mogel izpeljati nihče drug. (Wójcik 2006: 64)

Prizor napada so snemali tik po vzhodu sonca. Pobočja sipin so takrat osenčena, vdolbine in gube postanejo vidne, odprt prostor dobi sence, ki izginejo, ko se sonce dvigne višje. To je čas, ko »puščava pripoveduje o sebi« (Wójcik 2017: 81). Opoldan sončni žarki padajo skoraj navpično in stoječ človek ima samo nekaj sence ob nogah. Prisotnost svetlobe in sence je skupaj z reliefom tal v tem prizoru oblikovala plastičnost prostora, hkrati je bila tudi eden od elementov, ki so določali značaj dogodka in njegovo dinamiko. Obrazi vojakov, ki tečejo proti nasprotnikom, osvetljeni z žarki, padajočimi od strani, so do polovice prekriti s senco. Udeležba v bitki, ki prinaša svojevrsten suspenz med življenjem in smrtjo, se v tem prizoru odraža v načinu osvetlitve prostora in ljudi. Nadaljevanje in posledica vključitve spopada ljudi v makrokosmos rojevajočega se in umirajočega dne so prizori, ki se dogajajo po bitki, posneti ob zahodu sonca.

Snemanje prizora spopada na način, da so sence vidne, je zahtevalo skrbne priprave. Zaradi hitro dvigujočega se sonca je bilo treba vse posneti v dobrih desetih minutah. Vsa pripravljala dela je filmska ekipa opravila prejšnjega dne zvečer. Filmarji in osemsto vojakov, ki so se udeležili bitke, so noč prebili v puščavi. Tako se je lahko snemanje začelo takoj po svitu (Wójcik 2017: 81).

Del puščave, v katerem je bil posnet prizor bitke in ki je opravljal vlogo scenografije, je moral imeti ustrezno estetsko oblikovano površino. Eksterierje za posamezne prizore so Kawalerowicz in njegovi sodelavci iskali med dolgimi pohodi po puščavi (Peltz 1964: 6–7). Kraj, kjer so posneli prizor napada, je moral imeti tudi dodatne značilnosti, ki jih je določil snemalec in ki so omogočale, da kadri dobijo ustrezen ritem. Izbrali so sipine, oblikovane tako, da so posamezni odseki poti, ki jih pretečejo vojaki, kar najkrajši. Vzpenjanje na sipino in spuščanje z nje ni smelo trajati predolgo.

Snemanje je bilo povezano s praktično fizičnostjo naloge. To je bila povezava prostora s časom, s prizadevanjem, da prizor dobi ustrezen ritem sprememb zaradi plezanja na sipino in spuščanja z nje. To je povezano tudi s tem, da med tekom vojak zagleda bližajoče se nasprotnikove vojake, ki se za trenutek prikažejo skupaj s črto obzorja in izginejo. (Sobociński 2017: 260)

Med snemanjem *Faraona* še ni obstajal danes razširjeni sistem steadicam, ki stabilizira kamero na način, da mehansko loči gibanje kamere od snemalca. Naprava, ki so jo začeli uporabljati leta 1975, omogoča, da s kamero, ki jo drži snemalec npr. med hitro hojo, hojo po neravni površini ali v prostoru, ki narekuje »ročno« snemanje, dosežemo gladkejše kadre brez udarcev, sunkov in vibracij.

Zaradi izdelave prizora napada v načrtovani obliki, ki je predpostavljala prikaz z vidika enega od vojakov oziroma uvedbo gledalca v sredino tekoče čete, so izdelali posebno nosilnico. Nosili so jo drugače, kot je to običajno. Ljudje, ki so držali drogove in nanje pritrjene prečne letve, niso bili spredaj in zadaj, ampak na levi in desni strani. Da bi dosegli gladko premikanje nosilnice, niso smeli teči ritmično, s sinhronimi koraki, ampak so se morali premikati neenakomerno, ohranjati individualen ritem in dolžino korakov (Sobociński 2017: 257).

