

Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi



Studia Doktoranckie

Andrzej Gajewski
Nr albumu: 58

Rozprawa doktorska
„Rola scenariusza w filmie dokumentalnym”

Promotor:
dr hab. Andrzej Musiał
profesor Uczelni

Promotor pomocniczy:
dr Anna Zarychta

Łódź 2021

Spis treści

1. Wprowadzenie.....	3
1.1. Na dipolach scenariopisarstwa w filmie dokumentalnym.....	4
1.2. Przykładowe typologie filmu dokumentalnego.....	5
2. Typologia filmu dokumentalnego wg Billa Nicholasa	11
2.1. Tryb refleksywny i historia jego powstania.....	15
2.2. Tryb performatywny jako summa podgatunków (trybów) Billa Nicholasa.....	17
3. Format scenariusza w filmie dokumentalnym	21
3.1. Publikacje na temat scenariusza filmu dokumentalnego.....	21
3.2. Paradygmat Syda Fielda w filmie dokumentalnym.....	24
3.3. Omówienie załączników wniosku o dofinansowanie filmu dokumentalnego składanego w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej.....	28
3.4. Format telewizyjny scenariusza filmu dokumentalnego	43
4. Scenariusz filmu dokumentalnego a etyka dokumentalisty	45
5. <i>Biała gorączka</i> – geneza projektu filmu oraz realizacja	66
6. Podsumowanie wywiadów na temat roli scenariusza w filmie dokumentalnym.....	72
7. Zakończenie	79
8. Treatment projektu <i>Biała gorączka</i>	83
9. Załączone wywiady.....	92
Sergiej Dworcewoj	92
Sergiej Miroszniczenko	97
Mirosław Dembiński	104
Jacek Bławut.....	109
Paweł Łoziński	115
Sylwester Latkowski	120
Andrzej Sapija	127
Marek Piwowski.....	133
10. Bibliografia.....	139
11. Filmografia	144
12. Streszczenie	147
13. Summary.....	149

1. Wprowadzenie

Wiedza praktyczna na temat scenariusza w filmie dokumentalnym jest dipolowa. Część reżyserów twierdzi, że spisywanie na papierze tego, co się może zdarzyć w czasie zdjęć do filmu, jest nieporozumieniem i może nawet paradoksalnie ograniczać twórcę¹. Z tego powodu Sergiej Dworcewoj, wybitny rosyjski dokumentalista, przyznał², że programowo nie pisze scenariuszy. Genialny *Dzień chleba* i inne filmy dokumentalne, powstały bez linijki scenariusza. Jedynie *Trasa* (1999), na specjalną prośbę producenta, miała kilkustronicowy treatment. Z kolei producenci filmów dokumentalnych zdecydowanie wołają, jeśli jest napisany precyzyjny scenariusz, ale już montażyści – niekoniecznie. Część z nich, montując filmy dokumentalne, stara się otwierać na ukryty sens zawarty w materiale roboczym i twórczo go spożytkować, nie tylko na poziomie dramaturgii, ale wręcz odkrywając nowe przesłanie.

Takie stanowisko ma swoje źródło w historii kina dokumentalnego. Najpełniej wyraża je era kina obserwacyjnego, która pojawiała się w latach 60. dzięki skonstruowaniu lekkich kamer zsynchronizowanych z magnetofonem do nagrywania dźwięku³. Dało to możliwość podglądania życia na gorąco i podążania za nim. Za początek tej rewolucji uważa się *Primary* (1960) Roberta Drewa. Film ten przedstawiał, a raczej relacjonował, kampanię prezydencką Johna Kennedy'ego. Prymat życia nad scenariuszem, przynajmniej teoretycznie, stał się tutaj faktem i zapoczątkował trwającą do dzisiaj lawinę filmów dokumentalnych realizowanych metodą obserwacyjną.

Na drugim dipolu scenariopisarstwa dokumentalnego lokują się ci, którzy twierdzą, że scenariusz należy pisać i to według tak rygorystycznego schematu, jak paradygmat struktury trójaktowej Syda Fielda.

¹ Krzysztof Kieślowski, wspominając film dokumentalny *Szpital* (1976), opowiedział kompletnie niesłyszane wydarzenie dotyczące pozornych ograniczeń wynikających ze scenariusza. Otóż jeszcze przed zdjęciami w czasie dokumentacji lekarze wspominali, że ponad dwadzieścia lat temu, w 1954 r., podczas operacji kolana, z braku profesjonalnego sprzętu, zmuszeni byli użyć zwykłego stolarskiego młotka. Mało tego, to jeszcze, po którymś uderzeniu, drewniany trzonek złamał się i cudem nie doszło do poważnych komplikacji. Kieślowski, chcąc zaintrygować producenta, wpisał tę scenę do scenariusza. Podczas zdjęć do filmu los chciał, że trzeba było zoperować kolano i z braku profesjonalnego narzędzia został użyty zwykły młotek. Wiem, że to zabrzmia niewiarygodnie: drewniany trzonek łamie się po kilku uderzeniach i tylko cudem nie dochodzi do poważnych komplikacji (zob. Krzysztof Kieślowski, *O sobie*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 1997, s. 62-63).

² Wywiad z Sergiejem Dworcewojem na temat roli scenariusza w filmie dokumentalnym przeprowadziłem w Moskwie 21.05.2017 r. (rozmowa jest zacytowana w rozdziale 9, s. 92).

³ Warto dodać, że magnetofon, użyty w tej historycznej realizacji, nazywał się *Nagra* i zarówno jego nazwę, bliską absolutowi, jak i całą resztę, wymyślił Polak, Stefan Kudelski. Największą zaletą *Nagry* była prostota i niezawodność działania. Ta konstrukcja, była przez kilkadziesiąt lat używana w filmie tak powszechnie, jak kałasznikow na wojnie.

