

Beata Działowicz
Zakład Reżyserii
Wydział Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Posiadane dyplomy i stopnie naukowe

1993 – tytuł magistra w zakresie filologii polskiej, uzyskany na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego; temat pracy magisterskiej: „Wzniosłość – studium motywu w literaturze romantycznej i współczesnej” (promotor: dr hab. Aleksander Nawarecki, recenzent: prof. dr hab. Ireneusz Opacki; praca otrzymała ocenę bardzo dobrą).

2012 – stopień doktora sztuk filmowych, uzyskany na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego; temat rozprawy doktorskiej: „Taki zawód nie istnieje. Słowo o stylu i osobie montażystki Katarzyny Maciejko-Kowalczyk” (promotor: prof. dr hab. Andrzej Fidyk, recenzenci: prof. dr hab. Jerzy Łukaszewicz, dr hab. Maria Zmarz-Koczanowicz).

Informacje dotyczące zatrudnienia w jednostkach naukowych

Okres: 1.X.2014 – nadal
Instytucja: Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego
Stanowisko: adiunkt naukowo-dydaktyczny
Wymiar etatu: pełny

Okres: 1.X.2009 – 30.VI. 2012
Instytucja: Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego
Stanowisko: asystent naukowo-dydaktyczny
Wymiar etatu: umowa-zlecenie

Okres: 1 .X.2012 – 30.VI.2018
Instytucja: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Wydział Wokalno-Instrumentalny
Stanowisko: adiunkt naukowo-dydaktyczny
Wymiar etatu: połowa

Inne miejsca pracy:

Okres: 2.I.2000 – 30.X.2014

Instytucja: Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego

Stanowisko: specjalista do spraw filmowych

Wymiar etatu: pełny

Autoreferat

Justa na krawędzi

Omówienie dorobku zrealizowanego po obronie doktorskiej

Po doktoracie zrealizowałam jeden film dokumentalny „Twarze Łopusznej” oraz dwa dzieła fabularne: „Koncert życzeń” – autorski teatr telewizji oraz „Odnajdę cię” – film kinowy wg własnego scenariusza.

"Twarze Łopusznej" to dokument, którego zarzewiem była inicjatywa Domu Muzeum Pamięci Ks. Prof. Józefa Tischnera, a konkretnie pani Józefy Kuchty, która postanowiła sfilmować łopuszańskich osiemdziesięcio- i dziewięćdziesięciolatków. Nie było pomysłu na dzieło samodzielne, miała to być raczej notacja. Wspólnie z Łukaszem Tischnerem (autor scenariusza), postanowiliśmy jednak zawalczyć o film dokumentalny, w którym Ksiądz Profesor będzie pretekstem do poznania jego przyjaciół z Łopusznej i postawienia pytań najprostszych, ale i najważniejszych: po co się żyje. Zdjęcia zaczęły się w 2005 roku (czyli – gwoli formalności – przed doktoratem, jednak cały proces trwał długo i zakończył się po "Latawcach", które były podstawą przewodu doktorskiego). Miał to być film o pamięci, ale też o lękach, zwłaszcza o obawie śmierci, o przyjaźni i wierze. Przewinęło się przed naszą kamerą wiele niezwykle charakterystycznych postaci. Kilkoro z mieszkańców Łopusznej zapowiadało się na świetnych bohaterów solowych. Jednak zdecydowałam się na zbudowanie mozaiki postaci, aby spróbować ocalić pamięć o całym mikrokosmosie. Wszyscy bohaterowie filmu już nie żyją. To byli ludzie, którzy patrzyli na świat z niebanalnej perspektywy. Stąd wywodził się i do tego miejsca, do tych ludzi, konsekwentnie przez całe lata wracał profesor Józef Tischner. Jego głos pojawia się w filmie i myślę, że nadaje mu zupełnie wyjątkową wartość. Dzięki uprzejmości Doroty Zańko oraz Jarosława Gowina, którzy przeprowadzali wywiad-rzekę z Tischnerem tuż przed jego śmiercią, uzyskałam możliwość przesłuchania nagrań wypowiedzi Profesora już po operacji krtani. Rozważania, choć formułowane z ogromnym wysiłkiem, są nienagannie myślowo i pięknie formułowane. Wybór ostatnich zdań Tischnera był metafizycznym doświadczeniem. Sam film oceniam dziś jako ciut za długi (trwa około 40 minut), ze względów filmowych warto byłoby go skrócić. Ponieważ jednak nie powstawał z myślą o szerokim widzu (choć premierę miał na Krakowskim Festiwalu Filmowym), a miał być śladem pamięci łopusznan, zostawiłam go w wersji dłuższej, by był

pełniejszym zapisem. Tak zapewne nie powinien mówić reżyser. Ale dokumentalista już może.

Po wielu latach robienia dokumentów (ciągle wzbraniam się przed zbitką słowną "reżyserowanie dokumentów", chociaż często jest ona przecież uprawniona), zdecydowałam się spróbować sił w fabule. Zaczęłam bezpieczniej – od teatru telewizji. Teatr zawsze był mi bliski, miałam za sobą realizacje sceniczne i taki wybór wydawał się logicznym kierunkiem rozwoju.

Podczas montażu dokumentów często zdarzało mi się wycinać sceny o bardzo silnym ładunku emocjonalnym. Raz tylko zostawiłam łzy. Raz klótnię. Podczas realizacji każdego filmu dokumentalnego zastanawiałam się wielokrotnie, czy bohater za kilka lat, kiedy życie jego będzie inne i perspektywa autorefleksji nada mu nowy sens, będzie potrafił patrzeć na siebie samego, widzianego kiedyś tam moimi oczami. Czy mój film nie będzie źródłem cierpienia. Zdarzało mi się wcale nierzadko, że amator-terapeuta wygrywał we mnie z reżyserem i dobre sceny lądowały w koszu. Nie mam wcale pewności, czy przypadkiem nie działo się to za rzadko. Czy jeszcze nie powinnam tu i ówdzie popsuć swoich filmów dla komfortu bohaterów. I właśnie to, co mnie najbardziej pociągnęło do fabuły, to totalny brak odpowiedzialności za powierzone postaci. Mogłam je zabijać, skłócać, wodzić na pokuszenie i co wieczór spokojnie patrzeć w lustro. Jak niewyobrażalna jest to ulga, wie tylko dokumentalista, który się przebranzowił.

W pracach fabularnych moje zainteresowania zwróciły się w stronę postaci kobiecych, które mimo silnych osobowości, inteligencji i często zdecydowanych, jasnych celów nie radzą sobie w relacjach z najbliższymi, a może raczej płacą cenę tych relacji za życie pełnią innych potrzeb.

„Koncert życzeń” dzieje się w rodzinnym domu, do którego na Pierwszą Komunię córek zjeżdżają się trzy siostry (Ala – Katarzyna Herman, Viola – Ewa Kaim i Ewa – Ewa Gorzelak). Ważną postacią jest również ojciec pań (w tej roli niezapomniany Władysław Kowalski). Rozłożyłam losy kobiet tak, aby każda miała jakąś radość z zupełnie innej życiowej roli.

Bezdzietna Viola jest dziennikarką. Wydaje się najpełniej cieszyć swoim życiem, nie ma problemów z tym, że nie żyje w związku, że nie drepczą za nią dzieci. Violi bliska rodzina

nie jest niezbędna do życia. Czuje się szczęśliwsza bez zobowiązujących więzów. Nie jest też osobą wierzącą. Racjonalność i wolność wyznaczają jej wybory. Życie zgodnie z przekonaniem i praca zawodowa wystarczają Violi do szczęścia.

Ewa jest najmłodszą, zbuntowaną dziewczyną. Dziecko przydarzyło się jej za wcześnie, nie z tym, z kim trzeba, ale radzi sobie całkiem dobrze, nie rezygnując do końca z bycia młodą i nieodpowiedzialną, tyle, że w bezpiecznych granicach. Wychowywanie dziecka jest dla niej dużym wyzwaniem. Sama, starając się nie tracić swojego stylu i przekonań, wychowując córkę sięga po całkiem tradycyjne wzorce – tak jak rodzice i ona sama próbuje z córki zrobić swoją zbuntowaną kopię, nie przejmując się pragnieniami dziewczynki. Dla niej najważniejsze jest, by nie dać się wepchnąć w schematy. Jeśli w nie wpada, to udaje jej się tego nie zauważać (chyba że usłużne siostry wypomną niespójne zachowania).

