

FARAON



POETYKA FILMU

pod redakcją naukową
Seweryna Kuśmierczyka



FARAON

POETYKA FILMU

pod redakcją naukową
Seweryna Kuśmierczyka

czuły barbarzyńca press

SEWERYN KUŚMIERCZYK

Dwie wersje filmu *Faraon*

Skróty w obrębie ujęć ▪

Zmiany podkreślające emocje postaci ▪

Najważniejsza usunięta scena ▪

Usunięcie „obcej” przestrzeni zewnętrznej ▪

Sekwencja manewrów: człowiek i pustynia ▪

Skróty w scenach rytuałów i ceremonii ▪

Sceny przed świątynią Hathor jako przykład postępowania redukcyjnego reżysera ▪

Przypisy ▪

Faraon Jerzego Kawalerowicza istnieje w dwóch wersjach montażowych. Pełna wersja filmu o czasie projekcji 176 minut, licząca 416 ujęć, i wersja skrócona, trwająca 145 minut i licząca 360 ujęć, powstały w 1966 roku. W 2012 roku krótsza wersja filmu została poddana rekonstrukcji cyfrowej. W archiwum Filмотeki Narodowej znajduje się egzemplarz listy montażowej pełnej wersji *Faraona* w postaci powielonego maszynopisu, na którą zostały naniesione pismem ręcznym zmiany wprowadzone przez reżysera w czasie przygotowywania krótszej wersji filmu¹.

Podstawą analizy porównawczej dwóch wersji *Faraona*, zawierającej odniesienia do płaszczyzn analitycznych występujących w analizie antropologiczno-morfologicznej, jest materiał opisowy² zgromadzony w czasie projekcji równoległej obu wersji filmu. Lista montażowa filmu pełni jedynie funkcję pomocniczą. Nie wszystkie zmiany zostały na niej zaznaczone.

Jak wiadomo³, Jerzy Kawalerowicz nadawał montażowi w *Faraonie* bardzo dużą rolę, mającą znaczący wpływ na ostateczny kształt filmu. Na „montażowy” sposób myślenia reżysera, wyraźnie widoczny już w trakcie realizacji zdjęć, zwracają uwagę jego współpracownicy. Ryszard Ronczewski wspomina, że reżyser, „to się czuło na planie, będzie robił film na stole montażowym, że dopiero wtedy uzyska to, co chciał”⁴. Henryk Bielski podkreśla, że „Kawalerowicz miał wszystko w głowie: montaż, ujęcia, kierunki. Tak był przygotowany, że robił

scenę jak gdyby a vista, na pamięć”⁵. Kierownik produkcji *Faraona* Jerzy Rutowicz zwraca uwagę na wyjątkowe umiejętności Kawalerowicza jako montażysty: „Pozwoliliśmy mu na swobodne wykorzystanie materiału, którym dysponował. Mógł siedzieć w montażowni, ile tylko chciał. *Faraon* wymagał bardzo dużej pieczołowitości, jeżeli chodzi o montaż. Kawalerowicz wykazał się prawdziwym geniuszem”⁶. O kluczowym znaczeniu montażu mówił również po ukończeniu filmu sam twórca⁷. Staranność montażu, obecna także w innych filmach reżysera⁸, jest jednym z wyróżników kina autorskiego Kawalerowicza. Można zatem sądzić, że wprowadzone w czasie skracania *Faraona* zmiany zostały przez reżysera starannie przemyślane i zasadne stały się przeprowadzenie ich analizy.

Do przygotowania krótszej wersji filmu, przeznaczonej dla zagranicy, Kawalerowicz został zmuszony przez niemieckiego dystrybutora filmu Atlas Film Company. Na festiwalu w Cannes w maju 1966 roku była już prezentowana wersja skrócona⁹. W czasie wykładu *Adaptacja literatury dla potrzeb filmu* wygłoszonego przez reżysera 17 marca 1966 roku, kilka dni po premierze *Faraona*, w ramach odbywającego się w Warszawie Studium Scenopisarstwa Filmowego, Kawalerowicz został zapytany o przewidywane skrócenie filmu. Odpowiedział wówczas: „Jest parę rzeczy, które muszą technicznie poprawić. Nie chcę przedstawiać jednak akcyjnego filmu. Są tam bowiem wartości plastyczne i emocjonalne”¹⁰. Wiadomo, że skracanie filmu nie przychodziło Kawalerowiczowi łatwo. „Płakał nad każdym utraconym kadrem” – wspominał po latach Jerzy Zelnik¹¹.

Skróty w obrębie ujęć

Przygotowując krótszą wersję *Faraona*, Jerzy Kawalerowicz dokonał osiemdziesięciu skrótów montażowych w pełnej wersji filmu. Wprowadzone zmiany polegają wyłącznie na redukcji wykorzystanego materiału filmowego. Objęły one rezygnację z kilku scen, usunięcie niektórych ujęć i dokonanie wielu skrótów na początku lub na końcu wybranych ujęć. Nie zostały dokonane żadne zmiany w kolejności scen. Różnice w kolejności ujęć pomiędzy pełną a skróconą wersją *Faraona* wynikają jedynie z usunięcia niektórych fragmentów filmu.

Blisko połowa wprowadzonych poprawek to niemające większego znaczenia dla wymowy filmu, ale wpływające na timing skrócenie początku lub zakończenia poszczególnych ujęć.

Skróconych zostało wiele ujęć, w których bohaterowie patrzą na inne postacie, otaczającą ich przestrzeń, rozgrywające się wydarzenia. W pierwszej scenie zostało na przykład skrócone ujęcie pokazujące Ramzesa patrzącego na biegnącego Eunanę. Nieco później skrócone zostało ujęcie Pentuera patrzącego na protestującego przeciwko zasypaniu kanału chłopą. Skupieni wokół Ramzesa dowódcy krócej spoglądają w stronę wprowadzanego asyryjskiego konia. Tego typu zmiany są obecne w całym filmie. Aż po ostatnią scenę śmierci młodego faraona, która dzięki skrótom zyskała większą dynamikę.

Inny typ skrótów objął ujęcia, w których postacie przemieszczają się w przestrzeni pałacu lub świątyni. Krótsze są ujęcia przechodzenia królowej Nikotris i Ramzesa na taras pałacu. Skrócone zostało ujęcie pokazujące kapłanów zamykających wrota świątyni po zakończeniu wtajemniczenia Ramzesa. To tylko kilka przykładów cięć, które dla widzów znających obie wersje filmu mogą pozostać wręcz niezauważone.

Niektóre skróty wiązały się z rezygnacją z fragmentów wypowiedzi postaci. Wprowadzone zmiany nie naruszają sensu scen, a niekiedy pomagają wprowadzić widza wprost w ich istotę, dzięki pominięciu kwestii dialogowych, które nie wnoszą nowych informacji. W podanych wybranych przykładach nieobecne w krótszej wersji *Faraona* fragmenty dialogów zostały ujęte w nawiasy.

Został skrócony początek rozmowy Ramzesa z Tutmozisem po ich oddaleniu się na wydmy w czasie manewrów.

[Ramzes: *Popatrz, to ma być moja ziemia, a tu moje wojsko. I otóż tam najwyższymi budowłami są świątynie kapłanów, a tu najwyższym dowódcą jest kapłan.*

Tutmozis: *Taka jest wola jego świątobliwości*].

Ramzes: *Nie może być wolą mego ojca, żeby jego armia obchodziła święte żuki dlatego, że ministrem wojny jest kapłan.*

Tutmozis: *Wielki to wojownik*¹².