W kolejnych rozdziałach pracy, na podstawie teorii rozproszonych w rozmaitych publikacjach, procedur stosowanych przy naborze wniosków w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej, wywiadów przeprowadzonych ze znanymi dokumentalistami oraz własnej pracy reżysera dokumentalisty, zamierzam wskazywać argumenty, które przekonują do potrzeby pisania scenariuszy filmów dokumentalnych, uczulają na rozmaite niebezpieczeństwa oraz stanowią próbę opisu formatu scenariusza filmu dokumentalnego

Konkluzję, a także klamrę spinającą część teoretyczną i praktyczną przewodu doktorskiego, stanowić będzie refleksja dotycząca mojego scenariusza oraz jego roli w realizacji filmu dokumentalnego pt. *Biała gorączka*.

1.1. Na dipolach scenariopisarstwa w filmie dokumentalnym

Twórca paradygmatu struktury trójaktowej, czy raczej jego odkrywca, bo tak woli się określać Field, opracował go na potrzeby filmu fabularnego. Niemniej filmowcy dokumentaliści, którzy się nim posługują, uwzględniają trójaktową strukturę w pełnym zakresie z punktami zwrotnymi i kulminacją. Barwnie przedstawia ten proces Sheila Curran Bernard:

W tradycyjnej, trzyaktowej strukturze (...) pierwszy akt zawiera ekspozycję opowieści oraz sadza twojego bohatera na pierwszym konarze drzewa. W drugim akcie ciskasz w niego kamieniami, zmuszając do wspinania wyżej. W akcie trzecim, stawiasz go na końcu cienkiej gałęzi, która lada chwila może się złamać, aby wreszcie całkowicie odwrócić sytuację i pozwolić mu zejść⁴.

Zgodnie z paradygmatem trójaktowej struktury zostało napisanych wiele scenariuszy filmów dokumentalnych. Sheila Curran Bernard podaje przykład *Man on Wire* w reżyserii Jamesa Marsha, nagrodzony Oscarem w roku 2008.

Film był rekonstrukcją słynnego przejścia francuskiego akrobata Philippe'a Petita po linie rozpiętej między wieżami World Trade Center. Tak więc scenariusz jedynie rekonstruował fakty. Poza trójaktową strukturą, w tzw. otwarciu, zastosowano nawet „hak”, którego zadaniem jest zaintrygowanie widza⁵. Ówczesna dziewczyna bohatera informuje, że nie mógł już żyć bez zdobycia tych wież (Twin Towers).

Trójaktowa struktura Fielda może mieć zastosowanie zwłaszcza w filmach historycznych, które rekonstruują fakty. Stanowi to znaczący obszar filmu dokumentalnego. Gdyby *Man on Wire* został zrealizowany „na żywo”, wówczas nic,

⁴ Sheila Curran Bernard, *Film dokumentalny – kreatywne opowiadanie*, tłum. Michał Bukojemski, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011, s. 76-77.

⁵ *Ibidem*, s. 274-275.

łącznie z faktem, czy Philippe Petit i jego pomocnicy zdołają rozciągnąć stalową linę między wieżami, nie miałyby prawa znaleźć się w scenariuszu. Można byłoby jedynie opisywać materiały archiwalne, których użyto w filmie, a reszta stanowiłaby plan działania. Tymczasem struktura filmu *Man on Wire*, jako przykład zastosowania paradygmatu struktury Fielda, jest wręcz wzorcowa.

Poza przedstawionymi tu dipolami istnieje jeszcze przestrzeń środka, którą reprezentuje najwięcej filmów. Rola scenariusza w ich realizacji bywa bardzo zróżnicowana. Stawiam tezę, że forma scenariusza oraz jego rola w powstawaniu filmu dokumentalnego zależy głównie od metod pracy, które reżyser stosuje podczas realizacji. To, czy będzie posługiwał się np. wywiadem, komentarzem, czy metodą obserwacyjną, zdecyduje o kształcie scenariusza. Prace literackie staną się bardziej obszerne i precyzyjne, kiedy ilość przewidywalnych elementów wzrośnie. Jeśli planujemy wywiady, możemy zapisać w scenariuszu kluczowe pytania, a nawet opisać szerzej wątki tematyczne. Również użycie komentarza wiąże się ściśle z pracami literackimi podejmowanymi zwykle przed zdjęciami. Przynosi to wymierne korzyści, ponieważ umieszczony w scenariuszu komentarz pozwala zaplanować inne elementy narracji, np. archiwalia albo miejsca zdjęciowe. A skoro już wiemy, co zaplanować, wszystko to możemy zapisać w scenariuszu. Wobec takiego założenia dobrym narzędziem metodologicznym, porządkującym teoretyczne rozważania nad rolą scenariusza w filmie dokumentalnym, będzie podział filmu dokumentalnego na podgatunki przeprowadzony wg kryterium metody użytej do realizacji.

1.2. Przykładowe typologie filmu dokumentalnego

W literaturze fachowej istnieje tylko kilka typologii podgatunków filmu dokumentalnego, w których są omawiane m.in. metody realizacji. Grażyna Kędzielawska, ceniona reżyserka oraz profesorka Łódzkiej Szkoły Filmowej, proponuje typologię generalnie opartą o efekt końcowy pracy reżysera i wyróżnia następujące typy:

RELACJA DOKUMENTALNA zapis filmowy nieinscenizowanego wydarzenia.

KRONIKA gatunek publicystyki filmowej (...) podejmował aktualne tematy społeczne, polityczne, obyczajowe. (...) Obecnie jest to forma zanikająca. Rolę kroniki filmowej przejęła telewizja.

FELIETON FILMOWY gatunek publicystyki filmowej i telewizyjnej (...) charakterystyczny dla felietonu jest komentarz odautorski.

REPORTAŻ wzbogacona komentarzem relacja uczestnika, obserwatora autentycznych zdarzeń (...) charakterystyczny jest brak jednoznacznej tezy lub wniosku – ocenę pozostawia się widzowi, np. *Powódź* (1947) Jerzego Bossaka.