Najstarsza Ala z największym trudem znajduje sens życia. Po śmierci mamy została w rodzinnym domu z ojcem i córką. Rozwód zdarzył jej się bardzo szybko, zaledwie po trzech miesiącach, ale i tak fakt, że dziecko miało „prawego” ojca, jest dla niej bardzo istotny. Egzystuje rozpięta między obowiązkami córki i matki. Nie ma swojego życia poza domem. Jediną szansą na odmianę jest wyjazd w charakterze opiekunki na obóz, ale żeby jej marzenie mogło się ziścić, któraś z sióstr musiałaby zająć się schorowanym tatą.

Taki jest stan wyjściowy moich bohaterek. Największą drogę do pokonania ma Ala – kiedy jej marzenia o upragnionej pracy rozwiewają się, a cukrzycowa zapaść ojca odbiera jej szansę pójścia na wyczekiwaną komunię córki, zdaje się w końcu akceptować swoje życie. Zdobywa się na stworzenie iluzji, by ojciec ani przez chwilę nie poczuł, że jest ciężarem. Zyskuje spokój, gdy rezygnuje z chęci zapanowania nad wszystkim.

Inne bohaterki także przekraczają same siebie. Ewa porzuci chęć odcisnięcia na córce własnych przekonań. Viola przekroczy bramy kościoła, mimo że Bóg nie pomógł jej, kiedy tego od niego oczekiwała.

W życiu żadnej z tych kobiet nie ma męża czy partnera. Albo ich nie było, albo sobie poszli, albo zostali przegonieni. Jedyne stare ojciec jest mężczyzną ich życia. Mimo iż nie angażuje się w ich życiowe rozterki i stara się żyć osobnym nurtem, często dokonując nieroztropnych wyborów, to w sytuacjach kryzysowych bywa przyzywany na ratunek, a jego głos się liczy. Zaś kobiety, pochylone nad stolnicą z pierogami i pozornie próbujące tylko ogarnąć kulinarny chaos, jednocześnie rozsypują relacje między sobą i światem.

Jestem bardzo zadowolona z różnych podjętych podczas realizacji „Koncertu życzeń” decyzji. To, że zdecydowaliśmy się z operatorem Jackiem Petryckim realizować go dokumentalnymi, długimi ujęciami (najdłuższe trwa około ośmiu minut) zaowocowało bardzo charakterystycznym napięciem w scenach. Aktorzy grali trochę jak naturszczycy, zapominając o kamerze, o ekipie. Nie starali się przypodobać obiektywom i światłu, to my tak poruszaliśmy się w ich świecie, żeby uchwycić to, co istotne. Po pokazie spektaklu na sopockim festiwalu „Dwa Teatry” najczęstszym pytaniem było, czy wszystkie dialogi były improwizowane. Publiczność nie bardzo chciała wierzyć, że ani jeden, że wszystkie teksty zostały napisane i wiernie odtworzone. Myślę, że poczucie naturalności zawdzięczam talentowi aktorów i właśnie usługowej pracy kamery. Ani razu nie wyznaczaliśmy aktorom konkretnych pozycji. Jacek Petrycki tak oświetlił całą przestrzeń, że mogliśmy sobie pozwolić na taki rzadki luksus. Bardzo pomagała też scenografia. Marcel Sławiński (który *notabene* debiutował niegdyś jako scenograf w moim spektaklu teatralnym) i Katarzyna Sobańska stworzyli cały kompatybilny świat w pustostanie. Oczywiście, przy mizerii budżetu teatru telewizyjnego, konieczne było skorzystanie z prywatnych zasobów. Ogołocenie mojego rodzinnego domu (i jeszcze kilku innych) z różnej maści używanych przedmiotów, zdjęć, przetworów i pamiątek, pomogło wykreować przestrzeń, w której aktorzy poczuli się zanurzeni w życie swoich bohaterów. Cały ten świat działał. W szufladach zderzały się prawdziwe sztuce ze zbieranymi na wszelki wypadek zakrętkami. Kupony lotka były prawdziwe, obrazy niepowtarzalne, a durszlaki popękane i pordzewiałe. Swoje znaczenie miało również to, że zdjęcia realizowaliśmy w Katowicach, a aktorzy byli z Warszawy bądź z Krakowa. Przyjechali na tydzień i nie spieszyli się do innych zajęć ani do domu. To, oraz fakt, że wszystko działo się w jednym tylko obiekcie, umożliwiło nam realizowanie tekstu w porządku chronologicznym. Taki komfort niemal nigdy nie ma prawa się zdarzyć. A tutaj służył nam bardzo. Doceniłam te luksusowe warunki powtórnie parę lat później, podczas realizacji debiutu fabularnego.

„Koncert życzeń” zebrał pochlebne recenzje, Katarzyna Herman i Ewa Kaim zostały za swoje kreacje wyróżnione na festiwalu „Dwa Teatry” w Sopocie. Jednak jako podstawę habilitacji wybrałam dzieło bardziej "kulawe" – film "Odnajdę cię".

Tytuł osiągnięcia artystycznego

„Odnajdę cię” ("On The Run") – film fabularny 83 min., kolor (2018) – reżyseria, scenariusz.

Omówienie celu artystycznego ww. pracy i osiągniętych wyników

„Odnajdę cię” (roboczy tytuł „Justa”) to moja pierwsza praca *stricte* fabularna. Zupełna volta w dokumentalno-teatralnym dorobku. Chociaż nie do końca.

Sam film miał być hybrydą gatunków obyczajowego i sensacyjnego. Właśnie warstwa obyczajowa była dla mnie punktem wyjścia. Szukałam środowiska dla bohaterki, którą chciałam wystawić na etyczną próbę. Film miał być o tym, jak matczyne zobowiązania zwyciężają wszystkie inne. Jak łatwo podjąć błędne decyzje, gdy stawką jest bezpieczeństwo, a może i życie dziecka. O kobiecie, którą los postawi w sytuacji, w której będzie musiała zaprzeczyć wyznawanym wartościom etycznym, wystawić na szwank życie człowieka, łamać prawo i własne przekonania, a przede wszystkim swoje ograniczenia. Również o tym, że – jak mówi w filmie sama bohaterka – "nie przebaczyć też trzeba umieć".

Zdecydowałam się postawić na policjantkę. Wybór wydawał się atrakcyjny z dwóch powodów. Od niej wymaga się bardziej wyśrubowanych norm poszanowania prawa, a przekroczenie ich kosztuje znacznie więcej, niż zwykłego człowieka. Z drugiej strony, stróże prawa posiadają różne ponadprzeciętne zdolności, nie tylko fizyczne przecież. Są wytrenowani w opanowywaniu stresu. Nauczeni myśleć mimo potężnych presji. Powinni sobie radzić z własnymi emocjami, a już na pewno z cudzymi. To wszystko są wyraźne zalety bohaterki – policjantki. Ale zarazem problem, kiedy się chce opowiedzieć o protagonistce, która nie musi być atrakcyjna, ale powinna być wiarygodna (a na tym bardzo mi zależało). Widzowi trudno się utożsamiać z kimś takim, skoro sam ani nie potrafi strzelać, ani tym bardziej myśleć jasno, gdy targają nim strach i gniew.

Mimo wszystko postanowiłam z mojej bohaterki uczynić policjantkę, musiałam tylko zawalczyć o jej "zwykłość". Postawiłam ją w sytuacji dużej rodzinnej presji. Małżonek (w tej roli Mirosław Haniszewski) znalazł sobie mniej stresującą partnerkę i nie omieszkał spłodzić potomka przy okazji. Przy pierwszym spotkaniu z mężem Justa (Ewa Kaim) dowiaduje się właśnie, że jej córka będzie miała przyrodnie rodzeństwo, a małżonkowi przydałby się rozwód, żeby zająć się nową rodziną. Justa wykonuje trzy celne uderzenia, by wyrazić swoją

opinię na temat sytuacji. To pierwszy moment w filmie, w którym moja bohaterka traci kontrolę nad sobą i łamie prawo. I pierwsze pęknięcie w jej niezłomności. Szczelina, od której zacznie się etyczny upadek postaci. Skonstruowałam bohaterkę tak, by mimo uprawianego zawodu można się było z nią utożsamić. Justa nie dysponuje żadnymi super-mocami – jest całkiem zwykłą, przeciętnie bystrą i standardowo sprawną policjantką.

Recepcja tak pomyślanej postaci była różna. Przypuszczam, że spora część widzów była zawiedziona, że nie ma do czynienia z amerykańską "wonder woman", tym bardziej, że dystrybutor – Kino Świat – zdecydował się reklamować obraz jako kino akcji, co moim zdaniem było nieuprawnionym zabiegiem marketingowym. Krytycy na ogół podkreślali zwykłość bohaterki i całą jej konstrukcję psychiczną jako istotną zaletę.