Skrócona została wypowiedź faraona w scenie, w której przekazuje on Ramzesowi informację, że po manewrach nie zostanie mu powierzone dowództwo korpusu delty.

Faraon: *W pułkach, które tak umiejętnie zgromadziłeś, trzydziestu ludzi umarło ze zmęczenia, a kilkuset jest chorych. Przez twoje usta, Ramzesie, nie przemawia dostojnik państwa, który dba o całość kanałów i życie robotników, ale człowiek rozgniewany. [Gniew zaś nie godzi się ze sprawiedliwością jak jastrząb z gołębiem].*

Ramzes: *Jeżeli gniew mnie unosi, to tylko dlatego, że widzę do mnie niechęć Herhora i kapłanów. Herhor nie chce mi dać nawet korpusu, gdyż woli rządzić całą armią.*

Wielokrotna ingerencja reżysera w dialog następuje w scenie wykładu Pentuera.

Penuer: *Z woli jego świątobliwości faraona i za zgodą najwyższych*

władz kaptańskich poznałeś niektóre szczegóły życia państwa egipskiego, znane tylko bóstwom, rządcom kraju i świątyniom. [Wiele razy pytałeś dlaczego zmniejszyły się i zmniejszają dochody jego świątobliwości].

(off) Mądrość bogów przez niegodne moje usta pokazała ci, że zmniejszył się nie tylko skarb, ale i wojsko, i że oba te źródła naszej potęgi zmniejszać się będą ciągle. Był czas, kiedy mieliśmy dużo ziemi i ludności, [kiedy lud był dородny i zadowolony], kiedy państwo nasze było bogate i potężne. Taki był Egipt jeszcze czterysta lat temu, zanim XIX dynastia nie rozpoczęła zwycięskich, szczęśliwych wojen. Nasi żołnierze zwyciężali nieprzyjaciół, nasi faraonowie uwieczniali swoje czcigodne imiona aż nad brzegami Eufratu, a nasi chłopcy jak pociągowe bydło nosili za nimi wodę i ciężary, walczyli i marli po drodze tysiącami, a w tym samym czasie piaski pustyni pożerały nasze ziemie.

Mefres: Bóg mówi przez twoje usta, Pentuerze. Nasze triumfalne wojny były grobem Egiptu.

Pentuer (off): Oto twój dzisiejszy Egipt, Ramzesie, oto twoi dzisiejsi chłopcy.

Podejdz bliżej, następcu tronu, podejdz. Patrz, ich ciała to skóra i kości. [Wyglądają jak chorzy. Plecy ich ranią kije dozorców. Nie mają wołów ani osłów. No bo po co? Ich pług ciągnie żona i dzieci]. Ten nędzny lud nie wzbogaci skarbu twojego państwa, Ramzesie.

Pamiętaj wreszcie, że Egipt nosi na piersiach jadowitego węża. Tym wężem, który wysysa krew ludu, majątki nomarchów i potęgę faraonów, są Fenicjanie. Fenicki handel złotem.

[Ten kawał ziemi znaczy dwie miary, ta gromada ludzi to osiem rodzin]. Te dwie miary gruntu i dwóch ludzi bierze Fenicjanin w dzierżawę na trzy lata za pożyczanie nam jednego talentu złota. Popatrz, jaki to kawał ziemi i jaka gromada ludzi. A teraz popatrz na moją rękę. Ta grudka złota to jeden talent.

Warto zwrócić uwagę na następujący po scenie wtajemniczenia

fragment filmu, dwie kolejne sceny, w których dzięki skrótom została zachowana ciągłość wątku dotyczącego Fenicjan, a zarazem zostało podkreślone jego znaczenie. Rozmowa Ramzesa z Tutmozisem w czasie powrotu ze świątyni w krótszej wersji filmu jest połączona montażowo ze sceną rozmowy Ramzesa z Hiramem.

W scenie przejazdu rydwanem Ramzes rozmawia z Tutmozisem.

Ramzes: *Nie masz wesolej twarzy.*

Tutmozis: *Nie gniewaj się, panie. Już od tygodnia twoi żołnierze nie otrzymują żołdu. Z pałacu w Memfis donoszą, że zdrowie jego świątobliwości mocno się zachwiało w tych czasach.*

Ramzes: *Kapłani nic mi o tym nie mówili.*

Tutmozis: *Ale za to mówią, że wasza dostojność zobowiązałeś się wygnać Fenicjan.*

Wycięta została końcowa część ujęcia, pokazująca idących za rydwanem żołnierzy. Po cięciu montażowym akcja przenosi się do komnaty, w której Ramzes spotyka się z Hiramem. Początkowy fragment ich rozmowy został usunięty.

[Hiram: *Znam jego świątobliwość waszego ojca i nawet spróbuję złożyć mu hołd, jeżeli będę dopuszczony.*

Ramzes (off): *Skądże ta wątpliwość?*

Hiram: *Są tacy, którzy jednych dopuszczają, innych nie dopuszczają przed oblicze faraonowe. Wasza dostojność nie jest temu winien, więc ośmielę się zadać jedno pytanie.*

Ramzes: *Słucham.*

Hiram: *Co to znaczy, że następca i namiestnik faraona musi pożyczać od fenickiego bankiera sto talentów, kiedy jego państwu należy się sto tysięcy talentów.*

Ramzes: *Skąd?*

Hiram: *Jak to, skąd? Z danin od ludów azjatyckich. Izrael winien trzy*

tysiące talentów, Moabici i Hetyci trzydzieści tysięcy talentów, wreszcie, nie pamiętam wszystkich pozycji, ale wiem, że wynosi ona jakieś sto trzy albo sto siedem tysięcy talentów. W tym Fenicja winna pięć tysięcy talentów, ale ręczę, że odda, jeżeli nie trafią się jakieś przypadki]. Więc to prawda? Więc to prawda! Biedna Fenicja, ale i biedny Egipt.

Ramzes: *Nie rozumiem twoich biadań.*

Hiram: *Księżę, wiesz, o czym mówię, skoro nie chcesz odpowiedzieć na moje pytanie. Mimo to dotrzymam obietnicy. Będziesz miał sto talentów.*

Inne wprowadzone przez reżysera zmiany pomiędzy krótszą a pierwotną wersją *Faraona* można podzielić na kilka grup.

Zmiany podkreślające emocje postaci

Celem niektórych wprowadzonych przez Jerzego Kawalerowicza skrótów było przekazanie w sposób bardziej wyrazisty przeżyć postaci¹³. Reżyser starał się dopełnić przede wszystkim portret świata wewnętrznego Ramzesa, ale w niektórych scenach podkreślił w taki sposób emocje doświadczane przez Pentuera i kapłana Samentu.

Po przyniesieniu przez Eunanę wiadomości o napotkanych skara-beuszach i wydaniu przez Herhora rozkazu zasypania kanału, utrudniającego przemarsz wojsk, ujęcie pokazuje znajdującego się na pierwszym planie Pentuera. Kadrowany w półzbliżeniu kapłan patrzy prosto w kamerę, opuszcza wzrok i dopiero po dłuższej chwili wolno odchodzi za innymi w trwającym jeszcze kilkanaście sekund ujęciu. W krótszej wersji filmu ujęcie kończy się w momencie spojrzenia Pantuera w obiektyw kamery i opuszczenia wzroku. Widz – pozostający dzięki temu skrótowi z myślami Pentuera – patrzy w następnym ujęciu

na zrozpaczonego, błagającego o niezasypywanie kanału chtëpa.