Kamera, ki je najprej šla, nato pa tekla z vojaki, je med plezanjem na sipine prikazovala njihove noge in stopala, med spuščanjem pa so se v kadru pojavljala telesa in orožje. Na vrhu sipine se je nad glavami vojakov za trenutek prikazal prostor, ki je omogočal oceno razdalje do nasprotnika. »Kader je ustvarjal sliko, ki je nekako povzemala napad. V nekem smislu je bilo to »petje« melodije tega teka, hkrati je razporeditev sipin določala ritem« (Sobociński 2017: 260).

Kawalerowicz je menil, da prikaz bitke na tipičen filmski način ne bi v film vnesel nič novega. V enem izmed intervjujev ob premieri *Faraona* je pojasnil način, kako so posneli napad, z vidika subjektivnega pripovedovanja, uporabljenega v filmu:

Lahko bi prikaz bitke začeli s sliko dveh vojsk, ki stojita druga nasproti druge. Potem vojaki tečejo, vojski se mešata, ulovimo posamezne junake, prikažemo posamezne dvoboje, nekdo umre, nekdo zmaga.

V *Faraonu* se bitka začne s sliko, kakršno lahko vidi Ramzes, ki bitko vodi. Potem Ramzesa izgubim – ni več pomemben. Skupaj s kamero, gledalcem in enim izmed vojakov sem sredi vojske, ki teče po pesku in se vanj pogreza do kolen. Ne vidim trenutka, ko se vojski srečata, saj tečem v šesti ali sedmi vrsti. Pred sabo vidim samo hrbte, ko pa se ozrem, vidim obraze. Nasprotnika zagledam šele takrat, ko tisti, ki teče pred mano, pade ... To je sicer težko opisati brez slike, saj je enako pomemben ritem montaže teka in hripavo dihanje utrujenih vojakov. Vse skupaj sestavlja doživetje, kakršno želim ustvariti. (Janicka 1966: 7)

Dramaturgijo prizora napada, ki traja dve minuti in je sestavljen iz vrste kadrov, posnetih s subjektivno kamero, oblikuje način montaže, ki upošteva razvoj napada v času in prostorska razmerja med ljudmi v kadru skupaj z okolico, ki jo zajame kamera.

Prizor bitke odpre montažna sopostavitev Ramzesovega obraza v zelo velikem planu ter puščave in sipin v daljnem planu. To določa prostor bojnega spopada, razpet med doživetji enega človeka in prostorom boja egipčanske vojske z libijskimi četami. Ščiti, ki jih vojaki dvigajo in spuščajo, da bi Ramzesa zavarovali pred letečimi kamni, tvorijo prolog prizora, sestavljenega iz medsebojno usklajenih ritmov (slika 14).

Sekvenca kadrov, ki tvorijo prizor napada, sledi zgoščenim četam, ki se bližajo z desne in leve strani v smeri napada; ta smer sovpada s kompozicijsko osjo, ki vodi po sredini v globino slike. Ostre, podaljšane sence postanejo vidna napoved bližajoče se bitke, s svojo ekspresivnostjo odražajo nastajajočo napetost.

Prvi kadri gledalca uvedejo v umestitev subjektivne kamere v sredino čete, ki prečka sipine. Pogled od zadaj nad glavami vojakov omogoča, da vidimo sledeče si vrste, ki gredo v napad. Pojavi se občutek, da smo zaprti znotraj strnjene skupine, obdani s telesi in ščiti, ki ohranjajo enotno barvno paletu, zaradi česar posamezni liki izgubijo individualnost. V naslednjem kadru se med spuščanjem z vrha sipine razprostre prostor pred vojaki, odprt prostor, ki jih ločuje od libijske vojske, ki jo vidimo na vrhovih sipin v črti obzorja. Ko se vzpnemo na vrh naslednje sipine, se za trenutek prikaže prostor med napadalci in nasprotnikom. Zaradi reliefa pokrajine je razdaljo težko oceniti. Premikanje čete dobi vedno daljšo časovno razsežnost, je svojevrstno trajanje v teku in pričakovanje neposrednega spopada s sovražnikom.