Michał Zacharzewski np. pisze tak: *"Do porwania dochodzi relatywnie szybko i od tej pory oglądamy kolejne próby odzyskania dziecka przez bohaterkę. I tu ujawnia się zaleta "Odnajdę cię". To nie jest film amerykański. To nie jest film o supermamie, która rusza do boju z całym złem tego świata i w widowiskowy sposób załatwia przestępcę. Justa musi grać tak, jak jej „Bacia” każe. Łamać prawo. Zadrzeć z kolegami z jednostki. Dziecko jest dla niej najważniejsze i robi wszystko, by je uratować (co widać w patologicznych relacjach z jej mężem). Tyle że z uwagi na swój parszywy charakter jest w tym boju sama."*¹

Bartosz Żurawiecki: *" (...) film niesie energia Ewy Kaim odtwarzającej rolę Justy. Aktorka praktycznie nie schodzi z ekranu, nie traci też ani na chwilę animuszu i determinacji. Choć do działań ekstremalnych pchnie ją walka o córkę, daleko Juście do stereotypu zatroskanej mamusi. To raczej latynoska lwica, która rzuci się do gardła każdemu, kto zbliży się do jej młodych albo będzie próbował ją zdominować. W jednej ze scen nokautuje bez ostrzeżenia wiarołomnego męża, który zaczął kłamać i kombinować. Bojowość, jaka napędza kreację Kaim, powoduje, że akceptujemy nawet te epizody, w których bohaterka zdecydowanie przekracza granice – choćby wtedy, gdy dobija łomem jednego z niegodziwców. Dobrze też wypadają sceny między Justą a jej przełożonym, Daro (Michał Żurawski) – trochę kumplem, trochę szefem, a trochę kochankiem (ale na seks, jak to w polskim kinie, nie ma czasu, bo służba wzywa). Państwo nie cackają się ze sobą, skaczą między nimi iskry erotycznej fascynacji i zawodowej rywalizacji. Kwestia seksizmu w służbach mundurowych w filmie się nie pojawia, co można uznać za unik. Albo za znak, że równouprawnienie jest bliżej niż nam się wydaje. Zresztą, sam bym nigdy nie pozwolił sobie w obecności Justy na choćby drobny seksistowski żarcik."*²

¹<https://zdalaodpolityki.pl/2018/08/19/odnajde-cie/>

² http://kino.org.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=3042&Itemid=1

Zaś Łukasz Maciejewski, bardziej już o aktorce niż postaci, napisał tak:

*" (...) przede wszystkim jednak zagrała główną rolę w "Odnajdę cię", debiucie Beaty Dżianowicz. Nawet malkontenci przyznawali, że rola Ewy Kaim w tym filmie jest nadzwyczajna. Justa, policjantka z przeszłością, w interpretacji Kaim była zmęczona, sfrustrowana, ale i zachłannie walcząca o dobro dziecka. To hollywoodzki typ: kobieta sama przeciwko wszystkim. W USA takie role grała kiedyś Jodie Foster, teraz są domeną Jessiki Chastain. Ewa Kaim nie jest wcale gorsza. Wierzy się w każdy gest Justy, we wszystkie podejmowane przez nią, często na granicy prawa, decyzje. Inaczej niż na przykład w filmach Patryka Vegi, Justa w "Odnajdę cię" jest przy tym postacią skomplikowaną, niejednoznaczną, pełną zagadek. Tajemnica o nazwie Ewa Kaim."*³

Pracę nad scenariuszem zaczęłam od biografii głównej bohaterki. Przez kilka miesięcy pisałam wyłącznie życiorys postaci. Pełen wydarzeń, anegdot, relacji rodziny – od narodzin do momentu, kiedy Justa wstępuje do szkoły policyjnej. W filmie nie ma odniesień do tych wydarzeń. To tylko opis sytuacji, które budowały jej psychikę. Pytano mnie, czy postać jest "z życia wzięta". Nie. Chociaż nałogowo czytam reportaże, przyglądam się ludziom i kolekcjonuję zgrabne dialogi również z policyjnego świata, Justa jest wytworem wyobraźni. Niemniej niektóre sceny (jak np. właśnie pomysł z uprzejmą prośbą o pobicie, by sfalszować dokumentację medyczną) są wzięte z życia sąsiadów.

Pisanie scenariusza było następnym etapem, kiedy już dobrze wiedziałam, z kim mam do czynienia. Ogromną wagę przykładam do warstwy psychologicznej opowieści. Do skonstruowania mechanizmów drobnych ustępstw w sprawach etycznych, które nawet tak mało refleksyjną postać, jaką jest Justa, zmieniają krok po kroku. Drobny kompromis z sumieniem na początku skutkuje zabiciem człowieka. Warstwa sensacyjna miała głównie służyć rozwojowi postaci i oczywiście dramaturgii. Przebaczenie a odpowiedzialność. Konsekwencje wymuszonych wyborów. Relacja matka – dziecko, która unieważnia wszystko inne. Te tematy interesowały mnie najbardziej.

Scenariusz pisałam od razu z myślą o poznanej przy realizacji „Koncertu życzeń” Ewie Kaim. Znałam nie tylko jej aktorskie możliwości, ale nieźle poznałyśmy się też prywatnie. Wiedziałam, że Justa jest postacią skrajnie od niej odmienną. Kaim jest delikatną, poukładaną, bardzo wyważoną, elegancką i nade wszystko mądrą kobietą. Jedyne sport, jaki kiedykolwiek uprawiała, to taniec. Justa zaś działa szybko, myśli rzadko, nie waha się, nie ma wyrzutów sumienia w "drobnych" sprawach (jak np. wspomniane pobicie męża), w ogóle nie

³ <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/269561,druk.html>

jest osobą refleksyjną. Bardzo zależało mi, żeby była zupełnie niezależna. Bez poczucia konieczności przypochlebiania się światu. Bez potrzeby, by być lubianą i szeroko akceptowaną. Bezwzględna, brutalna, brudna i bezradna wobec dorastającej córki. Myślę, że właśnie ta odmienność zadecydowała, że nie odmówiła mi zagrania tak pokiereszowanej roli znakomita aktorka Teatru Starego. Kiedy Kaim przeczytała biografię postaci i bardzo wstępną wersję scenariusza, zapisała się na boks. To było na rok z okładem, zanim złożyliśmy scenariusz do PISF-u. Mimo, że szanse realizacji były jedynie hipotetyczne, Kaim zaczęła pracować nad rolą. Zmieniła się fizycznie. Straciła swoją filigranową figurę i ruchy baletnicy. Dzięki treningom bokserskim, wydolnościowym i sportowej diecie stawała się Justą cielesnie. Pierwszy raz w życiu miała bicepsy i widoczne mięśnie. Kiedy zapadła decyzja o rozpoczęciu produkcji filmu, aktorka fizycznie była już przygotowana do pracy.

Wszystkie reżyserskie decyzje, jakie było mi dane podejmować, uwzględniały postać Justy. Podejmowałam je tak, by przede wszystkim budowały jej charakter. I to decyzje od artystycznych po praktyczne. Na przykład:

Film był pisany jako historia dziejąca się w rozgrzany, letni miesiąc. Dowiedzieliśmy się o dofinansowaniu przez PISF w lutym i Producent - Włodzimierz Niderhaus - zaczął sugerować wcześniejszą realizację. Nie było to korzystne ze względu na tempo przygotowań. W scenariuszu "Odnajdę cię" było niemal pięćdziesiąt obiektów i plenerów zdjęciowych. Byłam po wstępnych rozmowach z głównymi aktorami, ale jeszcze około dwudziestu musiałam znaleźć. Trzeba było zbudować ekipę od zera itd. Dwa miesiące to było bardzo niewiele jak na zadania okresu przedprodukcyjnego. Ostatecznie zgodziłam się jednak na tak ryzykowne rozwiązanie właśnie ze względu na postać Justy. Doszłam bowiem do wniosku, że szarości wczesnej wiosny lepiej jej posłużą, niż rozbuchane barwy lata. I uważam, że była to słuszna decyzja.

We wszystkich rozmowach ze scenografką, Agatą Adamus, podkreślałam, jak ważne dla mnie jest, by ten fabularny świat był „dokumentalny” i estetycznie poddany charakterowi protagonistki. Żeby niektóre garnuszki miały ubite uszka, ściany były sfatygowane czasem, dokumenty ozdabiały odcisnięte krążki po kawie. Podobnie wybierając kostiumy z Agnieszką Sobiecką odrzucałam wszystkie, które miały w sobie miękkość, ciepło, tradycyjnie rozumianą kobiecość, która niepotrzebna była Juście do niczego. W każdym kawałku mebla, koszuli i bibelotu szukaliśmy stylu tej postaci. W salonie rozwiesiliśmy pranie, które suche na wiór czeka na poskładanie, w kuchni stare obierki, na balkonie słoik pełen petów. To był świat żyjącej, a nie wymagowanej kobiety.