Przykładem podkreślenia, dzięki dokonanyemu skrótowi, emocji Ramzesa, może być scena przyjmowania przez tytułowego bohatera filmu asyryjskiego posta Sargona. W czasie audiencji dochodzi do sytuacji, w której następcą tronu zmusza Sargona i towarzyszące mu poselstwo do upadnięcia na twarz i oddania mu hołdu. Ramzes przetrzymuje ich długo w tej pozycji, co skłania do interwencji zdenerwowanych, stojących obok niego kapłanów.

Mefres: *Panie, to jest kuzyn króla Assara.*

Ramzes: *A ja jestem synem faraona.*

Mentezufis: *Panie, do czego prowadzisz?*

Ramzes: *Do wojny.*

Po długiej chwili Ramzes pozwala postom wstać. W dłuższej wersji filmu następuje prezentacja darów przywiezionych przez Sargona. W skróconej wersji filmu zostaje ona pominięta. Kulminacją i zakończeniem sceny, a zarazem pełną artykulacją wyrażanej przez Ramzesa postawy są wypowiedane przez niego słowa:

– *Nie będę szczęśliwy, dopóki nie naliczę sto tysięcy odciętych rąk asyryjskich.*

Innym przykładem skrótu mającego za zadanie wyrażenie emocji postaci jest scena przechodzenia Samentu przez labirynt. W dłuższej wersji filmu idący wąskim i niskim korytarzem kapłan jest pokazywany w otwierającym tę scenę długim ujęciu z przodu. Kamera pokazuje jego twarz, ruchy, pokonywanie zakrętów korytarza. To ujęcie zostało przez Kawalerowicza usunięte. W krótszej wersji filmu scena zaczyna się od ujęć kamery subiektywnej pokazującej korytarz z punktu widzenia idącego nim człowieka. Kroczy w ciemność, jego lampka daje niewiele światła. Widz wchodzi wraz z nim w czerń kolejnego zakrętu... Nagle drogę zagrażdza ściana. W kadrze pojawia się ręka trzymająca

lampkę z drgającym płomieniem. Ktoś chce sprawdzić, czy dalsza droga rzeczywiście jest niemożliwa. Dopiero wtedy pojawia się przed widzem twarz wycofującego się tyłem Samentu, który zamyka oczy, stara się uspokoić i opanować, a później zaczyna szukać wrytego na ścianie labiryntu znaku.

Kawalerowicz dzięki wprowadzonemu na początku sceny skrótowi i zastosowaniu subiektywnej kamery „wprowadził” widza do labiryntu, pozwolił mu doświadczyć wędrówki w ciemności i poczucia zagubienia, a dopiero później skonfrontował ze strachem widocznym na twarzy kapłana, wprowadził bezpośrednio w przeżycia postaci.

Najważniejsza usunięta scena

Najdłuższą i bez wątplenia najważniejszą usuniętą z pełnej wersji *Faraona* sceną jest trwająca niespełna trzy minuty rozmowa Pentuera z Herhorem prowadzącym na tarasie świątyni Ptaha obserwację słońca za pomocą okopconego szkła. W tym fragmencie filmu zostają bezpośrednio przedstawione racje kapłanów w sporze z Ramzesem. Jest to właściwie informacja o podjętej już decyzji usunięcia młodego władcy. Końcowy fragment wypowiedzi Herhora zostaje wzmocniony w warstwie obrazowej przez sposób kadrowania. Postać arcykapłana jest usytuowana na tle linii horyzontu – na styku ziemi i nieba¹⁴.

Pentuer: *Jadę do Dolnego Egiptu znaleźć 15 chłopów do referendum.*

Herhor: *Owszem. Niech Ramzes zwołuje zebranie wszystkich stanów. Ma do tego prawo. Tylko jestem przekonany, że Ramzes nie zrobi nic dla ludu. On niczego nie umie. Nic nie rozumie.*

Pentuer: *Jednak rządzi.*

Herhor: *Cóż o za rządy, Pentuerze. Pootwierał nowe szkoły wojskowe. Pomnożył liczbę pułków. Zbroi cały naród. Obiecuje święta pospólstwu. Ale jak on to wykona? Jak? Tobie się zdaje, że on rządzi. To ja rządzę. Ja, którego on wypędził od siebie. Ja robię to, że dzisiaj mniej podatków wpływa do skarbu, ale ja też zapobiegam buntowi chłopstwa. Ja planuję roboty przy kanałach, groblach i gościńcach. Ja w końcu już dwa razy powstrzymałem Asyrię od wypowiedzenia wojny, którą ten szaleniec wywołuje wojskowymi rozporządzeniami.*

Pentuer: *I czym się skończy wasza nienawiść?*

Herhor: *Nienawiść? Alboż ja mogę nienawidzić chłystka? Gdyby Ramzes miał brata, albo gdyby Nitager był młodszy, już usunęlibyśmy dzisiajszego faraona.*

Pentuer: *I wtedy wasza dostojność zostałby jego następcą.*

Herhor: *Dziwnie zgłupiałeś, Pentuerze, od czasu, gdy robisz politykę na własny rachunek.*

Pentuer: *Postanowiliście zgubić faraona.*

Herhor: *Chcemy ratować państwo.*

Pentuer: *Co w takim razie ma robić Ramzes XIII?*

Herhor: *Nie faraonowie, o czym dobrze wiesz, stworzyli Egipt, lecz bogowie i kapłani. Nie faraonowie oznaczają przybór Nilu i regulują jego wylewy. Nie faraonowie nauczyli lud siał, zbierać płody i hodować bydło. Nie faraonowie leczą chorych i czuwają nad bezpieczeństwem państwa od zewnętrznego wroga. Czy więc działalność faraonów można porównać z naszą i w razie różnicy zdań kto powinien ustąpić? My czy on?*

Przedstawione przez Herhora argumenty są bardzo ważne dla oceny przez widza racji obu walczących ze sobą w *Faraonie* stron. Zagadnienie postępowania Ramzesa i kapłanów było często podejmowane w publikacjach na temat filmu. Zdania autorów były podzielone¹⁵. Opinia mogła zależeć także od tego, która wersja filmu została obejrzana.

Usunięcie „obcej” przestrzeni zewnętrznej

Wydarzenia rozgrywają się w *Faraonie* w kilku wyraźnie określonych, a zarazem wyodrębnionych miejscach akcji. Relacje topograficzne między nimi nie zostały w filmie wyjaśnione. Widz nie wie, jaka odległość dzieli pałac faraona od świątyni Ptaha, nie zna lokalizacji świątyni Astoreth, nie wie, jak długą drogę muszą pokonać bohaterowie, by znaleźć się nad Nilem, dotrzeć pod piramidy lub w pobliże labiryntu. Akcja dzieje się na pustyni, we wnętrzach pałacu i świątyń, na tarasach i dziedzińcach tych budowli oraz w ich bezpośrednim otoczeniu. Przenosi się także do wnętrza labiryntu, nad wody Nilu, do wnętrza domu Rabsuna. Można odnieść wrażenie, że pokazywane w filmie miejsca i fragmenty przestrzeni zostały wręcz odizolowane od reszty świata. Istniejący wokół nich starożytny Egipt jest tylko domniemaną przestrzenią pozakadrową, do której widzowie filmu nie mają dostępu.

Wrażenie odizolowania poszczególnych, ściśle określonych miejsc akcji, jest bardziej wyraziste w krótszej wersji filmu. Stało się tak dzięki usunięciu obecnych w dłuższej wersji scen rozgrywających się w bliżej nieokreślonej dla widza, wprowadzającej chaos poznawczy „obcej” przestrzeni zewnętrznej.