Prostor-čas teka je razdeljen na posamezne faze, v katere so kot slikovne vrstice vpisani ritmi kamere, ki gleda zdaj naprej, zdaj nazaj, ritmi velikih in daljnih planov, vzpenjanja in spuščanja s sipin. Te ritme spremlja stalen avdiovizualni mikroritem teles in nog vojakov, prikazanih v velikem planu, ter zvoki njihovih korakov in dihanja, vse s spremenljivo dinamiko, ki jo poudarjajo premikajoče se sence, ki se vlečejo po pesku.

Kamera, ki je znotraj skupine vojakov, jih prikaže v bližnjih planih. Pojavijo se tudi obrazi v velikem planu, ki vstopijo v kader. Zdi se, da so tisti, ki tečejo najbližje, oddaljeni za dolžino iztegnjene roke (slika 15). Proksemika planov, ki jih je uporabil snemalec (Kuśmierczyk 2014: 20–21), ustvari skoraj kinestetičen vtis bližine, poskuša se navezati na gledalca poznan občutek, da smo z drugimi v individualni razdalji, ki omogoča vzpostavitev fizičnega stika (Hall 1978: 163–165). Filmska slika konkretizira trud, ponazori vedno večjo utrujenost vojakov, ki tečejo, in tako poudari občutek, da smo soudeleženi v napadu.

Prostor okrog gledalca, ki prevzame zorni kot subjektivne kamere, zaprt in zožen med tekom, se začne odpirati pred neposrednim spopadom z nasprotnikom.

Sliko skupine v teku, ki dominira v kadru in obdaja gledalca, miselno in čustveno soudeleženega v dogodku, nadomesti pogled na posamezne vojake, ki se bližajo sovražniku in se začnejo boriti. Razdalja med napadalci in nasprotnikom se nenadoma zmanjša. Trenutek srečanja s sovražnikom je presenečenje. Neposredni spopad dobi osebno razsežnost. Način uprizoritve gledalcu pove, da se srečanju iz oči v oči s sovražnikom ni mogoče izogniti (slika 16).

Hitrost, s katero se ta situacija prikaže v filmski sliki, je svojevrsten prostorsko-čustveni vdor na gledalčevo čustveno območje, nakar skoraj takoj pride do neposrednega napada s strani sovražnika, ki udarec z gorjačo usmeri v točko, iz katere gleda subjektivna kamera. Kamera se opoteče, vidimo kose neba in tal. Na zaslonu se prikaže rdečina krvi, nato pa tema. Silovitost napada je z montažnim spojem kontrastirana z umirjenostjo, tišino po bitki in zahajajočim soncem.

Prizor napada poskuša čustveno delovati na gledalca tako, da s pomočjo predvsem snemalnih izraznih sredstev ustvari zaslonsko razsežnost prisotnosti in doživetij lika, ki se udeleži bitke in v njej umre.<sup>14</sup>

## Glasba in zvočna plast filma

Eden najpomembnejših ciljev Jerzyja Kawalerowicza je bila vključitev glasbe v *Faraona* tako, da se »zlije« s sliko in z njo ustvari nedeljivo celoto. Skladatelj Adam Walaciński je glasbene elemente v filmu omejil na skoraj izključno vokalno glasbo. Ta obsega dve vrsti petja: zborovske himne za moške glasove in solistične pesmi. Tretja vrsta glasbe, ki se v filmu pojavi samo enkrat, je kratek odlomek za lesena tolkala, ki spremlja prizor orgije v faraonovi palači. (Czachorowska-Zygor 2016: 439).

Veličastne, svečane himne v izvedbi moškega zbora *a cappella* se v filmu pojavijo štirikrat. Izvajata jih dva enoglasna zbora: basovski in tenorski. Walaciński se zelo na splošno sklicuje na psalmsko-koralno tradicijo, navezuje se predvsem na antifonsko petje, kar lahko razlagamo kot poskus približevanja antičnemu vokalnemu slogu Bližnjega vzhoda.

Pesmi Judinje Sare je skladatelj opredelil kot psalme. Te se izrazito razlikujejo od svečenikovih pesmi. Odlikuje jih širši diapazon, v primeru pesmi *Jok je prvi krik človeka na tej zemlji* pa tudi veliko bolj dramatičen potek, ki poudarja njen čustveni značaj (Czachorowska-Zygor 2016: 450).