Szukając kompozytora nie zastanawiałam się, jaka muzyka dobrze służy obyczajówce z pretensjami do kryminału, tylko co pasowałoby protagonistce. Mariusza Goli znałam z widzenia i słyszenia. Nie jest profesjonalnym muzykiem, tylko buskerem – zarabia grając na gitarze na ulicach. Przez lata muzykował w przejściu podziemnym pod moim domem, więc wiedziałam, co potrafi. Mimo, że od dziesięciu lat związana jestem z Akademią Muzyczną w Katowicach, która słynie z klasy kompozycji, zdecydowałam się na nieznanego nut Goliego. Ile razy przechodziłam koło niego, słyszałam w dźwiękach gitary ten niepokój, który draży Justę, tę energię, z którą żyje. Goli był zaskoczony propozycją. Wahał się wiele miesięcy, właściwie nawet gdy miał już napisaną ponad połowę muzyki, ciągle się zastanawiał, czy w to wchodzić, czy nie. Jest człowiekiem, który talent rozdaje za darmo (za złotówkę do futerału) i bardzo trudno było mu się zdecydować na podpisanie wielostronicowej umowy i oddanie praw do swojego dzieła. Bardzo się cieszę, że się zdecydował. Myślę, że muzyka jest jednym z atutów tego filmu.

Mając szansę na zaledwie kilka prób przed okresem zdjęciowym, także postawiłam na te, które budują relacje bohaterki. I to mimo, że w istotnej roli miałam aktorkę dziecięcą, której powinnam poświęcić trochę czasu (choć tak naprawdę z Zosią Stelmach pracowałam już z wyprzedzeniem, "na wszelki wypadek", więc liczyłam, że da radę wskoczyć na głęboką wodę bez dalszych przygotowań). Justa spotkała się na próbach ze wszystkimi mężczyznami swojego życia. Układaliśmy te nieproste relacje wyznaczając panom granice swobody, poza którymi musieli się liczyć z reakcją Justy. Najwięcej przestrzeni miał dla siebie Daro (Michał Żurawski), najmniej istotny dramaturgicznie, ale niezmiernie ważny w sferze relacji prywatnej i zawodowej. Kiedy porównać scenariusz i gotowy film okazuje się, że Żurawski „rozepchał” swoją rolę (za moim i montażysty pozwoleniem) do głównej roli męskiej, spychając Bacię (Dariusz Chojnacki) trochę w tło. Oczywiście mogliśmy z montażystą Rafałem Listopadem poskromić zapędy Żurawskiego, ale doszliśmy do wniosku, że to, co się wydarzyło między Justą a Daro na planie, warte jest ocalenia. Że taki rodzaj nadziei na związek, który nie może zaistnieć, ale jest niespełnioną alternatywą losu, bardzo dobrze robi tej twardej bohaterce. (To zresztą jedna z moich większych reżyserskich przyjemności pracy przy tym filmie: coś wydarzyło się ponad plan zapisany w scenariuszu i obmyślany przeze mnie; świat fabularny też może sprawiać niespodzianki).

Notabene bardzo ciekawą rzecz usłyszałam od mojego montażysty. "Odnajdę cię" to kolejny filmem z Michałem Żurawskim, który montował. Otóż Listopad stwierdził, że "Żurawski nauczył się z nim współpracować". Trudno oczywiście uwierzyć, żeby aktor

budując rolę uwzględniał styl montażyisty, z którym przyjdzie mu się dzielić odpowiedzialnością za postać. Wystarczająco inspirująca (lub deprymująca) jest konieczność mierzenia się z oczekiwaniami reżysera. Montażysta i aktor na ogół w ogóle się nie znają. A jednak Żurawski tym razem zrobił ukłon w stronę tego ostatniego. Pierwszy raz – według montażyisty – wypracował na przykład końcówki scen. I rzeczywiście: każdą sytuację mogliśmy równie dobrze kończyć na nim lub na Juście. Użył też znacznie bardziej subtelnej palety aktorskich środków. Żurawski lubi podnosić głos, więc umówiłam się z nim, że w moim filmie zrobi to tylko raz. Musi poszukać innych źródeł mocy dla swojej postaci. Tak też się stało. Potem Łukasz Maciejewski napisał, że *"to być może najlepsza z dotychczasowych ról tego aktora."*⁴, co mnie szalenie ucieszyło, bo widocznie słusznie zaryzykowaliśmy poszerzenie tej postaci.

To fascynujące, jak aktorzy tacy jak Żurawski właśnie, jak Mirosław Haniszewski, Piotr Stramowski czy Dariusz Chojnacki – wszyscy z doświadczeniami głównych lub wiodących ról – potrafią odnaleźć się w postaciach wspierających kobietą protagonistkę. Każdy z nich powiedział mi w którymś momencie, na ogół ze zdziwieniem, że muszą szukać nowych wytrychów na obronienie znaczenia swoich postaci, że prowadzenie relacji z tak silną kobietą wymaga wymyślenia swojej własnej energii, innej niż w męskich pojedynkach. Może działało się tak dlatego, że bardzo dbaliśmy z Ewą Kaim, żeby nikt (poza Bacią – Chojnackim) nie zepchnął jej do narożnika, ale żeby ona sama też nie była babo-chłopem, tylko sobą, z prawem i do łez, i do walenia łomem.

Gdybym miała w jednym słowie nazwać to, co jest dla mnie ważne w postaci Justy, to byłaby to właśnie wspomniana wyżej **siła**. Wszystko, co buduje tą postać – odwaga, bezkompromisowość, brak zgody na bierność, chęć wypróbowywania świata na własnych warunkach – wynika z tej siły. Ewa Kaim wiedziała, skąd Justa ją ma, bo jako jedyna czytała biografię swojej postaci. Nie miała wątpliwości, dlaczego dokonuje takich akurat wyborów. Widz oczywiście nie zna *backgroundu* postaci, ale – sądząc po reakcjach – wierzy w nią. Nawet krytyczni wobec filmu recenzenci podkreślają jako atut osobowość protagonistki.

Motyw siły w człowieku niedoskonałym towarzyszy mi od początku twórczości. To jest właśnie to, co mnie fascynuje w ludziach – skąd brać moc, gdy się jest niewidomym

⁴ <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/odnajde-cie-szczelina-miedzy-swiatami-recenzja/fjs0hle>

więzieniem zamkniętym z innymi sfrustrowanymi kalekami? Albo umierającą z głodu kobietą, która jedyne oparcie widzi w przestrzeganiu absurdalnych zasad? Lub też nieśmiałym chłopakiem, który potrafi kopać piłkę i niewiele więcej? Skąd w nich wszystkich bierze się siła, żeby nauczyć się Braille'a, złamać schemat, wyjechać do Kalifornii, albo – jak Ochojska – pozbierać pokiereszowane ciało i poprowadzić konwój do Sarajewa, czy na nowo odważyć się śmiać, gdy się tyle razy widziało egzekucje na stadionie, jak nasi uczniowie w Kabulu. Właściwie w każdym niemal filmie krążyłam wokół siły osób słabych, naznaczonych jakąś cielesną czy psychiczną nedoróbką. Wierzyłam moim dokumentalnym bohaterom i trzymałam za nich kciuki, a oni faktycznie dawali radę przeciwnościom i próbom. Bohaterka fabuły również musiała więc odnieść zwycięstwo. Nawet w sytuacji, w której nie miała wyboru, starała się prowadzić własną grę. Przegrała wiele, ale ocalała to, na czym najbardziej jej zależało. Świadomie poniosła konsekwencje swoich wyborów. Gorzkie zwycięstwo ciągle jest zwycięstwem.

"Odnajdę cię" miało zdumiewającą recepcję. Od recenzji bardzo dobrych po bardzo krytyczne, najczęściej okraszone pociechą "coś jednak w tym filmie jest". Film nie został zakwalifikowany na Festiwal w Gdyni, za to międzynarodową premierę miał na A-klasowym Montreal World Film Festival (w Konkursie Debiutów znalazł się wśród 19 tytułów spośród około 2000 zgłoszonych). Miał przyzwoitą widownię kinową (50 tys. widzów, przy ryzykownej premierze w środku upalnego okresu urlopowego), co może świadczyć, że odpowiedział na jakieś zapotrzebowanie lub też, że strategia dystrybutorska (którą ja zdecydowanie kontestuję) okazała się skuteczna.