Rozmowa Dagona i Hiramą odbywająca się w domu Rabsuna w czasie, gdy Ramzes jest wtajemniczany przez kapłanów w świątyni, rozpoczynała się w dłuższej wersji filmu na ulicy przed domem. W scenariuszu Dagon jedynie wysiadał z lektyki i wchodził do domu Rabsuna. Wymiana zdań pomiędzy nim a Rabsunem odbywała się we wnętrzu¹⁶. W scenopisie „z gwarne go tłumu przewalającego się starą ulicą wytania się lektyka, w której siedzi Dagon”¹⁷ rozmawiający z Rabsunem. W dłuższej wersji *Faraona* z planowanego tłumu pozostało tylko kilka przechodzących w oddali postaci. W wersji krótszej scena rozpoczyna

się od razu od przedstawienia sobie Hirama i Dagona przez Rabsuna we wnętrzu domu.

Inna zawieszona w topograficznej próżni przestrzeń pojawia się w dłuższej wersji filmu po wyjściu Ramzesa ze świątyni Astoreth, w której spotkał się z Kamą. Następca tronu widzi wówczas niewielką grupę obozujących żołnierzy asyryjskich i wchodzi pomiędzy nich¹⁸. Scena ta została przez Jerzego Kawalerowicza usunięta.

W krótszej wersji filmu nie ma również rozmowy strażników labiryntu odbywającej się wśród – jak może domyślić się widz – otaczających labirynt skał. Patrząc na widoczną w odległej dolinie lektykę Mefresa i towarzyszącego mu Lykona, kapłani ustalają, że powinni oni ponieść śmierć, ponieważ w nieuprawniony sposób znaleźli się we wnętrzu labiryntu.

Wszystkie trzy sceny mogą być w dłuższej wersji *Faraona* odebrane jako nieprzystające do pozostałych fragmentów filmu „ciała obce” i rezygnacja z nich wydaje się w pełni uzasadniona.

Sekwencja manewrów: człowiek i pustynia

Pierwsza sekwencja *Faraona* przedstawiająca odbywające się na pustyni manewry wojskowe, w której uczestniczą tysiące statystów, stawiała przed realizatorami problemy nie tylko inscenizacyjne i logistyczne. Na początkowej części filmu spoczywa bowiem także zadanie przedstawienia widzowi obrazu pustynnego świata, w którym żyją bohaterowie. Przyroda decydująca o życiu ludzi i kształcie istniejącej tu cywilizacji tworzy środowisko stawiające przed człowiekiem najwyższe wymagania. „Patrzyłem w Egipcie na plener pogodzony przez przyrodę – pisał w *Labiryncie światła* Jerzy Wójcik. – Oaza pokryta pia-

chem, ruiny spalone słońcem, przykryte warstwą piasku, zgaszone. Postrzegałem zewnętrzną gwałtowność mieszkańców Egiptu, będącą jak gdyby protestem przeciwko okrutnej przyrodzie. W końcu walka z pustynią to walka ze śmiercią. (...) Pustynia i człowiek. I to, co człowiek stworzył, przecząc jej istnieniu”¹⁹.

Obraz obecnej w zbliżeniu wyschniętej, wypalanej przez słońce ziemi, pojawiający się w czołówce filmu, zostaje w chwilę później dopełniony widokiem rozległej, rozciągającej się po horyzont pustyni, przez którą biegnie Eunana. Rozpoczyna się akcja filmu ograniczająca możliwość przekazania widzowi obrazu pustyni, pozwalającego na poznanie jej prawdziwego, niebezpiecznego dla człowieka oblicza. Nie sprzyja temu zadaniu również zwracająca uwagę estetyka plenerów, starannie wybranych do kolejnych scen.

Wydaje się jednak, że twórcom filmu udało się znaleźć sposób na pokazanie rzeczywistego zmagania człowieka z pustynią. W niektórych ujęciach atrakcyjny wizualnie, panoramiczny obraz pustyni został uzupełniony o rozciągniętą w czasie obserwację człowieka przemierzającego otaczającą go piaszczystą przestrzeń. Utrwalenie w ujęciach fizycznego zmagania się bohaterów filmu z pustynią było decyzją ryzykowną. Zakładała ona, że w trwających zauważalnie dłużej ujęciach widz dostrzeże nie „dłuższy” przeszkadzające w odbiorze filmu, ale obraz rzeczywistego, oddającego trud i zmęczenie zmagania się bohaterów z żywiołami.

W dłuższej wersji *Faraona* znajduje się kilka ujęć ukazujących przestrzeń i obecnych w niej ludzi wraz z ich fizycznym zmaganiem z pustynią. W wydłużonych ujęciach przestrzeń zyskuje wymiar doświadczanej przez człowieka czasoprzestrzeni.

Bieg Eunany został przedstawiony w dwóch ujęciach²⁰. Pierwsze z nich pozostało w krótszej wersji filmu bez zmian. Skrócony został

początkowy fragment drugiego ujęcia, pokazujący zbliżającą się z od- dali postać. Jak wspomina Ryszard Ronczewski, przygotowana na pustynnym planie trasa biegu była bardzo długa²¹. Mimo zachowania widoku rozstawionych aż po horyzont szeregów żołnierzy, efekt od- czucia przez widza długości biegu i wysiłku Eunany został w krótszej wersji filmu znacznie ograniczony.

Zmiany pojawiły się także w scenie rozmowy Ramzesa i Tutmozisa na wydmach, po oddaleniu się od oddziałów wojska. Ich bieg za Sarą wśród wydm został znacznie skrócony. W dłuższej wersji filmu bardziej zróżnicowana rzeźba terenu utrudniała pościg za znikającą za spadzi- stymi zboczami Sarą. Pustynia stawała się przeciwnikiem biegnących za dziewczyną mężczyzn.

Najbardziej znaczącym skrótem w sekwencji manewrów jest re- zygacja z blisko trzydziestu końcowych sekund w ujęciu rozmowy Herhora z Ramzesem, zakończonej długą obserwacją przez kamerę zmęczonych, odchodzących wolno ku horyzontowi, wracających po manewrach pułków żołnierzy i idących wraz z nimi kapłanów. Infor- macja przekazana przez faraona Ramzesowi, w czasie ich późniejszej rozmowy, o trzydziestu zmarłych po manewrach z wycieńczenia i kil- kuset chorych żołnierzach, nie równoważy nieobecnego w filmie obra- zu rzeczywistego trudu marszu przez pustynię. Równocześnie w sce- nie zakończenia manewrów usunięto ujęcie pokazujące leżącego na pustyni zabitego asyryjskiego konia.

W omawianej sekwencji zostały także skrócone ujęcia pokazujące biegnącego wzdłuż kanału chłopa i odjeżdżającego rydwanem Euna- nę. W dłuższej wersji filmu o zakończeniu tych ujęć decydowało zasto- nięcie postaci przez ukształtowanie pustyni, a nie cięcie montażowe.

Wprowadzone przez Jerzego Kawalerowicza skróty w sekwencji manewrów znacząco zmniejszyły możliwość ukazania w krótszej wersji

Faraona bezpośredniego zmagania człowieka z pustynią i wpłynęły na ujednoznaczenie jej filmowego obrazu, sprowadzonego do roli atrakcyjnego wizualnie pleneru. Pustynia ukaże swoje oblicze raz jeszcze w scenie bitwy. Ale będzie wtedy świadkiem śmiertelnej walki toczonej pomiędzy ludźmi.