PUBLICYSTYKA filmy z tezą, najczęściej o charakterze interwencyjnym lub polemicznym, często z elementami komizmu i satyry. (...) Montaż polega tu na doborze wypowiedzi poświadczających intencje autora oraz na odpowiedniej konstrukcji, np. *Psychodrama* (1969) i *Korkociąg* (1971) Marka Piwowskiego.

IMPRESJA film poetycki, którego cechą jest przekazywanie środkami filmowymi subiektywnych nastrojów i uczuć, np. *Muzykanci* (1960) Kazimierza Karabasza.

ESEJ odautorskie, specyficzne, subiektywne spojrzenie na rzeczywistość. Rzeczywistość jest punktem wyjścia i elementem kreacji, np. *Elementarz* (1976) Wojciecha Wiszniewskiego.

PORTRET DOKUMENTALNY – INDYWIDUALNY I ZBIOROWY – portretowanie bohatera zawiera elementy reportażu, publicystyki i impresji, np. *Rok Franka W.* (1967) Kazimierza Karabasza, *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1977) Krzysztofa Kieślowskiego, *Kilka opowieści o człowieku* (1983) Bogdana Dziworskiego, *Żeby nie bolało* (1998) Marcela Łozińskiego, *Chemia* (2009) Pawła Łozińskiego, *Mama, tata, Bóg i szatan* (2008) Pawła Józwiaka-Rodana⁶.

Powyższy podział na podgatunki filmu dokumentalnego został przeprowadzony z zastrzeżeniem, że są to podgatunki wybrane, a więc nie wszystkie. Kryterium podziału, którym jest finalny efekt pracy reżysera, przyjęte przez Kędziałowską jest nie zawsze przejrzyste, np. w próbie rozróżnienia triady: reportaż, felieton i esej. Taka typologia wydaje się pokłosiem nazewnictwa używanego w dziennikarstwie, które w zastosowaniu do filmu sprawia, że nawet przedstawione przykłady mają zbyt wiele części wspólnych, żeby stanowić odrębną jakość. Filmy Wojciecha Wiszniewskiego, takie jak *Elementarz* (1976) czy *Wanda Gościńska, włókniarka* (1975), są raczej poetyckimi impresjami. Uznanie ich za eseje wydaje się problematyczne. Ponadto za pomocą stawiania tezy lub jej braku nie zawsze da się odróżnić reportaż od felietonu, a już najmniej poddaje się temu publicystyka, której najczęściej przypisuje się taką manipulację. Wystarczy zderzyć ze sobą skrajnie różne wypowiedzi, a ocenę pozostawić widzowi. Tezy niby brak, ale w zależności od tego, kto z kim zostaje zderzony, łatwo przeciętnym widzom manewrować. Niech jako przykład posłuży film Andrzeja Fidyka i Anny Więckowskiej *Balcerowicz. Gra o wszystko* (2009) i wygłaszana w nim mantra Andrzeja Leppera: „Balcerowicz musi odejść”.

Stronnicze może być wszystko: wywiad, komentarz, pytania, wybór miejsca zdjęciowego, a nawet sposób stawiania kamery. Coś takiego, jak narracja obiektywna w filmie dokumentalnym po prostu nie istnieje. Marcel Łoziński zauważył to już w swojej pracy dyplomowej:

⁶ Grażyna Kędziałowska, *Przewodnik dokumentalisty*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2016, s. 44-52.

Absurdalne jest żądanie, żeby każdy film dokumentalny był obiektywną syntezą rzeczywistości, aby każdy mówił: jest wprawdzie źle, ale czasami bywa dobrze. Kinematografia, która umożliwi autorom widzenie subiektywne – ma szansę jako całość stać się obrazem rzeczywistości, maksymalnie zbliżonym do rzeczywistości, proporcjonalnie eksponując jej złe i dobre cechy. Takiego wyważenia proporcji nie można żądać od pojedynczego filmu⁷.

Trudno więc oczekiwać obiektywizmu od pojedynczego filmu. Kieślowski nie miałby pewnie nic przeciwko temu, żeby na temat gen. Wojciecha Jaruzelskiego powstały dwa filmy: *Towarzysz general* (2009) Grzegorza Brauna i Roberta Kaczmarka oraz *Noc z generałem* (2001) Marii Zmarz-Koczanowicz.

Na obiektywizmie lub jego braku nie da się zbudować wiarygodnej typologii, skoro tzw. obiektywizm nie istnieje. Jednak dwie podstawowe metody: objaśniająca i obserwacyjna, dały podwalinę niekończącym się na ten temat sporom. O tym, że każdy film dokumentalny jest z punktu widzenia filmowca dokumentalisty manipulacją, przekonuje również Andrzej Trzos-Rastawiecki w rozmowie z Beatą Kosińską-Krippner⁸.

Wobec roli scenariusza w filmie dokumentalnym warto przypomnieć dobrą radę Dżigi Wiertowa, twórcy wielu sowieckich agitek, który z łatwością odgadywał, czego tam Komitet akurat oczekuje:

– Jeżeli chcemy, żeby współdziałanie i powiązanie poszczególnych kadrów nie rodziło się w mękach twórczych na stole montażowym, lecz znacznie wcześniej, jeszcze podczas zdjęć, jeżeli chcemy żeby to współdziałanie i powiązanie poszczególnych kadrów prowadziło naprzód, od starych do nowych wartości, poprzez pokonywanie przeszkód, trudności, przeciwieństw, na zasadzie walki nowego ze starym – jeżeli chcemy rozwiązać właściwie to najtrudniejsze zadanie – to powinniśmy przywołać na pomoc „scenariusz – maleństwo”. Niech to będzie mikrosценariusz. A im mniejszy – tym niech będzie dokładniejszy i bardziej i kompletny. A im bardziej dokładny i kompletny, tym trudniej taki maleński scenariusz zrobić. A jednak jest to konieczne⁹.