W założeniu film miał być hybrydą gatunków z naciskiem na warstwę obyczajową. I to wydaje się być źródłem wszelkich problemów oraz wyzwań "Odnajdę cię". I obyczaj, i film kryminalny to gatunki wymagające przecież innej narracji, innego języka filmowego. W historii kina znaleźć można sporo przykładów udanego mariażu tego typu, jak np. "Nikita" Luca Bessona czy "Fargo" braci Coen. Na ogół reżyserzy stawiają wtedy na bardziej atrakcyjny z gatunków i opowiadają warstwę obyczajową językiem kina akcji. Ja zdecydowałam się na odwrotny kierunek. Część krytyków uważa to za zdecydowany błąd (Walkiewicz⁵), ale inni (Maciejewski⁶, Hollender⁷) znajdują w tym świeży, trafny pomysł. Wiarygodność to dla mnie punkt wyjścia do jakiegokolwiek kreacji. Stąd m.in. spora ilość

⁵ <https://www.filmweb.pl/review/Walka+z+czasem-21616>

⁶ <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/odnajde-cie-szczelina-miedzy-swiatami-recenzja/fjs0hle>

⁷ https://www.rp.pl/Film/180809947-Odnajde-cie-Polski-kryminal-coraz-ciekawszy.html?fbclid=IwAR152RFa8_3U_MQuOri2KL_2oRLRTuJNVMyUWI801-6QJiU65QEu9XNxRo8

naturzcyków (na ogół nie zapraszanych do udziału w filmach akcji). W "Odnajdę cię" jest ich około trzydzieścioro. Największe znaczenie mają w scenie spotkania szkolnych przyjaciółek i w sekwencji więziennej. W tej ostatniej, nie licząc Ewy Kaim, są tylko dwie zawodowe aktorki, a jednak uważam, że i pozostałe panie z powodzeniem zagrały zgrabne epizody i zbudowały stymulujące i wiarygodne tło dla głównej bohaterki.

Decyzja o realistycznej stylistyce inscenizacji oraz ujęć miała największe znaczenie dla scen kaskaderskich. Widz przyzwyczajony jest do atrakcji, a wiarygodność niekoniecznie ma dla niego znaczenie. Szybki montaż ciosów, kiedy nie wiadomo, kto bije i gdzie trafia, jest przyjmowany jako naturalny w tego typu scenach. My konsekwentnie realizowaliśmy bójki z dystansu, najczęściej długimi ujęciami. Również w tych sekwencjach staraliśmy się, by cały film był spójny realizacyjnie, bez podziału na dramat i akcję. Części widowni sprawiliśmy tą decyzją spory zawód, był to też kłopot dla dystrybutora (Kino Świat), który zdecydował się reklamować film jako sensacyjny, „polską odpowiedź na >>Urowadzoną<<” z Liamem Neesonem. Plakat został opatrzony hasłem „Ma 24 godziny na uratowanie córki” – czyli zdradzał *midpoint* i podawał nieprawdziwą informację (nie ma w filmie presji upływającej doby). Ani dystrybutorowi, ani mnie nie udało się oszukać widzów. Sądząc po wcale licznych komentarzach na „Filmwebie” i pod różnymi recenzjami, doskonale wyczuwali, że są manipulowani i pod płaszczykiem "sensacji" serwuje się im jednak kino obyczajowe.

Obiektywnie patrząc na własne dzieło nie mam wątpliwości, że właśnie sceny obyczajowe, budujące napięcie psychologiczne, wyszły najlepiej. A przynajmniej dokładnie tak, jak chciałam i jak lubię. Aktorzy grają w "stylu zerowym", wiarygodnie i przejmująco. Ciągle zastanawiam się, czy słusznie uczyniłam z Justy policjantkę. Czy gdyby pracowała w jakiegokolwiek innej dziedzinie, która daje pewną sprawność fizyczną, czy nie byłoby lepiej dla filmu? Mogłabym wtedy uniknąć wielu scen kaskaderskich i jeszcze bardziej skupić się na tym, co jest mi bliższe. Mam wątpliwości. Jednak rozstrzygam je na korzyść stróża prawa. Żaden inny zawód nie oswaja tak z zadawaniem cierpienia. Nie wymusza własnej niezłomności w przestrzeganiu zasad. Policjantka–matka żyje dwoma wykluczającymi się losami. Powinna dawać bezpieczeństwo dziecku i nie bać się ryzykować sobą. To jednak bardzo pociągający mariaż.

Krótkie omówienie dorobku przed doktoratem

Początek mojej pracy reżyserskiej to głównie filmy dokumentalne. Kiedy studiowałam, Wydział Radia i Telewizji był w zapaści. Gdy teraz studenci narzekają, że jest za mało warsztatów i etiud (a co roku robią ich kilka), mam ochotę reagować jak babcia: "za moich czasów...". Bo za moich czasów rysowaliśmy na tablicy ustawienia hipotetycznej kamery i mówiliśmy, co powiedzielibyśmy aktorom, gdybyśmy ich mieli. To był wspaniały czas, gdy znakomici pedagodzy (Edward Żebrowski, Stanisław Janicki, Andrzej Jurga, Zygmunt Duś, Joanna Krauze i młodzieńcy wówczas Michał Rosa oraz Maciej Pieprzyca) próbowali nam pomóc rozwijać teoretyczne umiejętności robienia i rozumienia kina. Podczas trzech lat studiów zrealizowałam tylko jedną etiudę.

Był to dokument "Cela z widokiem". Film realizowany na Betacamie, z tygodniowym okresem zdjęciowym w bydgoskim więzieniu, gdzie zgromadzono niewidomych i niedowidzących więźniów z całej Polski. Pierwsze doświadczenie dokumentalne było ogromnym wyzwaniem. Film miał być o miłości Aliny Korolewskiej – niewidomej nauczycielki francuskiego, przygotowującej więźniów do matury – która poznała w więzieniu swojego męża. *Love story* miało być przewrotne, bo małżeństwo z niewidomym mordercą było co prawda szczęśliwe, zaowocowało zdrową i mądrą córką, ale rozpadło się przez alkohol. Dokumentacje, scenariusz, strategia filmu wylądowały w koszu, gdy tylko dojechaliśmy do Bydgoszczy. Mąż mojej bohaterki zapadł się pod ziemię. Wkroczyliśmy do więzienia z planem wymyślonym *ad hoc*. Zorganizowaliśmy tam tygodniowy kurs orientacji w terenie i ekspresową naukę brajla, prowadzone przez Alinę. Po tygodniu nasi bohaterowie znali wszystkie litery i cyfry, które potrzebne były, by grać w karty taliami dla niewidomych. Przez ten krótki okres bardzo wiele działo się także w ich głowach i wzajemnych relacjach. Powstał film optymistyczny, zaskakujący dla publiczności: o nadziei, którą można ocalić w najbardziej niesprzyjającym świecie. Scenariusz konkretyzował się dopiero na montażowym stole. "Cela z widokiem" dostała na Krakowskim Festiwalu Filmowym (wtedy pod nazwą Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych) nagrodę TVP – była ona przyznawana przez Andrzeja Fidyka w postaci obietnicy sfinansowania kolejnej produkcji. Film został po Krakowie zaproszony na kilkanaście festiwali, niestety z warunkiem nie do spełnienia: transferu na taśmę filmową. Uczelni, ani tym bardziej mnie, nie było stać na taką ekstrawagancję. Rok, dwa później, większość festiwali zaczęła dopuszczać filmy realizowane na elektronicznie.

"Marzenia i śmierć" powstały dzięki krakowskiej nagrodzie. To film o dziewczynach, które wpadły w pułapkę anoreksji, ale starają się wyrwać na wolność, walczą z wrogiem we własnej głowie. Po emisji zostałam zasypana listami od rodziców anorektyczek w całym kraju. To była specyficzna, nie tylko reżyserska satysfakcja. Ten film był także największym wyzwaniem etycznym, przed jakim stanęłam jako twórca. Część bohaterek zmarła przed końcem montażu. Zdecydowałam się je wyciąć z materiału, by nie przysparzać bólu rodzinom. Poszczególne sceny podlegały mojej nieustannej autocenzurze. Bardzo bałam się emisji filmu. "Śmierć i marzenia" były pokazywane w cyklu "Czas na dokument", który miał wówczas ogromną oglądalność. Odsetek samobójstw wśród anorektyczek jest wyższy, niż w przypadku innych zaburzeń psychicznych. Mimo starannego przygotowania bohaterek na upowszechnienie ich historii (twarzy i emocji przecież, nie tylko doświadczeń), mimo wielokrotnych konsultacji w tej sprawie z psychiatrami zajmującymi się anoreksją od lat, bardzo trudno było mi przewidzieć, jak zareagują na recepcję opowieści wśród ich znajomych. Nie była ona jednoznaczna. Jedna z bohaterek powiedziała mi, że obcy ludzie zaczepiają ją na ulicy i pytają "dlaczego taka głupota na panią nachodzi?". Na szczęście *gros* znajomych stanęło na wysokości zadania. Dla innej z bohaterek film stał się trampoliną terapeutyczną. W dwóch wypadkach niczego nie zmienił. Myślę, że minęło pół roku od emisji, nim pierwszy raz spokojnie zasnęłam.