Skróty w scenach rytuałów i ceremonii

Osobną, wyraźnie widoczną grupę wprowadzonych skrótów, które jednak nie mają wpływu na przebieg akcji i wymowę filmu, tworzą ingerencje w obecną w *Faraonie* sferę rytuałów i ceremonii. Są to wycięcia obejmujące zwykle całe ujęcia, niekiedy po kilka w poszczególnych scenach.

Jerzy Kawalerowicz, przygotowując krótszą wersję *Faraona*, był wierny zasadzie, którą stosował od początku realizacji filmu:

„Przy tej adaptacji mieliśmy jedną generalną zasadę, ażeby jak najbardziej kondensować, i drugą – aby wszystko przedstawiać w sposób bardzo syntetyczny, odrzucając to, co jest stroną obyczajową, rodzajową i historyczną wyłącznie dla historii. Musieliśmy wyrzucać wiele innych rzeczy, które były rodzajem występującej u Prusa barokowości. W ten sposób uniknęliśmy wielu błędów”²².

Pierwszym tego rodzaju skrótem, poczynionym w stosunku do dłuższej wersji filmu, jest wycięcie modlitwy królowej Nikotris do Izis po burzliwej rozmowie z synem, w której Ramzes zarzuca kapłanom, że *dla kadzielnicy zapomnieli o włócznie*.

W scenie rozmowy kapłanów egipskich z Beroesem została pominięta cała jej pierwsza część, pokazująca przybycie Beroesa i rytuał powi-

talny kapłanów. Jest to siedem ujęć o łącznym czasie trwania trzy i pół minuty. Z zakończenia tej sceny zostało usunięte ujęcie subiektywnej kamery wycofującej się w głąb szczeliny w murze. Ujęcie to tworzyło wraz z ujęciami otwierającymi scenę jej klamrę, a zarazem sugerowało, że rozmowa mogła zostać przez kogoś podsłuchana²³.

W scenie hołdu składanego Ramzesowi po bitwie²⁴ przez pokonanego Tehennę i jego podwładnych, o trzydzieści sekund zostało skrócone ujęcie żołnierzy podchodzących i padających na twarz przed zwycięskim wodzem. O podobną długość zostało skrócone wypowiedane przez Tehennę błaganie o litość. Wyjaśniało ono dalszą obecność tego dowódcy w filmie przy boku Ramzesa, która w krótszej wersji filmu może być dla widza niezrozumiała²⁵.

Ramzes: *Czy wiesz Tehenno, jak Egipt karze zdradę?*

Tehenna: *[Rozjaśnij oblicze, wielki mocarzu i przebacz twoim niewolnikom. Żał pomieszał zmysły wygnanym żołnierzom jego świętobliwości. Biegli na własną zgubę, ciągnąc za sobą mnie i moich żołnierzy. Każ rządzić nami bez krzywdy dla nas i dzieci naszych. Wszak będziesz bogiem naszym i władcą na wieki].* Wiem, panie, że zasłużyłem na śmierć i przyjmę ją z twego rozkazu.

W scenie hołdu skrócone zostało także ujęcie przejścia żołnierzy niosących kosze z odciętymi rękami przeciwników.

Ze sceny pogrzebu faraona Ramzesa XII zostało usunięte trwające ponad minutę ujęcie pokazujące przekraczanie bramy śmierci przez zmarłego.

W scenie referendum w sprawie naruszenia skarbu ukrytego w labiryncie zostały usunięte niektóre ujęcia pokazujące przygotowania do tego aktu: nadejście Herhora i kapłanów, ujęcie obserwującej wydarzenia z tarasu pałacu królowej Nikotris i jej modlitwa, wygłoszona przez Ramzesa do zgromadzonych mowa wyjaśniająca powód zarządzenia głosowania.

Krótsza wersja filmu nie zawiera także ujęć pokazujących tłum Egipcjan zgromadzonych przed bramą pałacu w trakcie głosowania i przerażonych ludzi pełzających w stronę świątyni w scenie zaćmienia słońca.

Sceny przed świątynią Hathor jako przykład postępowania redukcyjnego reżysera

Związane z realizacją *Faraona* zachowane materiały archiwalne pozwalają przyjrzeć się bliżej – na konkretnym przykładzie – charakterystycznemu dla Jerzego Kawalerowicza procesowi tworzenia „przez odejście”. W stenogramie wykładu wygłoszonego przez reżysera 17 marca 1966 roku w ramach Studium Scenopisarstwa Filmowego znalazło się obszernie omówienie postępowania redukcyjnego²⁶ rozpoczętego już na etapie pracy nad scenariuszem, odnoszącego się do trzech scen pokazujących Ramzesa przed wejściem do świątyni Hathor²⁷, w której ma poznać część okrytej tajemnicą wiedzy kapłanów. Aby odniesienia zawarte w wypowiedzi Kawalerowicza mogły zostać w pełni odebrane, zasadne wydaje się wcześniejsze przywołanie omawianych scen w kształcie istniejącym w obu wersjach scenariusza i w scenopisie filmu.

Wiele fragmentów scenariusza *Faraona* to przepisane fragmenty powieści Bolesława Prusa. Taka zgodność przynosi informację o metodzie pracy, którą postugiwali się Tadeusz Konwicki i Jerzy Kawalerowicz. Polegała ona na wycinaniu z dwóch egzemplarzy powieści wybranych fragmentów tekstu i naklejaniu ich na kartki w ustalonej przez scenarzystów kolejności. Tak przygotowany materiał był uzupełniany tekstem własnym i oddawany do przepisania. Był to sposób postępowania powszechnie stosowany przez reżyserów przygotowu-

jących filmowe adaptacje utworów literackich²⁸.

Od bezpośrednio przywołanych fragmentów z powieści Prusa rozpoczyna się pierwsza z omówionych przez Jerzego Kawalerowicza scen. Jej początkowy fragment jest w pierwszej wersji scenariusza identyczny z powieścią. W drugiej wersji scenariusza zostają nieznacznie skrócone niektóre dialogi.

„Około dziewiątej wieczór, gdy gwiazda Syriusz miała się ku zachodowi, pod bramą świątyni Ptah stanęli dwaj podróżni kapłani i jeden pokutnik. Szedł on boso, miał popiół na głowie i był przykryty grubą płachtą, którą twarz zasłaniał²⁹.

Odpocząwszy nieco, pokutnik upadł piersiami na ziemię i długo modlił się. Potem podniósł się, ujął miedzianą kołatkę i uderzył. Potężny dźwięk metalowy obiegł wszystkie dziedzińce, odbił się od grubych murów świątyni i poleciał ponad łany pszenicy, nad gliniane chaty chłopów, nad srebrzyste wody Nilu, gdzie słabym okrzykiem odpowiedziało mu zbudzone ptactwo.

Po dłuższej chwili za bramą rozległ się szmer i pytanie:

– Kto nas budzi?

– Niewolnik Boży, Ramzes – rzekł pokutnik.

– Po co przyszedłeś?

– Po światło mądrości.

– Jakie masz prawa?

– Otrzymałem niższe święcenie i na wielkich procesjach wewnątrz świątyni noszę pochodnię.

Brama szeroko otworzyła się. Na środku stał kapłan w białej szacie, który wyciągnąwszy rękę, rzekł powoli i wyraźnie:

– Wejdz. Niech razem z przestąpieniem tego progu spokój boży zamieszka w twojej duszy i niech spełnią się życzenia, o które w pokornej modlitwie błągasz bogów³⁰.

A gdy pokutnik upadł mu do nóg, kapłan czyniąc jakieś znaki nad jego głową szeptał:

– W imię Tego, który jest, był i będzie... który wszystko stworzył... którego tchnienie napętnia świat widzialny i niewidzialny i jest życiem wiecznym...³¹.