14 Temu prizoru je posvečen izobraževalni film *PHARAOH (Faraon). An Analysis of the Battle Scene*: <[https://www.youtube.com/watch?v=ip\\_YF3o9\\_l8&tab\\_channel=EdukacjaSpojrzienia](https://www.youtube.com/watch?v=ip_YF3o9_l8&tab_channel=EdukacjaSpojrzienia)>.

V zvočni plasti uvodne špice filma se pojavijo težko opredeljivi zvoki. Asociirajo nas lahko na zvoke, proizvedene na netradicionalen način z godalnimi instrumenti, kakršne slišimo v avantgardnih skladbah Krzysztofa Pendereckega<sup>15</sup> ali Henryka Mikołaja Góreckega<sup>16</sup> iz 60. let 20. stoletja (Czachorowska-Zygor 2016: 457). Te zvoke pojasnjuje Anna Iżykowska-Mironowicz,<sup>17</sup> glasbena svetovalka *Faraona*:

Kawalerowicz je dobil odlično idejo, da bi skupaj praskala po strunah klavirja: jaz po zgornjem delu skale, on pa spodnjem. Izkazalo se je, da je končni učinek odličen. Vse pa se je začelo tako, da sem med enim od številnih odmorov, potrebnih za namestitvev traku v kabini, zaradi dolgčasa stopila h klavirju, ki je s priprtimi pokrovom stal pred zaslonom, in z nohtom oplazila nekaj strun ... (Iżykowska-Mironowicz 2016: 373)

V *Faraonu* vokalne skladbe – himne za moški zbor *a cappella*, pesmi Judinje Sare in svečenika – bistveno dopolnjujejo avdiovizualno sporočilo, pri tem učinkujejo ne samo na čustveni in izrazni ravni, ampak predvsem na semantični ravni. O tem, kako pomembna je bila za Kawalerowicza glasba, priča dejstvo, da je v fazi montaže prednost večkrat dal prav njej. V *Faraonu* to velja med drugim za prizor pogreba Ramzesa XII., ki je pomemben za dramaturgijo filma. Adam Walaciński se spominja:

Kawalerowicz je celotno sekvenco pogreba montiral s poudarkom na glasbi. Velik pomen je dajal prefinjeni montaži in ko je dolge ure delal ob montažni mizi, je montažerki narekoval: »Tu je treba izrezati štiri sličice, tu pa glasbo pomakniti nekoliko naprej«. Ni bil strokovnjak za glasbo, včasih so bila njegova mnenja prav zabavna, imel pa je odličen občutek in je vedel, kaj hoče. (Woźniakowska 2008: 102).

Funkcijo glasbe v *Faraonu* izpolnjujejo veličastne himne in pesmi, toda osnovno vlogo opravljajo akustični skrbno izbrani in skomponirani učinki (Kornatowska 1966: 41).

Najpomembnejši element slušne plasti *Faraona* so pogovori med liki. Ker so v filmu večkrat uporabili naknadno sinhronizacijo, se včasih besede, ki jih slišimo, ne ujemajo natančno s premikanjem ustnic igralca, ki ga vidimo v kadru. Težave s pravilno sinhronizacijo so tipične za filme iz tega obdobja (Pająk 2016: 383–384). V naknadno sinhroniziranih prizorih je pomembna komponenta zvočno ozadje, ki dopolnjuje zvočni prostor, v katerem se nahaja junak.

15 Krzysztof Penderecki (1933–2020) – poljski skladatelj in dirigent.

16 Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010) – poljski skladatelj sodobne resne in religiozne glasbe.

17 Anna Iżykowska-Mironowicz (1938–2016) – glasbena svetovalka.

Omogoča, da se dialogi zlijejo z zvoki okolice. V *Faraonu* med najpogosteje uporabljene zvoke spadajo šumenje vetra, zvoki narave, pogovori ljudi in zvoki vojske, nastanjene v puščavi. Tretji element, ki se pogosto pojavi v *Faraonu*, so sinhroni učinki. Te so posneli v zvočnem studiu zaradi dopolnjevanja manjkajočih zvokov, ki jih ni bilo mogoče posneti na snemalnem prizorišču.