Człowiek z kamerą (1929), arcydzieło dokumentalnego kina w reżyserii Dżigi Wiertowa, opowiada m.in. o tym, jak to naród radziecki ciężko i radośnie pracuje, a paru nierobów wciąż jeszcze tego nie rozumie (nieroby śpią na parkowych ławkach, są pijakami i nie mają zębów).

⁷ Marcel Łoziński, *Scenariusz a realizacja w filmie dokumentalnym*, praca dyplomowa nr 598, Wydział Reżyserii Filmowej PWSF w Łodzi, 1976.

⁸ Beata Kosińska-Krippner, *Każdy film jest formą manipulacji*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23, s. 139-146.

⁹ Dżiga Wiertow, *Człowiek z kamerą*, tłum. Tadeusz Karpowski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, s. 33.

Marek Hendrykowski do wymienionych już podgatunków filmu dokumentalnego, skodyfikowanych przez Grażynę Kędziałowską, dodaje poemat, epos oraz kalejdoskop¹⁰, co z kolei wydaje się bliższe rozważaniom filologicznym. Rozróżnienie, czym różni się reportaż od felietonu, sprowadza się do ustalenia, czy autor miał tezę, czy był obiektywny.

Bolesław Michałek, krytyk filmowy, który zajmował się głównie kinem fikcyjnym, podzielił filmy dokumentalne na opisowe (Robert Flaherty) i agitacyjne (Joris Ivens)¹¹. Również prof. Mirosław Przyłipiak potwierdza, że historyczny podział filmu dokumentalnego przebiega na linii: filmy obserwacyjne i perswazyjne, ale uzupełnia tę typologię o filmy artystyczne i telewizyjne¹². I tutaj rodzą się wątpliwości, czy filmy np. Leni Riefenstahl były sztuką i właściwie, jakie kryterium podziału zastosował Przyłipiak, tworząc pojęcie dokumentalnego filmu artystycznego.

Żadna z typologii, które spotkałem w polskim piśmiennictwie nie opierała się na kryterium metody realizacji, wszystkie były zorientowane przede wszystkim na efekt końcowy w rozumieniu sposobu oddziaływania na widza. Również typologia Wikipedii, stawia na wymiar efektu końcowego. Znajdziemy w niej wyczerpujący podział skierowany nie na metodę realizacji, lecz właśnie na efekt końcowy:

Docudrama (dokument fabularyzowany) – zgodna z prawdą rekonstrukcja historycznych wydarzeń np. programy telewizyjne Bogusława Wołoszańskiego *Sensacje XX wieku*.

Animated documentary – pierwszym uznanym przykładem tego gatunku jest 12-minutowy film Winsor McCay, zatytułowany *Sinking of the Lusitania*, który używa animacji, aby opisać zatopienie RMS Lusitanii w 1915 roku po tym, jak uderzyły w nią dwie torpedy wystrzelone przez niemiecki okręt podwodny.

Docufiction – często bywa mylony z gatunkiem docudrama, a różni się zasadniczo, ponieważ jest połączeniem dokumentu i fikcji i właśnie o ten element fikcji różni się od historycznych rekonstrukcji prawdziwych wydarzeń. Próbuje uchwycić rzeczywistość, jak np. kino bezpośrednie lub *cinéma vérité*, a jednocześnie wprowadza nierealistyczne elementy fikcyjne w narracji w celu wzmocnienia ekspresji artystycznej.

Mockumentary – film dokumentalny, który przedstawia wydarzenia fikcyjne w taki sposób, jakby były prawdziwe. Zwykle prześmiewczy (od słowa „*mock*” – wyśmiewać) chociaż nie zawsze.

Pseudo-documentary – pseudo-dokument, który przybiera formę filmu dokumentalnego, ale nie przedstawia rzeczywistych wydarzeń. W przeciwieństwie do mockumentu, nie zawsze zawiera elementy satyry i humoru. Może korzystać z technik fotograficznych, aktorów lub sytuacjami,

¹⁰ Marek Hendrykowski, *Szuka krótkiego metrażu*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1998, s. 58-59.

¹¹ Bolesław Michałek, *Sztuka Faktów. Z historii filmu dokumentalnego*, Filmowa Agencja Wydawcza, Warszawa 1958, s. 7.

¹² Mirosław Przyłipiak, *Scenariusz we współczesnym systemie produkcji filmów dokumentalnych w Polsce [w:] Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. Małgorzata Kozubek, Tadeusz Szczepański, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT i UŁ, Łódź 2016, s. 9-29.

a także może wykorzystywać efekty cyfrowe, aby zmienić prawdziwą, a nawet stworzyć zupełnie fikcyjną scenę.

Semidocumentary – fikcyjna opowieść zawierająca wiele faktów lub rzeczywistych wydarzeń, lub przedstawiona w sposób podobny do dokumentu. Często zawiera stylistycznie podobieństwa do włoskiego neorealizmu, takiego jak wykorzystanie prawdziwych miejsc wydarzeń, zatrudnianie naturšczyków. Od mockumentu i docufiction różni się tym, że nie udaje prawdziwego dokumentu, zawiera zbyt wyraźne elementy fikcji.

Etnofiction – odnosi się do etnograficznego docufiction, mieszanki filmu dokumentalnego i fikcyjnego w dziedzinie antropologii wizualnej. Jest to rodzaj filmu, w którym poprzez fikcyjną narrację lub twórczą wyobraźnię, często improwizującą, portrety postaci (tubylcy) odgrywają istotną rolę jako członkowie grupy etnicznej lub społeczne.

Ethnographic film – często jest podobny do filmu dokumentalnego, historycznie zajmującego się ludźmi żyjących w innej niż zachodnia kultura. Czasami jest związany z antropologią.

Nature documentary – film dokumentalny o zwierzętach, roślinach i innych żyjących istotach. Czasem chodzi o dzikie zwierzęta, rośliny lub ekosystemy w relacjach z ludźmi. Takie programy są najczęściej wykorzystywane w telewizji, zwłaszcza w publicznych kanałach, niektóre wchodzą również do repertuaru kin.