A gdy brama zamknęła się, kapłan wziął Ramzesa za rękę i wśród zmroku, pomiędzy ogromnymi kolumnami przysionka, prowadził go w głąb klasztoru³².

Z daleka, z bocznej nawy, wysunął się szereg białych figurek, idących parami. Była to procesja kapłanów, którzy witali pokutnika, śpiewając na dwa chóry³³.

W drugiej wersji scenariusza, w dalszej części sekwencji rozgrywającej się w świątyni, została skrócona scena wylewania przez kapłanów gotującej się smoły na uwięzionego w podziemiach „zdrajcę świętych tajemnic” oraz została dodana, nieobecna w pierwszej wersji, scena straszenia Ramzesa w sanktuarium bogini Hathor. W pierwszej wersji scenariusza po scenie z wylewaniem smoły następowało przejście do wykładu Pentuera. W drugiej wersji scenariusza po scenie w sanktuarium bogini akcja przenosiła się do domu Rabsuna. Po rozmowie Dagona i Hirama następowała scena wykładu Pentuera.

W scenopisie przygotowanym przez Jerzego Kawalerowicza wspólnie z Jerzym Wójcikiem, został zaproponowany podział wydarzeń na poszczególne ujęcia. Nie pojawia się informacja o porze dnia, w której ma rozgrywać się scena. Dalszym skrótom zostają poddane dialogi.

„PRZED ŚWIĄTYNIĄ HATOR”³⁴

80. Ogólny od bramy (nieco z góry)

Na piasku, który przysypał spękaną
ziemię, leży w stroju pokutnym człowiek.

wiatr

Wiatr podrywa grubą płachtę, którą po-
kutnik zakrywa twarz – i niesie piaskiem,
wciskając go w szczeliny ziemi.

ATELIER

81. Zbl[iżenie]

W grubej szczelinie olbrzymiejsz
bramy zjawiają się oczy Mefresa.
Długą chwilę patrzy na leżącego.

82. jak 80.

Pokutnik leży nieruchomo.

Głos spiżu odzywa się raz...
drugi... trzeci. Powtarzając się
echem, leci w pustynię.

Człowiek z zakrytą twarzą pod-
nosi się. Zmęczonym krokiem
zbliża się na aparat. Jest boso,
głowę posypaną ma popiołem.
Rękami przytrzymuje płachtę,
którą wiatr próbuje zerwać mu
z twarzy. Zatrzymuje się w
półzbl. W płachcie są otwory na
oczy.

ŚWIĄTYNIA HATOR

83. Przez plecy stojącego – półtbl.

Pokutnik stoi przed olbrzymią
bramą nabijaną potężnymi spizo-
wymi gwoździami. Podnosi rękę
i zaciśniętą pięścią uderza
raz... drugi... trzeci.

atelier

Głuchy dźwięk uderzeń w bramę.

Po chwili

Głos za bramą:

– Kto nas budzi?

Ramzes:

– Niewolnik boży, Ramzes.

Głos:

– Po co przyszedłeś?

Ramzes:

– Po światło mądrości.

Głos:

– Jakie masz prawa?

Ramzes:

– Otrzymałem niższe święcenia
kapłańskie.

szmer za bramą

Ciężka potężna brama wolno
otwiera się. Odslania wewnętrzny
wielki dziedziniec świątyni.

Dźwięk otwierającej się bramy.

Głos:

– Wejź!

Ramzes robi krok do przodu,
Klęka. Odslania sobą stojącego
tuż przed nim Mefresa. Arcykapłan
w białej szacie czyniąc znak ręką
nad jego głową, zdejmuje mu pokutną
szmatę. Mówi szeptem

Mefres:

– Niech z przestąpieniem tego pro-
gu spokój zamieszka w twojej du-
szy... W imię tego, który jest, był
i będzie... który wszystko stworzył.

Mefres pochyla się, bierze go
pod ramię, podnosi, prowadzi
w głąb dziedzińca.

Jazda za ich plecami.

Dźwięk zamykanej bramy

Ramzes drgnął i zatrzymał się.
Odwraca głowę.

84. Średni.

Olbrzymią, ciężką, ciemną bramę
kończą domykać dwaj kapłani.

85. Ogólny.Od strony bramy.

W olbrzymim wewnętrznym dziedzińcu
 świątyni, pomiędzy dwoma rzędami
 kolumn, stoi Ramzes z Mefresem.
 Nagle...

Mefres bierze za ramię Ramzesa,
 Prowadzi w głąb. Pomiedzy ogrom-
 nymi kolumnami, po obu stronach
 idących, zjawiają się dwa szeregi
 białych figur idących parami.
 Kapłani, idąc wzdłuż kolumn,
 towarzyszą Ramzesowi w uroczystej
 procesji, śpiewając na dwa
 chóry.

Chór pierwszy z prawej strony.
 Chór drugi ze strony lewej.
 wolno, uroczyście do wrót
 świątyni...

Chór I męski:

– „Ja jestem tym, który niebo
 i ziemię stworzył i wszystkie na
 nich stworzenia zrobił”.

Chór II:

– „Ja jestem tym, który wody zrobił
 i wielką powódź stworzył, tym,
 co wołu jego matce zrobił, który
 rodzicem jest.

Chór I:

– „Ja jestem tym, który nieboldą
 stworzył i tajemnice widnokręgów
 stworzył i tajemnice
 widnokręgów jego i dusze
 w nie włożyłem”³⁵.

W dalszej części sekwencji został zmieniony sposób wylewania przez kapłanów gotującej się smoły. W scenariuszu była ona wlewana przez kapłanów wielką łyżką, w scenopisie czterej kapłani przechylają każdą ze smół i wlewają ją do otworu znajdującego się w podłodze. Później, podobnie jak w scenariuszu, Ramzes zostaje wprowadzony do sanktuarium bogini Hathor, w którym dotykają go dłonie niewidocznej postaci. Następnie – w montażu równoległym³⁶ – akcja przenosi się do domu Rabsuna, a w świątyni ma miejsce wykład Pentuera.

Jerzy Kawalerowicz w czasie wykładu w Studium Scenariopiskim przedstawił swój sposób rozumienia przedstawionych wyżej scen i wyjaśnił przyczyny dalszego procesu redukcji, mającego miejsce w trakcie realizacji i montażu filmu.

„Już w scenopisie widzę skróty i konieczność rezygnacji z postanowień, które były użyte jeszcze w scenariuszu. Weźmy chociażby jedno ujęcie, kiedy Ramzes leży przed świątynią, puka do drzwi. Nie ma takiego wypadku w historii, aby ksiądz zezwolił na pukanie do świątyni. Czy można jednak zdradzić tę scenę, skrócić film? Przecież natychmiast odzywa się troska o formę całości. Może była to również kwestia uzyskania odpowiedniego efektu? Ramzes nie spodziewał się usłyszeć w tym wypadku dźwięków spiżowych, kołatał w bramę, ale przecież trudno wyobrazić sobie, że duchy go tutaj straszą. Może chodziło o upokorzenie Ramzesa, przecież był jeszcze wówczas młodzieńkiem chłopcem. Jakie więc powody miałbym do rezygnacji z przedstawienia tej sprawy?