Niejako na odtrutkę zrealizowałam "Sztukę dyrygowania" – portret klarncistów Filharmonii Śląskiej w Katowicach, którzy dorabiają jako weselni muzycy i wodzireje. To byli swojscy, śląscy bohaterowie. Niby sfrustrowani koniecznością dzielenia Mahlera z disco polo, ale tak naprawdę cieszący się tym, że mogą sprawiać ludziom przyjemność i w filharmonii, i w remizie.

Następnie wraz z redaktorami miesięcznika ZNAK (głównie Łukaszem Tischnerem i Jarosławem Gowinem) realizowałam dla telewizji publicznej dwa cykle publicystyki kulturalnej pt. "Znaki" oraz "Słowa i znaki". Były to zupełnie apolityczne, półgodzinne cykle montowanych fragmentami, wzajem się uzupełniających wywiadów z intelektualistami, artystami, czasem sportowcami, połączone za każdym razem jednym tematem. Odcinek "O cudach" zakwalifikował się nawet jako dokument na Krakowski Festiwal Filmowy oraz na Festiwal Form Dokumentalnych „Nurt” w Kielcach, zdobywając tam ulubioną nagrodę młodych twórców – obietnicę sfinansowania kolejnego filmu.

Był nim zrealizowany wspólnie z Jarosławem Stypą "Deyna" – portret Kazimierza Deyny. Celowo wybraliśmy postać legendarną, by zrobić film trochę ku pokrzepieniu serc, a

trochę oddać sprawiedliwość legendzie warszawskiej Legii, którego publiczność wygwizdała bez litości i bez sensu na Stadionie Śląskim, w trakcie meczu z Portugalią w 1978. Po opowiadaniu o ludziach, którzy całe życie mają pod górkę, borykają się z ciężarem istnienia, z własnym ciałem, z marnością duchową, miałam ogromną ochotę opowiedzieć o człowieku, który przychodząc na świat w małym Starogardzie, odnosi międzynarodowy sukces i umiera tragicznie co prawda, ale w słonecznej Kalifornii, kończąc przedwcześnie spełnione życie. Im głębiej zanurzaliśmy się w życie bohatera, tym bardziej film mroczniał. W końcu powstał obraz człowieka z dość pesymistycznym wybrzmieniem. Ostatnie słowa wypowiedzi jedna ze siostr Kazimierza: "Gdyby nie grał w piłkę, mógłby być nawet szczęśliwszy". Mimo to „Deyna” miał grubo ponad sto emisji (sic!) w przeróżnych telewizjach. Nie spodziewaliśmy się nigdy, że będzie tak popularnym filmem.

Równolegle realizowałam dwa inne, duże przedsięwzięcia – film na dziesięciolecie Polskiej Akcji Humanitarnej "Podróż (nie całkiem) sentymentalna" i "Lekcję nadziei", o odbudowywanej przez PAH szkole w Kabulu. Tam, w Afganistanie, zrodził się pomysł największego mojego dokumentu, "Latawce", który później stał się podstawą przewodu doktorskiego. Uczniowie odbudowywanej szkoły artystycznej w Kabulu poprosili mnie o przeprowadzenie kursu filmowego (mając na myśli kurs obsługi kamer). Zgodziłam się, myśląc naiwnie, że jakieś edukacyjne organizacje w Europie wysuplą środki na tak interesujący projekt. Niestety. Po wielu staraniach poddałam się. Moj przyjaciel i producent Krzysztof Kopczyński doszedł w końcu do wniosku, że łatwiej będzie zdobyć finansowanie filmu, a kurs zrobić niejako przy okazji, własnym sumptem. Tak też się stało.

Przeprowadziliśmy sześciotygodniowy kurs podstaw sztuki dokumentalnej "Kabul, moje miasto" i jednocześnie zrealizowaliśmy film, którego integralną częścią były etiudy naszych uczniów. Szkolenie okazało się niebywale owocne – zaczynaliśmy pracować z ludźmi, którzy nie mieli telewizorów i w większości nigdy nie byli w kinie, a zakończyliśmy pokazem ich etiud w Kabulskim Instytucie Filmowym, gdzie na widowni siedział Siddiq Barmak, opromieniony właśnie świeżym sukcesem na festiwalu w Cannes. Zaś dwóch spośród naszych nastoletnich wówczas bohaterów do dziś działa aktywnie w afgańskiej branży filmowej.

"Latawce" podróżowały po festiwalach całego świata, przywożąc różne nagrody i wyróżnienia, a przede wszystkim pozwalając ludziom spojrzeć na niezwykle intymne portrety egzotycznych dla większości mieszkańców Afganistanu. Nikomu wtedy nie udało się tak przełamać kulturowej bariery i pokazać drobne, codzienne życie od środka, jak nam –

oczywiście dzięki naszym raczkującym dokumentalistom, którzy okazali się nieprawdopodobnie utalentowani. "Latawce" to nie był tylko film o afgańskiej codzienności, ale i o tym, co to znaczy kino dokumentalne.

Dorobek dydaktyczny

W ciągu niemal dziesięciu lat pracy ze studentami reżyserii prowadziłam wiele autorskich projektów. Za szczególnie istotne i wartościowe uważam te, w których umożliwiałam studentom pracę w profesjonalnym teatrze. Stworzyliśmy trzy takie wydarzenia: w kooperacji z Teatrem Lalki i Aktora Ateneum w Katowicach, Teatrem Dzieci Zagłębia w Będzinie oraz Teatrem Śląskim w Katowicach i Studium Aktorskim przy tymże teatrze. Raz warsztaty zaowocowały jednorazowym wydarzeniem otwartym dla widzów ("Premiera w tydzień", Teatr Śląski), dwukrotnie zaś powstały spektakle, które weszły do repertuaru teatrów ("Zbuntowany autobus, czyli jazda bez trzymanki" w Katowicach i "Zaczarowana karuzela" w Będzinie). Zasadą tych teatralnych eksperymentów było spajanie śląskich uczelni artystycznych. Scenografię tworzyli studenci ASP (pod opieką Katarzyny Sobańskiej i Marcela Sławińskiego), muzykę komponowali studenci Akademii Muzycznej. Wzrost edukacyjny tych spotkań był ogromny, co więcej – same przedstawienia cieszyły się powodzeniem u widzów. Oba spektakle przetrwały cały sezon, mimo że były dziełem zbiorowym, skazanym na reżyserskie kompromisy. Tekst sztuk pisali sami studenci (moja rola polegała na koordynacji całości), a następnie każdy z nich realizował swoją nowelę. Prace trwały około półtora miesiąca – codziennych prób, czyli tak, jak to się dzieje w warunkach profesjonalnych. To był ogromny warsztat pracy z aktorem. Studenci szkół filmowych nie mają szansy pracować z profesjonalnymi aktorami przez kilkadziesiąt dni. Taki luksus zdarza się tylko w teatrze.

Najważniejszym jednak dla mnie doświadczeniem dydaktycznym, wypracowanym przez kilka lat prób, są **warsztaty dokumentalne**. Na ogół studenci reżyserii (na szczęście nie wszyscy) początkowo traktują film dokumentalny jako zło konieczne, żeby zaliczyć rok. Zdumiewające, jak małą mają świadomość tego gatunku, gdy dostają się na studia. Pierwszy raz pojechałam na tygodniowy warsztat dokumentalny z trzecim rokiem reżyserii i chętnymi operatorami z różnych lat. Po kilkudniowej dokumentacji zdecydowaliśmy się na temat filmu i przez tydzień obserwowaliśmy pięciu uczniów w najmniejszej w Unii Europejskiej szkole podstawowej, która znajduje się w Łutowcu, na Jurze Krakowsko-Częstochowskiej. Materiały

były codziennie podmontowywane i wieczorami analizowane. Wypracowywaliśmy ze studentami strategie pracy z każdym dziecięcym bohaterem, a w połowie tygodnia – pod wpływem dynamiki zdarzeń – zmieniliśmy całkowicie temat filmu. Powstała z tego etiuda "Gdybym tylko był pajakiem", która trafiła pod opiekę Krakowskiej Fundacji Filmowej i została zakwalifikowana na kilka liczących się festiwalu (m.in. na Krakowski Festiwal Filmowy czy Etiudę&Animę), również za granicą (Guangzhou International Documentary Film Festival w Chinach). "Gdybym tylko..." miał jednak istotną wadę – nie udało nam się wypracować spójnego języka filmowego. Każdy z operatorów pracował po swojemu, mimo, że codziennie przypominaliśmy zasady. I reżyserzy, i operatorzy angażowali się bardzo, ale tym drugim brakowało trochę rozmów dotyczących *stricte* realizacji obrazu.