Digital storytelling – cyfrowy odpowiednik technik filmowych (film pełnoekranowy z dźwiękiem), zdjęcia, dźwięk lub inne formy niefizycznych materiałów (materiałów, które istnieją tylko w formie plików elektronicznych w przeciwieństwie do rzeczywistych obrazów zapisane na taśmie lub dysku), które można wykorzystać do opowiedzenia historii lub przedstawienia pomysłu.

Mondo film – (z włoskiego słowa „świat”). Wspólnymi cechami „mondo” filmów jest nacisk na tematy tabu (takie jak śmierć i płęć), portrety obcych kultur (etnocentryzm, rasizm). Z biegiem czasu filmy te kładły nacisk na relacje o martwych i umierających (zarówno rzeczywistych, jak i fałszywych). Za pierwszy film z nurtu „mondo”, czyli dokumentu przedstawiającego na ekranie prawdziwą śmierć, od którego zresztą wziął nazwę, jest *Mondo Cane (Pieski świat)* 1962, reżyseria: Gualtiero Jacopetti, Franco Proserpi Paolo Cavara.

Reality film – m.in. telewizyjne widowiska udające realizm, np. *Big brother*. W artykule czasopiśma „Time Magazine” Joel Stein napisał: „Podobnie jak w wypadku reality TV (...) publiczność jest gotowa zapłacić za to, że dostanie się do telewizora”.

Travel documentary – opisuje podróże lub atrakcje turystyczne. Film podróżniczy, jako eksploracyjna forma etnograficzna, jest po prostu sposobem dokumentowania podróży. Forma popularyzowana przez „National Geographic”.

Visual sociology – socjologia wizualna jest dziedziną socjologii zajmującą się wymiarami wizualnymi życia społecznego. Ta subdyscyplina posługuje się wizualizacją zjawisk społecznych, czyli stosuje film jako narzędzie badawcze. Międzynarodowe Stowarzyszenie Socjologii Wizualnej (IVSA) organizuje coroczne konferencje i publikuje dziennik „Visual Studies”¹³.

¹³ *Documentary film genres*, https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Documentary_film_genres [dostęp: 15.11.2018].

Powyższy podział gatunkowy ma tę przewagę nad innymi, że znajdują w nim swoje miejsce coraz modniejsze podgatunki: *mockument*, *docufiction*, *semidocumentary*, *etnofiction* czy *pseudo-documentary*. Zawierają one elementy fikcji albo są w coraz większym stopniu fikcjonalne, a od fabuły odróżnia je fakt, że udają filmy dokumentalne.

Podział proponowany w Wikipedii nie definiuje tego, co zwykle się uważać za kino dokumentalne. Trudno znaleźć tu miejsce dla portretu psychologicznego czy dokumentalnej telenoweli. Omawiana typologia stawia na temat filmu dokumentalnego i tutaj rola scenariusza bywa bardzo widoczna. Rekonstruując historyczne lub powtarzalne wydarzenie, możemy napisać nie tylko dokładny scenariusz, ale nawet scenopis, a więc precyzyjny zapis każdego planowanego ujęcia. Jednak często zdarza się, że dokumentalna forma realizacji napotyka nieprzewidywalne sytuacje i stawia na improwizację. Z tego, czy się śmiejemy (*mockument*), czy boimy (*mondo*), raczej nie da się zbudować zasad scenariopisarstwa w filmie dokumentalnym. W fabule ma to sens, gdyż jak to już zostało powiedziane, obowiązuje jeden sposób (format) zapisu, niezależnie od gatunku. W filmie dokumentalnym panuje pełna dowolność. Zagadnieniom sposobu (formatu) pisania scenariusza zostanie w tej pracy poświęcony oddzielny rozdział.

2. Typologia filmu dokumentalnego wg Billa Nicholasa

Podziału na podgatunki filmu dokumentalnego wg metod pracy reżysera dokonał Bill Nichols, amerykański krytyk filmowy i profesor filmoznawstwa w State University (San Francisco). Stosowną typologię przedstawił w podręczniku zatytułowanym *Introduction to Documentary* (Indiana University Press, Bloomington 2001). Kolejne uzupełniane wydania ukazywały się nieprzerwanie do roku 2017. Książka Nicholasa stała się obowiązkową lekturą dla studentów amerykańskich i większości szkół filmowych w Europie. Autor jest uznawany za jednego z najwybitniejszych znawców filmu dokumentalnego. Tak też jest przedstawiony w słowie wstępnym „Kwartalnika Filmowego”¹⁴ pod redakcją Teresy Rutkowskiej, w którego kolegium redakcyjnym zasiadają m.in. Marek Hendrykowski, Mirosław Przyłipiak, Tadeusz Sobolewski i Andrzej Werner. W Polsce książka *Introduction to Documentary* znana jest jedynie z cytatów rozproszonych w specjalistycznych publikacjach oraz fragmentu stanowiącego odrębny rozdział publikacji *Metody dokumentalne w filmie*¹⁵.

Należy dodać, że typologia Nicholasa, używając metody pracy reżysera jako kryterium podziału filmu dokumentalnego na podgatunki, rozumie przez nią nie tylko stosowaną technikę realizacji, np. wywiad czy komentarz, lecz również postawę reżysera wobec filmowanej materii, bohaterów, a także widzów, co znakomicie pogłębia podejście do tej problematyki. Na temat metod pracy reżysera w filmie dokumentalnym pisał Nichols¹⁶ już w latach 70. Obecnie wyróżnia sześć podgatunków i nazywa je trybami reprezentacji:

1. Poetycki (montaż, muzyka, obraz, jako metoda tworzą niepowtarzalny nastrój np. miejsca).
2. Objaśniający (komentarz autorski i obrazy, które go wiernie ilustrują).
3. Obserwacyjny (brak wszelkiej ingerencji).
4. Uczestniczący (wywiad jako podstawowa metoda działania reżysera).
5. Refleksywny (ujawnia przed widzem fakt realizacji filmu i dzieli się ograniczeniami).
6. Performatywny (osobiste doświadczenie reżysera, jego światopogląd, wiedza, stanowią o kształcie filmu i metodzie realizacji)¹⁷.