Zastanawiałem się, jak przedstawić scenę podchodzenia do świątyni. Czy jak leży koło urzędnika, czy jak idzie śmiało? Tę część, w której przychodzi śmiało, i scenę, w której go straszą, wyrzuciłem przed realizacją filmu. Kiedy jednak nakręcałem sceny z Ramzesem na pustyni, wróciłem do tej koncepcji i wmontowałem scenę przed świątynią

do filmu. Ten pasaż powstawał w taki sposób, że Ramzes podchodził do bramy i później pukał. Istnieje bowiem prawo rytmu i montażu filmowego. Później zdecydowałem się jednak wyrzucić te sceny, gdyż po prostu przestały być interesujące.

Miała to w założeniu być scena rodzajowa, dająca klimat. Nie posuwała ona jednak dramatu. Bowiem leżącego przed bramą z zakrytą głową nikt nie poznałby, nikt nie wiedziałby, kto to jest. Pukał i wchodził razem z chórem, a dopiero w środku zaczynają się rzeczy najważniejsze i ciekawsze. Robiły się jednak z tego dłużyzny, nie było efektu emocjonalnego, chociaż może plastycznie wyglądało to bardzo ładnie. Były to jednak sceny niepotrzebne i w czasie montażu zostały wyrzucone.

Cała scena po tym, kiedy [Ramzes] doszedł, miała charakter gatunkowy, była sceną typowo filmową. Przy tego typu filmach nie można się jednak nad takimi sprawami zatrzymywać. Wszedł do środka, staje, musi zacząć niezmiernie śmiało grać, robi się bowiem straszny wrzask. Niech tak ginie każdy, kto zdradzi tajemnice kapłańskie! To są już sceny z filmów włosko-amerykańskich. Wyrzuciłem je więc z mojego filmu. Uznałem bowiem za dużo szlachetniejsze wejście Ramzesa w chórze śpiewającym w boskiej mszy, w czasie nabożeństwa, w czasie obrzędu. To jest po prostu szlachetniejsze i dlatego zdecydowałem się na tę koncepcję. To są powody, dla których pierwsza i druga scena wypadły³⁷.

W dłuższej wersji filmu Ramzes stuka do drzwi świątyni i zostaje do niej wpuszczony przez Mefresa. Na liście montażowej *Faraona* omawiany fragment filmu został zapisany następująco:

Treść

„120 Pfótlzbl[liżenie]. Ramzes tyłem przed bramą świątyni Hator. Uderza trzykrotnie ręką.

Brama otwiera się. Ramzes przechodzi przez bramę, klęka odsłaniając stojącego Mefresa. Mefres odwraca się i idzie w głąb dziedzińca.

Ramzes wstaje i kieruje się za nim. Zatrzymuje się na chwilę patrząc w kierunku bramy Pzbl.

121 Średni. 2 kapłanów zamyka olbrzymią bramę.

122 Amer[ykański]. Na Ramzesa i Mefresa.

Odchodzą w głąb dziedzińca.

123 Amer. Mentezufis idący wzdłuż ściany dziedzińca świątyni.

Dialogi

Mefres (off): Kto nas budzi?

Ramzes: Niewolnik boży, Ramzes.

Mefres (off): Po co przyszedłeś?

Ramzes: Po światło mądrości.

Mefres (off): Jakie masz prawa?

Ramzes: Otrzymałem niższe święcenia kapłańskie.

Mefres: Niech z przestąpieniem tego progu spójność zamieszka w twojej duszy. W imię tego, który wszystko stworzył.

Mefres: Pójdź za mną

Tekst chórów:

„Ja jestem tym, który niebo i ziemię stworzył i wszystkie na nich stworzenia zrobił”³⁸.

Efekty

Uderzenie w bramę

Wiatr

c

h

ó

r

y

W skróconej wersji filmu pozostała już tylko idea przekroczenia progu świątyni i wejścia Ramzesa w przestrzeń obrzędu wtajemniczenia. Brama otwiera się przed stojącym przed nią w pokutnej szacie człowiekiem. Nie pada ani jedno zdanie. Wędrowiec robi kilka kroków i klęka przed arcykapłanem, który wyciągając nad nim ręce, wypowiada słowa modlitwy. Rozbrzmiewa śpiew kapłanów. Proces redukcji doprowadził do odstąpienia istoty sceny.

Ranga artystyczna *Faraona* – jednego z najwybitniejszych dokonań w historii polskiej kinematografii – wymaga, aby także pełna wersja filmu została zachowana dla kolejnych pokoleń widzów. Stanie się tak jedynie wtedy, gdy rekonstrukcji cyfrowej, zapobiegającej dalszej degradacji taśmy, zostaną poddane ujęcia skrócone lub nieobecne w krótszej, 145 minutowej wersji filmu.

Przypisy

- 1 „Faraon”. *Lista montażowa filmu*, Archiwum Filmoteki Narodowej, sygn. S-2615.
- 2 Zob. S. Kuśmierczyk, *Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego*, w: tegoż, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2014, s. 22–31.
- 3 Zob. rozdział Agnieszki Koryckiej *Montaż intelektualno-emocjonalny Jerzego Kawalerowicza w „Faraonie”* w niniejszej monografii.
- 4 Podają za: Rozmowa z Ryszardem Ronczewskim przeprowadzona przez Agnieszkę Korycką w dniu 6 marca 2016 roku w Sopocie.
- 5 Podają za: Rozmowa z Henrykiem Bielskim przeprowadzona przez Roberta Birkholca w dniu 3 listopada 2016 roku w Warszawie.
- 6 Podają za: Rozmowa z Jerzym Rutowiczem przeprowadzona przez Roberta Birkholca w dniu 9 kwietnia 2016 roku w Warszawie.
- 7 Zob. „Faraon”. *Materiały dokumentacyjne*, rozmowy przeprowadził i całość opracował S. Janicki, „Kino” 1966, nr 4, s. 38–39.
- 8 Zob. A. Reiter, *Na planie z mistrzem...*, w: *Jerzy Kawalerowicz. Malarz X Muzy*, red. M. Kuźmicki, K. Zamysłowska, S. Zawisliński, Muzeum Kinematografii, Łódź 2012, s. 166–167.
- 9 Podają za: Rozmowa z Jerzym Zelnikiem przeprowadzona przez Agnieszkę Korycką w dniu 16 lutego 2016 roku w Warszawie.
- 10 Cyt. za: Stenogram wykładu reżysera Jerzego Kawalerowicza *Adaptacja literatury dla potrzeb filmu* wygłoszonego w Studium Scenopisarstwa Filmowego w Warszawie dnia 17 marca 1966 roku, maszynopis powielony, 75 stron, archiwum Seweryna Kuśmierczyka, s. 69.
- 11 Cyt. za: Rozmowa z Jerzym Zelnikiem..., dz. cyt.
- 12 Dialogi podają za ścieżką dźwiękową filmu.
- 13 Zob. rozdział Agnieszki Koryckiej *Montaż intelektualno-emocjonalny Jerzego Kawalerowicza w „Faraonie”* w niniejszej monografii.
- 14 Zob. w rozdziale *Między światłem nieba a szarością piasku. Sztuka operatorska w „Faraonie”* w niniejszej monografii.
- 15 Więcej na ten temat w rozdziale Roberta Birkholca *Recepcja filmu „Faraon” Jerzego Kawalerowicza w Polsce* w niniejszej monografii.
- 16 T. Konwicki, J. Kawalerowicz, *Scenariusz filmowy według powieści Bolesława Prusa, część I Faraon*, maszynopis powielony, Zespół Realizatorów Filmowych „Kadr”, Warszawa 1961, Archiwum Filmoteki Narodowej, sygn. S-9122, s. 40.