Veliko število posnetih sinhronih učinkov kaže, kako precizno je bila pripravljena zvočna plast in koliko truda je bilo vložnega v postprodukcijo. Številni od zvočnih učinkov, prisotnih v filmu, so bili zarisani že v fazi snemalne knjige. Opazna je tudi zvočna enotnost učinkov, ki so si v celotnem filmu pogosto podobni. Po mnenju Jacka Pajaka (2016: 422) večina zvokov, ki jih slišijo gledalci, opravlja določeno vlogo in oblikuje pomene, ki gradijo svet junakov, soustvarja prostor posameznih prizorov, se navezuje na čas in spremenljivost v času in tako preišljeno součinkuje z načinom uporabe kamere, lučmi, montažo, rekviziti in kostumi.

Osnovi dejavnik, ki oblikuje zvok v *Faraonu*, je zavestna redukcija. Film vsebuje le malo elementov, ki zvenijo nerazločno in jih je težko slišati. [...] Zvoki v filmu so izraziti in dobro slišni tudi za gledalca, ki ni seznanjen s skrivnostmi zvočne analize filmskega dela. Zagotovo lahko trdimo, da je zvok udeležen pri soustvarjanju celovitega sveta, ki nastaja s »prečiščevanjem, sintezo, odstranjevanjem vsega, kar je naključno, vsakdanje, naturalistično« (Kornatowska 1966: 41). Zaradi odsotnosti bogatih zvočnih virov, zavedne subjektivizacije zvočne naracije ter neuporabe nediegetične glasbe je zvočna podoba filma del dosledno načrtovane in izpeljane celote. Zvok je v *Faraonu* emanacija režiserjeve vizije in se precizno vpisuje v celotno delo. (Pajak 2016: 423)

## Faraon kot rokodelski izdelek

O arhetipski podobi svetlobe, prisotne v *Faraonu*, o barvni paleti, ki izraža minevanje človeka in sveta, o scenografiji in rekvizitih, ki prinašajo primerjavo z izvirniki, o kompozicijski osi, prevzeti iz arhitekturnega sloga staroegipčanskih templjev, in o številnih drugih elementih, zaradi katerih je Kawalerowiczew film brezčasna mojstrovina, za vedno vpisana v zgodovino svetovne filmske umetnosti, ni mogoče govoriti, ne da bi poudarili ogromen trud vseh članov filmske ekipe, ki so prispevali svoje znanje ter psihično in fizično angažiranost.

Z vidika sodobne filmske tehnike je *Faraon* nastal kot rokodelski izdelek. Ogromna zbirka slik, ki sta jih med pripravami in na prizorišču snemanja izdelala Jacek Stachlewski in Ryszard Ronczewski in ki jih hrani Fototeka

Narodne filmoteke v Varšavi,<sup>18</sup> narekuje, da ta izraz razumemo dobesedno.

O trudu, povezanem s produkcijo filma, so pripovedovali vsi ustvarjalci. Jerzy Wójcik je delo celotne ekipe opisal v svoji knjigi *Labirint svetlobe* v poglavju, posvečenem *Faraonu*:

Med delom neposredno na prizorišču snemanja se še verjetno nisem dodobra zavedal prisotnosti in številnosti različnih ekip, ogromnega truda, ki je bil potreben, da so se vse nujne stvari pojavile na snemališču, oddaljenem dobrih deset tisoč kilometrov od Varšave. Film je bil projekt, ki ga je izvedla zelo velika ekipa, ki je znala usklajeno, na občudovanja vreden način sodelovati skozi dolgo obdobje. Poleg filma, rezultata, ki se je pojavil na zaslonu, smo lahko o sebi rekli: »Naredili smo to!« Za tovrsten trud ne dobiš nagrad, tudi v časopisih tak trud ni pretirano opevan. Ampak to je nekaj zelo velikega. (Wójcik 2006: 65)

Prevedel Adam Sewastianowicz,  
uredila Lidija Rezoničnik

---

18 Gradivo je dostopno tudi na spletu.



## Slikovno gradivo

Slika 1



Slika 2



Slika 3



Slika 4



Slika 5



Slika 6



Slika 7



Slika 8



Slika 9



Slika 10



Slika 11



Slika 12



Slika 13



Slika 14



Slika 15



Slika 16



## Bibliografija

### Arhivski podatki

Narodna filмотeka v Varšavi. Zapisnik o zasedanju Odbora za oceno scenarijev, 24. 11. 1961, št. A-214/166.