¹⁴ Teresa Rutkowska, *W kierunku kina performatywnego – Michael Moore*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 60, s. 106.

¹⁵ Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski (red.), *Metody dokumentalne w filmie*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013.

¹⁶ Bill Nichols, *Movies and Methods: An Anthology*, University of California Press 1976, 1985.

¹⁷ Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski (red.), *op. cit.*

Wymienione powyżej podgatunki zostaną omówione szerzej w rozdziale poświęconym etyce, która miała znaczący wpływ na ich ewolucję. W kolejnych wydaniach Nichols zmienił również istotowy dla podziału pogląd, że kolejne tryby filmu dokumentalnego następowały po sobie i stanowią historię dokumentu. W nowszych wydaniach było to ekspozowane z coraz większymi ograniczeniami:

Porządek prezentacji sześciu metod odpowiada zasadniczo chronologii ich pojawiania się. Tym samym może wydawać się historią filmu dokumentalnego, którą jest jedynie w niewielkim stopniu¹⁸.

Wreszcie Nichols stwierdził, że poszczególne podgatunki, chociaż pojawiały się historycznie, współistniały ze sobą i tak jest do dzisiaj. Zwykle w jednym filmie koegzystuje ich kilka, a jedna z metod realizacji bierze przewagę, konstytuując sposób pracy reżysera i przesądza o nazwie. Ważne, że nowe metody nie wypierają starych, lecz przeciwnie, są z powodzeniem używane równolegle:

Nowszy film nie musi wykorzystywać nowego trybu jako swojej dominanty. Może cofać się do wcześniejszych metod, jednocześnie włączając metody późniejsze¹⁹.

Można też stwierdzić, że kolejne metody realizacji filmów dokumentalnych następowały po sobie, ponieważ reżyserzy ograniczali pewne sposoby działania na korzyść innych. Duże znaczenie miała burzliwie rozwijająca się technika video.

Na przykład wspomniane już pojawienie się w latach 60. lekkich przenośnych kamer oraz magnetofonów szpulowych, umożliwiło mobilność, która zaowocowała metodą obserwacyjną, bardzo do dzisiaj popularną. Warto dodać, że również definiując film dokumentalny, Nichols odnosi się do sześciu metod narracji, które obok innych czynników, kształtują prototypy zmieniającej się w czasie definicji:

Każdy styl wyodrębnia inne środki czy techniki filmowe (...) zamiast obstawać przy definicji określającej raz na zawsze, co jest, a co nie jest dokumentem, należy przyjrzeć się przykładom, prototypowym próbom i innowacjom, jako świadectwu istnienia szerokiej areny, w obrębie której funkcjonuje i ewoluuje dokument. Przydatność prototypów dla definicji jest taka, że proponują one na ogół wzorcowe jakości²⁰.

¹⁸ Bill Nichols, *Typy filmu dokumentalnego* [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013, s. 14.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Idem*, *Jak możemy zdefiniować film dokumentalny*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75-76, s. 251.

Poza metodami realizacji na zmieniającą się w czasie definicję filmu dokumentalnego, zdaniem Nicholasa, wpływają także instytucje filmowe. Podaje przykład BBC, która określa zapotrzebowanie na tematy i standardy czasu trwania filmu dokumentalnego. Warto też wspomnieć o tzw. polityce kulturalnej rządu, który posiada swoje narzędzia wpływu. Ministerstwie kultury ogłaszają konkursy na ważne ich zdaniem tematy, przyznają stosowne dotacje albo po prostu wydają polecenia. Takim instrukcjom ulegali tacy giganci, jak: Dżiga Wiertow, Siergiej Eisenstein, Leni Riefenstahl i inni.

Nichols zwraca uwagę, że na definiowanie filmu dokumentalnego ma również wpływ widowia. Obecnie, w erze *pop* kultury, ma to szczególnie znaczenie. Oglądalność, oczekiwana przez komercyjne stacje telewizyjne, odnosi się także do filmu dokumentalnego. Kino dokumentalne w XXI wieku stało się takim samym towarem jak fabuła. I pomyśleć, że jeszcze w latach 70. Krzysztof Kieślowski twierdził, że film dokumentalny nigdy nie był i nie stał się towarem:

Film dokumentalny nigdy nie stał się tym, czym musi być film, aby istnieć – towarem. Nie chodzi o to, żeby nim handlować i traktować jako źródło kokosów – chodzi o to, żeby był pożądanym. I jakichkolwiek by się nie użyło argumentów dowodzących, że jest inaczej, nie zagłuszają one języku widowni, kiedy zaczyna się tak zwany dodatek²¹.

Jako tzw. dodatek obejrzałem kiedyś w kinie, między Kroniką Filmową a fabułą, dokument Krzysztofa Kieślowskiego *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1979). Ten film dał mi odpowiedź na pytanie, jak to było możliwe, że jakiś listonosz, szewc, ślusarz, robotnik z fabryki brał karabin i rozstrzeliwał niewinnych ludzi. Do dzisiaj czuję ten wstrząs.

Oczekiwania publiczności na określony towar w postaci filmów najlepiej realizuje telewizja, ale do jej potrzeb dostosowują się także kinowi dystrybutorzy. W Polsce jest to, niestety, margines. Wyjątek stanowią pełnometrażowe filmy dokumentalne Sylwestra Laskowskiego. Takie tytuły, jak *Blokersi* (2001) czy *Gwiazdor* (2002), nawet cieszyły się w kinach pewnym powodzeniem.