- 17 Cyt. za: J. Kawalerowicz, J. Wójcik, „Faraon”. Scenopis wg powieści Bolesława Prusa, maszynopis powielony, Zespół Realizatorów Filmowych „Kadr”, Warszawa 1962, Archiwum FilMOTEKI Narodowej, sygn. S-5808, s. 71.
- 18 W obu wersjach scenariusza znajduje się także dodatkowa scena przemarszu orszaku Sargona tworzonoego przez kawalerzystów, piechotę, wozy, muzyków i pięć słoni z lektykami na grzbietach. Zob. T. Konwicki, J. Kawalerowicz, *Scenariusz filmowy według powieści Bolesława Prusa, część I Faraon*, dz. cyt., s. 59.
- 19 Cyt. za: J. Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. S. Kuśmierczyk, Canonica, Warszawa 2006, s. 63.
- 20 Na ten temat szerzej w rozdziale *Między światłem nieba a szarością piasku. Sztuka operatorska w „Faraonie”* w niniejszej monografii.
- 21 Podają za: Rozmowa z Ryszardem Ronczewskim, dz. cyt.
- 22 Stenogram wykładu reżysera Jerzego Kawalerowicza, dz. cyt., s. 25.
- 23 O trwającej wiele godzin realizacji tej sceny zob. S. Janicki, *Spotkanie na najwyższym szczyblu. Na planie „Faraona” (2)*, „Film” 1965, nr 10, s. 10; „Faraon”. *Materiały dokumentacyjne*, dz. cyt., s. 29–30; T. Konwicki, *Pamiętam, że było gorąco. Rozmowy przeprowadzili Katarzyna Bielas i Jacek Szczerba*, Wydawnictwo „Znak”, Warszawa 2001, s. 18.
- 24 Na ten temat także w rozdziale Michała Mroza *Kształtowanie warstwy plastycznej obrazu filmowego. Scenografia i rekwizyty w filmie „Faraon”* w niniejszej monografii.
- 25 Pominięty w krótszej wersji filmu fragment dialogu w został ujęty w nawias.
- 26 Na temat roli zabiegu redukcji w filmowej adaptacji powieści Prusa zob. rozdział Pawła Strońskiego „Faraon”. *Od powieści do scenopisu* w niniejszej monografii.
- 27 W obu wersjach scenariusza i w scenopisie zapis: Hator.
- 28 Za informację dotyczącą takiego sposobu pracy nad scenariuszem dziękuję Wiesławowi Zdortowi.
- 29 W porównaniu z odpowiednim fragmentem powieści opuszczone zostały pierwsze zdania: „Niedaleko miasta Pi-Bast znajdowała się wielka świątynia bogini Hathor. W miesiącu Paoni (marzec, kwiecień), w dniu porównania wiosennego około dziewiątej wieczór...”. Do końca akapitu tekst scenariusza jest identyczny. Następny akapit został w scenariuszu opuszczony: „Pomimo widnej nocy fizjonomii podróżnych nie można było poznać, stali bowiem w cieniu dwu olbrzymich posągów bóstwa z krowią głową, które pilnowały wejścia do świątynicy i łaskawymi oczyma strzegły nomesu Habu od pomoru, złego wylewu i południowych wiatrów. Odpocząwszy nieco...”. Cyt. za: B. Prus, *Faraon. Wydanie analityczno-krytyczne z ilustracjami Edwarda Okunia*, Pro-Egipt, Warszawa 2014, s. 203.
- 30 W drugiej wersji scenariusza wypowiedź kaptana została skrócona. Kończy się słowami „...niech spełnią się twoje modły”. Zob. T. Konwicki, J. Kawalerowicz, *Scenariusz filmowy według powieści Bolesława Prusa, część I Faraon*, dz. cyt., s. 38.

- 31 W drugiej wersji scenariusza wypowiedź kapłana została skrócona. Kończy się słowami: „który wszystko stworzył...”. Tamże.
- 32 W powieści: „...zaprowadził go do przeznaczonego mieszkania”. Zob. B. Prus, *Faraon*, dz. cyt., s. 204.
- 33 Cyt. za: T. Konwicky, J. Kawalerowicz, *Scenariusz filmowy według powieści Bolesława Prusa, część I Faraon*, maszynopis powielony, s. 36–37. Zespół Realizatorów Filmowych „Kadr”, Warszawa. Archiwum Filмотeki Narodowej, sygn. S-9123 [pierwsza wersja scenariusza].
- 34 Podkreślenia i układ tekstu jak w scenopisie.
- 35 Cyt. za: J. Kawalerowicz, J. Wójcik, „Faraon”. Scenopis wg powieści Bolesława Prusa, dz. cyt., s. 64–67.
- 36 Zob. rozdział Agnieszki Koryckiej *Montaż intelektualno-emocjonalny Jerzego Kawalerowicza w „Faraonie”* w niniejszej monografii.
- 37 Cyt. za: Stenogram wykładu reżysera Jerzego Kawalerowicza..., dz. cyt., s. 70–72.
- 38 „Faraon”. Lista montażowa, dz. cyt., akt VII, strona 2. Układ zapisu zgodny z listą montażową, pominięty został metraż ujęć.

The Two Versions of the Film *Pharaoh*

ABSTRACT

The chapter is devoted to a comparison between the two directorial versions of *Pharaoh* of 1966: 176 minutes long and 145 minutes long with the latter being subjected to a digital restoration in 2012. The above type of analysis is well-grounded due to the special importance attached to the editing of *Pharaoh* by Jerzy Kawalerowicz what was confirmed by his coworkers. The basis for the comparative analysis of 80 abridgements carried out by the director is a parallel projection of both versions of the film.

Nearly half of the implemented adjustments are shortened beginnings or endings of individual shots not bearing considerable significance for the tone of the film. Some of them are associated with the reduction of dialogues. This does not affect the meaning of the scenes and, frequently, even introduces the viewer directly into their essence which can be supported by the discussed examples: the conversation between Ramses and Thutmose on the dunes, conversations of Ramses with his father and a repeated interference of the director in the dialogue in the scene of the Pentuer's lecture.

Selected examples have been examined to illustrate film editing changes highlighting the emotions and experiences of characters: Pentuer in the scene of manoeuvres, Ramses in the scene of receiving the envoy Sargon and the priest Samentu while passing through the labyrinth.

A separate section investigates the relevance of the removed scene of the conversation between Pentuer and Herhor during the observation of the sun, where the arguments of priests in a dispute with Ramses are presented and which have a profound importance for the assessment of the behaviour of movie characters by the viewers.

What has also been subjected to discussion is the well-founded director's decision to eliminate the "foreign" – in relation to other parts of the film – external space by cutting out the following scenes: the one in front of the Rabsun's house, another one where Ramses visits the camp of the Assyrian soldiers and the scene when the death sentence is announced by the guards of the labyrinth Mefres and Lykon.

The abridgements introduced into the shots of scenes of manoeuvres in the desert present the changes which deprived the viewers of the possibility to experience a deeper feeling of the image of the desert hostile to a human, existing in the longer version of *Pharaoh* owing to the presence – in the long duration of shots – of an effort made by film characters to overcome it.

Numerous cuts implemented by the director into the parts of scenes depicting the rituals and ceremonies of ancient Egypt are likewise indicated.

The last section takes into consideration – based on the example of cut-out shots before the initiation of Ramses at the Temple of Hathor – the process of reducing procedure applied by Jerzy Kawalerowicz. Pieces of the two versions of the script and the screenplay of *Pharaoh* as well as the stenographic record of the director's lecture of 17 March 1966 when he discussed this part of the movie in a detailed manner have been cited.