Fototeka - Filмотeka Narodowa, Instytut Audiowizualny: *Faraon*. Zbirka fotografij. <<http://fototeka.fn.org.pl/filmy/info/624/faraon.html>>. (Dostop: 16. 1. 2021)

### Literatura

- CZACHOROWSKA-ZYGOR Ewa, 2016: Muzyka w „Faraonie”. Adam Walański komponuje dla Jerzego Kawalerowicza. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „*Faraon*”. *Poetyka filmu*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 431–476.
- CZERMIŃSKI, Adrian, 1964: Z Ramzesem w jednym wozie. *Gazeta Zielonogórska* 226. 7.
- GRUBERT, Halina, 1966: Jak powstawały dekoracje do „Faraona” opowiada „Ekspressowi” scenograf Jerzy Skrzepiński. *Express Wieczorny* 71. 8.
- HALL, Edward Thitchell, 1978: *Ukryty wymiar*. Prev. T. Hołówka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- HERMAN, Andrzej, 1965: Dziennik z Egiptu. *Ty i Ja. Magazyn Ilustrowany* 8. 6–9.
- IŻYKOWSKA-MIRONOWICZ Anna, 2016: O muzyce, udźwiękowieniu i konsultacji muzycznej w „Faraonie” z Anną Iżykowską-Mironowicz rozmawia Jacek Pająk. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „*Faraon*”. *Rozmowy o filmie*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 355–374.
- JANICKA, Bożena, 1966: Aktualność, przekora. Mówi Jerzy Kawalerowicz, rozmawiała Bożena Janicka. *Film* 11. 7.
- JANICKI, Stanisław, 1966: „Faraon”. Materiały dokumentacyjne. *Kino* 4. 28–40.
- KATARASIŃSKI, Jerzy, 1964: W pałacu faraonów. *Panorama Dziennika Łódzkiego* 306. 5.
- KAWALEROWICZ, Jerzy, 1966: Mój Egipt. Przed premierą „Faraona”. *Ekran* 11. 3.
- KORNATOWSKA, Maria, 1966: Piramida kinematografii. *Kino* 3. 43–48.
- KURASZKIEWICZ, Kamil Omar, 2017: Spojrzenie egiptologa. Rozmawiał Michał Mróz. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „*Faraon*”. *Rozmowy o filmie*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 447–464.
- KUŚMIERCZYK, Seweryn, 2014: *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press.
- KUŚMIERCZYK, Seweryn, 2016: Między światłem nieba a szarością piasku. Sztuka operatorska w „Faraonie”. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „*Faraon*”. *Poetyka filmu*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 249–330.