Zdecydowałam zatem, że następnym razem na udział w warsztatach namówię kolegę operatora, również wykładowcę WRiTV. Pojechaliśmy w Beskid Sądecki, by w wysoko położonej, zasypanej śniegiem miejscowości czekać po domach na kolędę (jedna ekipa chodziła z księdzem, inne obserwowały przygotowania w chatach starych gospodyń). Tym razem operatorami zajmował się Tomasz Woźniczka. Efekty współpracy były widoczne od razu. Trudna sztuka komunikacji reżysera i operatora w projekcie dokumentalnym toczyła się na ośmiu równoległych frontach. Każdego dnia po zdjęciach znowu omawialiśmy wspólnie materiały, studenci wymieniali doświadczenia i wychwytywali porażki, które zaskakująco często wynikały bardziej z błędów w relacji reżyser-operator, niż reżyser-bohater.

Wtedy razem z Woźniczką zdecydowaliśmy się całkowicie przeformułować ideę warsztatów. Odtąd nie braliśmy na nie studentów zaawansowanych, a tylko pierwsze roczniki. Nie dążyliśmy też do powstania finalnego efektu w postaci filmu. Warsztaty mają w tej chwili przede wszystkim wartość edukacyjną i integracyjną. Studenci reżyserii i operatorki wspólnie wybierają temat. Po dokumentacji i wyborze bohaterów jedziemy na około tydzień zdjęć. Ciągle wieczorami i nocą analizujemy wspólnie materiały, tyle że teraz przydzielamy studentom także zadania "formalne" (muszą np. zrealizować setkę, scenę obserwacyjną, scenę inspirowaną, pasaż o zadanej temperaturze emocjonalnej, scenę zbiorową na minimum trzy osoby, establishing itd.).Starając się rzecz jasna, by zadania te służyły tematowi. Ponadto w połowie warsztatów wymuszamy zmianę: celowo rozbijamy tandem reżysersko-operatorski, narzucając nowe pary. Reżyser zostaje z bohaterem, zmienia się człowiek za kamerą. Przy wyborze nowych zespołów kierujemy się kilkudniową obserwacją studentów na planie. Staramy się tak dopasować ludzi, by różnili się myśleniem dokumentalnym, ale byli podobni wrażliwością. Oczywiście ta wymuszona rozszada spotyka się z oporem, ale niemal zawsze

skutkuje zaskakującym rozwojem filmów. Nowe układy reżysersko-operatorские zmieniają na tyle układ sił, że z planu przychodzi materiał innej jakości (wcale nie w sensie operatorskim). Teraz każdy z reżyserów odpowiada za zmontowanie swojej noweli. Ma do pomocy dwóch operatorów, którzy są zainteresowani materiałem, ale mają przecież różne do niego podejścia. Z naszej obserwacji wynika jednoznacznie, że ten wielogłos jest bardzo inspirujący dla całej grupy. Wiem, że z tak pomyślanych warsztatów już nie wrócimy z dobrym filmem, za to ewidentnie następne prace dokumentalne reżyserów i operatorów (którzy w toku studiów także są zobligowani do nakręcenia autorskiego dokumentu) startują już z innego, znacznie dojrzalszego poziomu warsztatowego. Widać to na każdym egzaminie. Dlatego jestem bardzo zadowolona z owoców warsztatów dokumentalnych, co nie zmienia faktu, że wciąż patrzymy na nie krytycznie, analizujemy formułę i staramy się ją rozwijać.

Swoistym podsumowaniem mojego myślenia o dokumencie – zarówno w sensie praktycznym, jak i dydaktycznym – stał się e-podręcznik "Jak przygotować projekt filmu dokumentalnego"⁸ (2016). Propozycja wyszła od współautora, Krzysztofa Kopczyńskiego (wielokrotnie nagradzanego producenta dokumentów, w tym moich „Latawców”) oraz Uniwersytetu Warszawskiego, który rozszerzał swoją ofertę e-podręczników. Na ponad 100 stronach zawarliśmy nasze przemyślenia i doświadczenia – Kopczyński od strony producenckiej, ja reżyserskiej (choć oczywiście nasze perspektywy często się mieszały i uzupełniały). A jako że – ze względu na elektroniczną formę wypowiedzi – możliwe było wykorzystanie materiałów filmowych, na nasze zaproszenie swoimi refleksjami podzielili się także inni twórcy dokumentów, m.in. Hanna Polak, Anna Wydra, Maria Zmarz-Koczanowicz, Jacek Petrycki, Jerzy Śladkowski i inni.

Zupełnie innym, ale nie mniej ważnym dla mnie doświadczeniem dydaktycznym był sześćdziesięcioletni okres pracy w Akademii Muzycznej w Katowicach, gdzie realizowałam spektakle dyplomowe studentów Wydziału Wokalno-Aktorskiego, szykujących się do pracy w teatrach operowych. Przez ten czas wyreżyserowałam dziesięć przedstawień, w tym cztery muzyczne. Praca ze studentami wokalistyki jest oczywiście zdecydowanie inna, niż np. ze studentami PWST. Talent aktorski nie jest tu aż tak istotny na egzaminach wstępnych. Słuch, głos i obycie muzyczne ważą bez porównania więcej. Nie ma w tym nic dziwnego, poza tym, że współczesny widz oczekuje jednak od śpiewaków kunsztu aktorskiego na równi ze śpiewaczym. W związku z tym Akademia Muzyczna przykładą pewną wagę do realizacji spektakli scenicznych. Jest to ogromne wyzwanie dla reżysera: nie można oczywiście

⁸ <http://kampus.come.uw.edu.pl/course/index.php?categoryid=8> (należy wpisać w wyszukiwarkę tytuł kursu).

pominąć "drewnianego" studenta w obsadzie, wręcz przeciwnie – powierzenie mu ważnej roli stwarza większe szanse na aktorskie przełamanie. Praca jest fascynująca. Bardzo często obsada przypomina mieszany skład aktorów i naturszczyków, gdzie aktorzy to po prostu Ci, którym nie poskąpiono naturalnego talentu. W bardzo nierównym na ogół składzie trzeba postawić pełne przedstawienie, które musi mieć minimum jeden pokaz przed szeroką publicznością. Dodatkowo spektakl przygotowywany jest nie jak w teatrze, w ciągu codziennych prób. Tutaj siły trzeba rozłożyć na rok, mając do dyspozycji jedną trzygodzinną próbę raz w tygodniu. Wymusza to na reżyserze każdorazowe opracowanie strategii rozłożenia uwagi i sił w zespole, bo ani pamięć sytuacyjna, ani pamięć emocjonalna uruchomiane raz na tydzień w niczym nie przypominają klasycznej pracy nad spektaklem. Warunki pracy można zatem nazwać bardziej amatorskimi: część zespołu to aktorzy z potencjałem, część nigdy nie powinna stanąć na deskach (gdyby nie ich czarowny głos), zaś widowisko, które ma powstać po kilku miesiącach krótkich spotkań, musi nosić znamiona profesjonalnej produkcji. Do tego dochodzą obowiązki dydaktyczne. Reżyser nie może dążyć do stworzenia najlepszego dzieła wszelkimi środkami, tylko do jak najsensowniejszego rozwoju studentów, zwłaszcza słabszych. To prawdziwa reżyserska kwadratura koła. I ogromna satysfakcja, jeśli się uda.