Rozważania na temat definicji filmu dokumentalnego Bill Nichols reasumuje następująco:

Dokument nigdy nie był jednością. Dziś możemy wykorzystać historię zmiennego znaczenia tego, co uchodzi za dokument, jako znak zróżnicowanej otwartej formy, jako praktyce, która przez

²¹ Krzysztof Kieślowski, *Film dokumentalny a rzeczywistość*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Jerzego Bossaka w 1968 r., Biblioteka PWSFTviT.

swoje zaangażowanie w problemy, instytucje, tematy i widownię przyczynia się znacząco do dynamicznej zmienności²².

Dzięki takiemu podejściu zbudował teorię, w której definicja, podział na podgatunki i historia filmu dokumentalnego wzajemnie się konstytuują, stanowiąc spójny system wiedzy. Dodałbym, używając marksowskiej frazeologii, że triada elementów: definicja-historia-metoda, stanowi bazę, która ma swoją nadbudowę w zmiennej historycznie świadomości twórców. Widać to, choćby na przykładzie wspomnianego już Johna Griersona, twórcy brytyjskiej szkoły dokumentu. Strategia realizacji dokumentów w opozycji do formalistycznych zainteresowań, np. *Człowiek z kamerą* (1929) Dżigi Wiertowa, wzywała do realizacji filmów poza studium, w miejscu rzeczywistego przebiegu opisywanych zjawisk i koniecznie na temat codziennych problemów zwykłych ludzi, np. *Poławiacze śledzi* (1929) Johna Griersona. Pół wieku później do takiej samej problematyki sięgną gromadnie polscy dokumentaliści.

Przy różnych możliwych zastrzeżeniach wobec typologii Billa Nicholasa, jak choćby podnoszona przez Konrada Klejsę mglistość w definiowaniu trybu poetyckiego²³, podział na podgatunki w oparciu o metody realizacji jest w analizie roli scenariusza w filmie dokumentalnym bardzo funkcjonalny. Fakt użycia komentarza, wywiadów, archiwaliów, wszelkich możliwych technik realizacji, ma zasadniczy wpływ na kształt scenariusza i późniejszy proces realizacji filmu. Wiedza o tym, jakie pytania będą stawiane, może mieć wpływ na dobór respondentów, np. wiek, wiedza, zawód. Przykładem niech będą *Gadające głowy* (1980) Krzysztofa Kieślowskiego. Na temat pytań do planowanych wywiadów zapisanych w scenariuszu rozmawiałem z rosyjskim reżyserem Siergiejem Miroszniczenko²⁴, szefem katedry filmu dokumentalnego WGIK (Wszechrosyjski Państwowy Uniwersytet Kinematografii). Podczas realizacji serii dokumentalnej *Urodzeni w ZSRR*, powstającej w latach 1987-2017, zadawał bohaterom te same pytania co siedem lat. Zapisane w scenariuszu całkowicie uporządkowały dramaturgię kolejnych odcinków serii.

Należy podkreślić, że typologia Billa Nicholasa w rozważaniach na temat roli scenariusza w filmie dokumentalnym ma uniwersalne zastosowanie. Niezależnie od tego czy efektem ekranowym będzie felieton, reportaż, film *mondo*, *docudrama*, poetycka impresja, czy jakakolwiek inna postać filmu dokumentalnego, każdy podgatunek da się tutaj zakwalifikować. Wystarczy rozstrzygnąć, jakie metody przeważają w realizacji, łącząc je

²² Bill Nichols, *Jak możemy zdefiniować film dokumentalny*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75-76, s. 251.

²³ Konrad Klejsa, *Populizm w multipleksie. Polityka i estetyka filmów Michaela Moora'a* [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, op. cit., s. 285.

²⁴ Zob. wywiad z Siergiejem Miroszniczenko, rozdział 9, s. 97.

z postawą reżysera. Etiuda dokumentalna *Kalasznikow* (1985) Władysława Pasikowskiego²⁵ wymagałaby długich dyskusji i pewnie ostatecznie zostałaby uznana za film z tezą, czyli felieton albo publicystykę. Natomiast wg typologii Nicholasa jest filmem poetyckim. Podobnie jak etiuda *Spotkania pamięci* (1985) Marie-Helene Faure ze zdjęciami Jolanty Dylewskiej. Znamienny poetycki obraz, który zapamiętałem: muzyka i błądzące po lesie niewidome dzieci.

W typologii Nicholasa metoda jest pojmowana znacznie głębiej niż proste użycie techniki wywiadu, komentarza czy jakiegokolwiek innego sposobu realizacji, łącznie z ikonografią oraz animacją. Metoda, jako kryterium, jest tutaj także relacją: reżyser-otoczenie (poetycki), reżyser-wydarzenia, czyli głos Boga (objaśniający), reżyser-bohaterowie (uczestniczący), reżyser-widz (refleksywny), a nawet reżyser-reżyser, np. autoportret, jako szczególny przypadek trybu performatywnego, gdzie przeważają filmy autobiograficzne.

Tam, gdzie typologie odnoszą się do efektu ekranowego bądź rodzaju emocji, jakie budzi film, mają ograniczone zastosowanie, podział Nicholasa pozostaje funkcjonalny. Można w nim znaleźć miejsce dla animacji, filmów montażowych, naukowych, podróźniczych, a także gatunkowych, takich jak *mondo* czy *mockument*. Wystarczy określić metodę realizacji, a jeśli pojawią się nowe, nieznane dzisiaj metody, to na pewno Bill Nichols albo jego uczniowie dokonają stosownych uzupełnień.

W dalszych rozważaniach omówię bardziej szczegółowo tryb performatywny, jako rodzaj summy stosowanych dzisiaj metod realizacji filmu dokumentalnego i tryb refleksywny, który ma swoje miejsce w historii polskiego filmu dokumentalnego.

2.1. Tryb refleksywny i historia jego powstania

Jak zauważa Mirosław Przyłipiak:

Zjawisko refleksywności, a więc takiego ukształtowania przekazu filmowego, w którym ujawnia on własną filmowość, eksponuje fakt bycia filmem, zrobiło karierę tyleż w kinie, co w myśli filmowej²⁶.