- LEPSIUS, Carl Richard, 1849: *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien nach den Zeichnungen der von Seiner Majestät dem Koenige von Preussen, Friedrich Wilhelm IV., nach diesen Ländern gesendeten, und in den Jahren 1842–1845 ausgeführten wissenschaftlichen Expedition auf Befehl Seiner Majestät. 13 vols.* Berlin: Nicolaische Buchhandlung.
- LIPIŃSKA, Jadwiga, 1978: *Historia rzeźby, reliefu i malarstwa starożytnego Egiptu.* Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- LIPIŃSKA, Jadwiga, 1982: *Sztuka Egiptu.* Warszawa: Wydawnictwa Filmowe i Artystyczne.
- MACHWITZ, Zbigniew, 1965: Przy pół czarnej z twórcą filmowego „Faraona”, *Odgłosy* 3. 8.
- MICHAŁOWSKI, Kazimierz, 1974: *Nie tylko piramidy... Sztuka dawnego Egiptu.* Warszawa: Wiedza Powszechna.
- MRÓZ, Michał, 201: Kształtowanie warstwy plastycznej obrazu filmowego. Scenografia i rekwizyty w filmie „Faraon”. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „Faraon”. *Poetyka filmu.* Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 97–174.
- OLEKSIEWICZ, Maria, 1966: Piramida papieru i egipskie świątynie. Mówi scenograf Jerzy Skrzepiński. *Film* 12. 11.
- PAJĄK, Jacek, 2016: Sonorystyka filmu „Faraon”. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „Faraon”. *Poetyka filmu.* Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 375–430.
- PELTZ, Jerzy, 1964: „Faraon” pod Bucharą (I). *Film* 32. 10–11.
- PELTZ, Jerzy, 1964: „Faraon” pod Bucharą (II). *Film* 35. 6–7.
- PTAK, Barbara, 2017: Pierwotność, spokój, piasek. Z Barbarą Ptak rozmawia Agnieszka Korycka. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „Faraon”. *Rozmowy o filmie.* Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 279–300.
- SKRZEPIŃSKI, Jerzy, 1966: „Faraon” – wierność fakturze i formie. *Ekran* 12. 8–9.
- SKRZEPIŃSKI, Jerzy, 2017: Scenografia jako spoiwo dzieła filmowego. Uredila Agnieszka Korycka. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „Faraon”. *Rozmowy o filmie.* Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 89–108.
- SOBOCIŃSKI, Witold, 2017: Wewnętrzny rytm. Z Witoldem Sobocińskim rozmawia Seweryn Kuśmierczyk. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „Faraon”. *Rozmowy o filmie.* Warszawa. Czuły Barbarzyńca Press. 241–261.
- TOMASZEWSKA, Teresa, 2017: „Interpretacja ludzi i projektowanie charakterów”. Z Teresą Tomaszewską rozmawia Agnieszka Korycka. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „Faraon”. *Rozmowy o filmie.* Warszawa. Czuły Barbarzyńca Press. 301–327.
- W EGIPCIE FARAONÓW [poročiło s prizorišča snemanja], 1965. *Film* 29–30, 8–9.
- WOŹNIAKOWSKA, Anna, 2008: *Rzeki płyną różnymi korytami. Rozmowy z Adamem Walacińskim,* Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.



- WÓJCIK, Jerzy, 1966: Mysł i realizacja. Mówi Jerzy Wójcik, rozmawiała Krystyna Garbień. *Film* 12. 10.
- WÓJCIK, Jerzy, 2006: *Labirynt światła*. Uredil Seweryn Kuśmierczyk. Warszawa: Canonia.
- WÓJCIK, Jerzy, 2017: Światło pustyni. Uredil Seweryn Kuśmierczyk. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „*Faraon*”. *Rozmowy o filmie*. Warszawa. Czuły Barbarzyńca Press. 61–87.
- ZDORT, Wiesław, 2017: Mój Egipt. Uredila Robert Birkholz in Seweryn Kuśmierczyk. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „*Faraon*”. *Rozmowy o filmie*. Warszawa. Czuły Barbarzyńca Press. 169–242.
- ZELNIK, Jerzy, 1966: Mówi J. Zelnik „Faraon”, pogovarjala se je Barbara Burkaba. *Słowo Ludu* 333. 4.
- ZORN, Olivia, 2006: *Starożytny Egipt*. Prev. Paweł Taracha. Warszawa: Świat Książki.
- ŻURAWSKI, Juliusz, 2008: O budowie formy architektonicznej. JURUŚ, Dariusz (ur.): *Juliusz Żurawski: Wybór pism estetycznych*. Kraków: Universitas.

## Filmowy obraz starożytnego Egiptu. Faraon Jerzego Kawalerowicza

### STRESZCZENIE

Rozdział zawiera analizę sposobu przedstawienia świata starożytnego Egiptu w filmie *Faraon* Jerzego Kawalerowicza. Zostały omówione aspekty sztuki operatorskiej, estetyka obrazu filmowego, sonorystyka i warstwa muzyczna oraz aspekty realizatorsko-warsztatowe.