Niemal zawsze sięgałam po współczesne teksty. Kilka prób przeznaczałam na poznanie zespołu – to niby oczywiste, ale w wypadku studentów Akademii nie sposób się oprzeć na ich wcześniejszych występach, gdyż te w większości są muzyczne, gdzie i studenci i wykładowcy przykładają ogromną wagę do emisji głosu, barwy, techniki itd., a sytuacje sceniczne ponad logikę rozwoju postaci przedkładają fakt, że aktor musi mieć możliwość obserwowania dyrygenta. Przy wszystkich realizacjach muzycznych ogromną część pracy poświęcałam na przekonanie aktorów, że zbudowanie osobowości scenicznej śpiewaka to jedno – i z pewnością przydaje się na koncertach – ale pokazanie na scenie jakiejś konkretnej postaci, to zupełnie co innego i wymaga każdorazowo poszukania aktorskich środków, które nie obsługują innych bytów scenicznych. Ta banalna myśl jest dla studentów Akademii Muzycznej odkryciem, któremu stawiają zresztą duży opór. Są głęboko przekonani, że do opery chodzi się na nazwiska i głosy, na Kurzak albo Beczałę, a nie na opowieść o Carmen czy Halce. Oczywiście ze swojego punktu widzenia mają trochę racji, jednak spora część współczesnej widowni – nawet, jeśli potrafi docenić kunszt muzyczny i wokalny – znakomicie wyczuwa również fałsz aktorski.

Przygotowując spektakl dyplomowy trzeba często pracować u podstaw. Prawidłowe "zdiagnozowanie" najtrudniejszych aktorskich przypadków to podstawa opracowania reżysersko-psychologicznej strategii pracy, ale też wyboru tekstu i obsady. Od trzeciego (z dziesięciu zrealizowanych przeze mnie przedstawień nie muzycznych) zawsze kierowałam się rozwojem najsłabszych aktorsko studentów. Samorodki obsadzałam w drugim planie (przez te siedem lat raz tylko zdarzył mi się taki talent, że reżyser wygrał z pedagogiem). Myślę, że efekt mojej pracy był zauważalny jedynie dla wykładowców Akademii i części studentów. Satysfakcja jednak była ogromna. Widzowie bardzo często podkreślali, że "zespół był równy". No tak, po paru miesiącach pracy rzeczywiście tak było. A przynajmniej bywało.

O dwóch spektaklach pozwolę sobie wspomnieć nieco szerzej. "Heathrow 14.05" to musical z moim librettem, piosenkami Marka Jagielskiego i muzyką skomponowaną przez bardzo obiecujących studentów kompozycji AM Grzegorza Jurczyka i Krzysztofa Wyglądacza. Akcja toczy się na katowickim lotnisku w Pyrzowicach, skąd nie może wystartować samolot do Londynu. To chyba najtrudniejszy spektakl, jaki dane mi było przygotowywać, ale też najbardziej sensowny dydaktycznie. W obsadzie było 16 studentów, każdy miał solówkę muzyczną i aktorską, pisane ekskluzywnie pod własne potrzeby rozwoju. Oprócz tego wszyscy występowali w układach zbiorowych, gdzie oprócz warstwy muzycznej musieli sobie poradzić z bardzo nowoczesną, wymagającą ponadprzeciętnej sprawności choreografią Niny Minor. To przedstawienie przygotowaliśmy dwa lata (ciągle raz w tygodniu na trzygodzinnej próbie). Przez ten czas żaden z aktorów się nie wykruszył (choć część na piątym roku dostała już angaże w profesjonalnych zespołach, również zagranicznych), wszyscy wracali do Katowic co środa na dziesiątą, by doprowadzić spektakl do końca. Uważam za swój największy sukces, że każdy z aktorów czuł się tam niezbędnym trybikiem w maszynie. Wcale nie było łatwo utrzymać ich koncentrację i zapał przez tak długi czas. Na pewno pomagało, że każdy przekroczył nieco swoje umiejętności. Każdy z nich miał swoje wyzwanie i swoje zwycięstwo. Spektakl został zaproszony na VIII. Operowe Forum Młodych do Opera Nova w Bydgoszczy, co było sporym wyróżnieniem. Przyznam jednak, że nigdy już nie powtórzyłam takiego eksperymentu. Wymagało to ode mnie bardzo dużego zaangażowania przez dwa lata, podczas gdy inne projekty – również te dające większą satysfakcję reżyserską – musiały czekać. Samo pisanie tekstu, zgrywanie go z temperamentem i potrzebami studentów, były wystarczająco czasochłonne, a *gros* pracy było wtedy jeszcze w perspektywie. Niemniej, jeśli naprawdę przykładają 100 procent uwagi do

spektakli dyplomowych, to oczywiście tekst i arie skrojone na miarę potrzeb rozwoju abiturientów wydają mi się idealną strategią.

Z ciekawym doświadczeniem dydaktycznym spotkałam się w 2016 roku, kiedy zespół katowickich studentów zasiliła trojka Chińczyków. Nie władali polskim (jedna osoba w stopniu podstawowym), bardzo słabo mówili po angielsku. Mniej to przeszkadzało w ich edukacji muzycznej, kiedy jednak trzeba było wystawić dla publiczności spektakl, problem stał się palący. Wybrałam jednoaktówkę Czechowa "Oświadczyń". W obsadzie są tylko cztery postaci, a my mieliśmy jedenastoosobowy zespół, zdecydowałam się zatem na wielokrotne powtórzenie jednej tylko sceny: niedoszłych oświadczyń, które zamieniają się w kłótnię o Wołowe Łączki. Każda para aktorów przygotowywała zupełnie różne strategie poradzenia sobie z tą sceną. Tekst był ten sam, ale inne motywacje, cele, osobowości, biografie. Wyzwaniem pozostawało, jak z sensem wyreżyserować rosyjską scenę w języku mandaryńskim, mając jedynie bardzo nikłe porozumienie w języku angielskim. Problemem było nawet dopasowanie konwencji, studenci chińscy grali bowiem znacznie bardziej farsowo, niż reszta zespołu i uważali, że tak jest świetnie. Ponieważ słowne argumenty były niemal zupełnie nieprzydatne, opracowaliśmy strategię porozumienia sytuacyjnego. Aktorzy polscy w improwizacjach opartych na "Oświadczyńach" odgrywali zadane przeze mnie emocjonalne zadania (np. ona – "rozgrzesz go", on – "wywiń się z odpowiedzialności" albo "zawstydz go" kontra "nie daj się sprowokować"), a aktorzy chińscy próbowali odgadnąć, jakie były zadania i pokazywali je sami na tekście Czechowa. Ta metoda zadziałała zdumiewająco. Udało nam się stworzyć całą mapę przebiegu sceny, dość precyzyjne poprowadzić rozwój postaci. Przede wszystkim aktorzy chińscy zupełnie zmienili podejście do "Oświadczyń" – nie szukali już w komedii elementów farsowych, a dramatu.

Ostatecznie jeden Chińczyk przygotował scenę wykutą „na słuch” polszczyzną, ale towarzyszyła mu postać przyjaciela, Polaka, który pomagał się oświadczyć i ratował w wymowie najtrudniejszych wyrazów. Dwójka pozostałych zagrała po prostu w języku mandaryńskim. Widownia, po sześciu identycznych fragmentach odegranych wcześniej po polsku, bez kłopotu orientowała się w przebiegu sceny i miała nie mniejszą (a zapewne większą) frajdę z wersji chińskiej, nie rozumiejąc ni w ząb tekstu. Scena była drapieżna i nawet momentami przejmująca, a śmiech widowni był precyzyjnie prowokowany przez aktorów. Opracowanie strategii reżyserowania przez przykład zaowocowało spektaklem żywiołowym, ale bardzo wyrównanym. Każdy z aktorów miał swoje pięć minut i nie

odstawał od peletonu. To było szalenie ciekawe reżyserskie doświadczenie: jak – będąc pozbawioną argumentacji słownej – przeprowadzić swoją wizję.

Wszystkie te studenckie spektakle to byty efemeryczne. Po premierze i czasem dwóch lub trzech wystawieniach znikają na zawsze. Dysponuję jedynie rejestracją najstarszego przedstawienia, "Telefonu". To też zresztą pokazuje, że sama Akademia Muzyczna traktuje te przedsięwzięcia jako dydaktyczne bardziej, niż artystyczne.

W całym moim rozwoju zawodowym – co muszę przyznać z pewnym zdziwieniem – satysfakcja reżyserska (której miałam naprawdę sporo) nie jest większa od satysfakcji nauczycielskiej. Jestem szóstym pokoleniem pedagogów w rodzinie i uważam, że człowiek rodzi się nauczycielem. Bycia reżyserem można się nauczyć, do bycia pedagogiem trzeba się urodzić. To jest cały zespół osobowościowych cech, a nie tylko wiedza i umiejętności społeczne. To otwartość na człowieka, ciekawość nowego i coś w rodzaju intuicji, która np. podpowiada, kiedy nauczyciel powinien się wycofać i pozwolić popełniać uczniowi błędy, a kiedy docisnąć go i coś wymusić. Jeśli wykładowca posługuje się jedynie intelektem, nie będzie w tym zawodzie wybitny.

Beata Dziemowicz