W rozdziale zostały wykorzystane liczne informacje o charakterze źródłowym pozyskane w trakcie ukierunkowanych rozmów przeprowadzonych z twórcami filmu.

Starożytny Egipt był uważany przez twórców *Faraona* za wciąż istniejącą rzeczywistość, „świat odsłonięty” dostępny dzięki elementom zachowanym na powierzchni ziemi lub odnalezionym w trakcie prac archeologicznych. Przed przystąpieniem do prac zdjęciowych została przeprowadzona niezwykle staranna dokumentacja.

W rozdziale zostało omówione obecne w pustynnych scenach plenerowych *Faraona* światło kontrowe jako pojęcie „niezależnego od czasu” światła archetypowego oraz będąca jego przeciwieństwem szara barwa piasku pustyni jako znaku trwania, a zarazem dokonującej się w czasie przemiany. Analizie został poddany sposób oświetlenia postaci faraona oraz realizacja oświetlenia we wnętrzach, w tym światła motywowanego w korytarzach labiryntu i w skarbcu. Omówiona została także scena zaćmienia Słońca.

Analiza koncepcji kolorystycznej filmu zawiera analizę obecnej w *Faraonie* palety barw zachowującej „patynę czasu” oraz wyjaśnia przyczyny wyeliminowania niektórych kolorów. Analiza kompozycji obrazu filmowego przedstawia obecne w *Faraonie*, odwołujące się do sztuki egipskiej, zasady perspektywy pasowej i symetrii.

Został także poddany analizie obecny w wielu scenach sposób filmowania kamerą subiektywną oraz założenia tworzącej główną oś kompozycyjną, w rozwiązaniach scenograficznych i operatorskich, zasady ruchu po osi obrazu w głąb.

Osobny podrozdział analizuje pracę operatora kamery Witolda Sobocińskiego i specyfikę jego zdjęć, ze szczególnym uwzględnieniem ich dynamiki i rytmu, proksemiki kamery subiektywnej w scenie bitwy.

Omówione zostały także funkcje pełnione w *Faraonie* przez muzykę oraz rola dźwięku w audiowizualnej jedności filmu Jerzego Kawalerowicza.

## The Cinematic Image of Ancient Egypt. *Pharaoh* by Jerzy Kawalerowicz

### ABSTRACT

The chapter analyses the way ancient Egypt was presented in the film *Pharaoh* by Jerzy Kawalerowicz. It discusses the camera operator's art, the aesthetics of the motion picture, sonoristics and the musical layer, as well as aspects of production and the workshop, based on a range of source information gathered during structured discussions with the filmmakers.

Ancient Egypt was seen by *Pharaoh's* crew as a reality that still exists, "a world unveiled", which is accessible thanks to the elements preserved on the surface or found during archaeological excavations. Meticulous documentation was gathered before filming commenced.

The chapter analyses the backlight in the desert location scenes in *Pharaoh* as the concept of archetypical light "independent of time", while the contrasting grey of the desert sand symbolises both continuity and the changes that occur over time. The analysis investigates the way lighting is used for the pharaoh's silhouette and in the interiors, including the motivated light in the labyrinth corridors and the treasury. The scene of the solar eclipse is also discussed.

Analysis of the colour concept for the film examines the palette of *Pharaoh*, which retains the "patina of time", and explains the reasons for eliminating certain colours. Investigating the composition of the motion picture reveals the rules of vertical perspective and symmetry applied while filming *Pharaoh*, which were inspired by Egyptian art.

The chapter also devotes attention to the manner of filming many scenes with a POV camera, as well as the assumptions of the rule of movement into the image along its axis, which shapes the main compositional frame in scenography and motivates the operator's decisions.

A separate section is devoted to the work of cameraman Witold Sobociński and the specificity of his shots, especially their dynamics and movements, as well as the proxemics of the POV camera in the battle scene.

In addition, the role of music in *Pharaoh* and the function of sounds in the audiovisual unity of the film by Jerzy Kawalerowicz are discussed.