Relacja metody refleksywnej do metody obserwacyjnej jest paralelna do tej, jaką mają wobec siebie metody aktorskie Konstantina Stanisławskiego i Bertolta Brechta, co wskazuje na fakt, że Nichols jedynie odkrywa od dawna istniejące w sztuce zjawiska.

²⁵ *Kalasznikow*, etiuda dokumentalna, realizacja Władysław Pasikowski, prod. PWSFTviT (1985).

²⁶ Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego i Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 219.

W pierwszym wypadku obowiązuje pojęcie „czwartej ściany”, czyli widza tutaj nie ma, a my niczego nie udajemy. W drugim, Brechtowskim wydaniu, pełen dystans i wręcz puszczenie oka do publiczności.

Człowiek z kamerą (1929) Dżigi Wiertowa dla wielu teoretyków uchodzi za niedoścignęły wręcz wzorzec filmu refleksywnego²⁷. Wiertow robi coś więcej niż większość twórców refleksywnych, którzy pokazują ekipę, sprzęt, twórcze perypetie itp. – on pokazuje cały proces twórczy: nie tylko zdjęcia, ale również montażownię, a nawet salę projekcyjną.

Filmy refleksywne ponad 50 lat później dobrze reprezentuje *Daleko od Polski* (*Far from Poland*, 1984) Jill Godmilow. Tutaj refleksywność nie była z góry założona, lecz stała się wynikiem złożonej sytuacji, w jakiej film powstawał. Nie mogąc go zrealizować w Polsce (ogłoszenie stanu wojennego), Godmilow robi film o niemożności robienia filmu. Zainscenizowała w Nowym Jorku wywiady z działaczami Solidarności, np. Ruth Maleczek w roli Anny Walentynowicz. Ich znaczna część została przeprowadzona w mieszkaniu i montażowni autorki. Wreszcie reżyserka wprowadziła samą siebie do filmu jako główną bohaterkę²⁸. Interesującym przykładem polskiego kina refleksywnego jest *Sen Staszka o Teheranie* (1994) Andrzeja Fidyka. Ekipa telewizyjna, uwięziona w wyniku sytuacji politycznej w hotelu, realizuje film na inny niż zamierzony temat, całkowicie odkrywając przed widzami towarzyszące realizacji trudności.

W rozważaniach na temat roli scenariusza w filmie dokumentalnym warto zainteresować się bliżej trybem refleksywnym, gdyż znakomicie wpisują się w ten podgatunek mocumbenty, które w tradycyjnych typologiach bywają ignorowane. Warto też przypomnieć, że tzw. dokumentalne kino kreacyjne z lat 70., polski ewenement czy raczej fenomen, miało szeroką reprezentację w twórczości wielu autorów i nawiązywało wprost do metody refleksywnej, o czym pisze m.in. Mirosław Przyłipiak²⁹. Realizując filmy metodami właściwymi dla tego podgatunku, reżyserzy pisali scenariusze jak do filmu fabularnego. Przykład może stanowić twórczość Marka Piwowskiego np. *Psychodrama* (1969). W kategoriach kreacyjnej prawdy dokumentalnej mieszczą się również filmy Wojciecha Wiszniewskiego, w tym *Wanda Gościmińska. Włókniarka* (1975) i inne.

²⁷ *Ibidem*, s. 221.

²⁸ *Ibidem*, s. 229-230.

²⁹ *Ibidem*, s. 217.

2.2. Tryb performatywny jako summa podgatunków (trybów) Billa Nicholasa

Szósty i jak dotąd ostatni, a zarazem najbardziej współczesny, tryb w typologii Nicholasa został określony jako podgatunek performatywny. Scala wszystkie dotąd obecne i – czerpiąc z każdego – staje się fuzją wszystkich. Podobnie jak tryb refleksywny i wszystkie pozostałe stawia fundamentalne pytanie o to, co jest prawdą w filmie dokumentalnym i jaki rodzaj wiedzy pozwala ją zdobyć:

Co poza rzeczową informacją składa się na nasze rozumienie świata? Czy wiedzę daje się najlepiej opisać jako abstrakcyjną i bezcielesną, opartą na uogólnieniach i typowości, jak w tradycyjnej filozofii? Czy może lepiej ujmować wiedzę jako konkretną i ucieleśnioną, opartą na specyficznym osobistym doświadczeniu?³⁰

Czy właściwe są obiektywne definicje (dokument objaśniający, uczestniczący, obserwacyjny, a także refleksywny i poetycki), czy może właściwe jest subiektywne podejście? Nichols przyjmuje, że jedyna dostępna nam prawda zawsze zostaje przefiltrowana przez nasz umysł i ma wobec tego subiektywny, jednostkowy charakter. Indywidualne doświadczenie, zaangażowanie emocjonalne, a także, co bardzo ważne – światopogląd – wpłyną na to, jak zdefiniujemy prawdę. Takie podejście likwiduje pokutującą dotąd w teorii i praktyce filmu dokumentalnego pretensję do obiektywizmu. „Wyprojektowana” przez umysł reżysera wizja świata zawsze ma subiektywny charakter.

Warto wskazać źródłosłowie pojęcia „performatywności”. W *Wielkiej Encyklopedii Języka Polskiego* nie ma takiego hasła, ale już *Wikipedii* je znajdziemy:

Za wypowiedzi performatywne uważa się szczególny rodzaj aktów mowy, będących zarazem działaniami. Analiza wypowiedzi performatywnych została przeprowadzona przez Johna Langshawa Austina w pracy *Jak działać słowami* (pierwsze wydanie w 1962). Filozof ten, rozważając zagadnienie zdań, dla których nie da się ustalić prawdziwości (np. zdania etyczne), wyróżnia nową kategorię takich zdań, tak zwane wypowiedzi lub zdania performatywne (na przykład: „tak” podczas zaślubin, „mianuję cię porucznikiem” itd.), które w sposób bezpośredni są czynami, stwarzającymi realne skutki³¹.

Teresa Rutkowska definiuje oraz ilustruje podgatunek performatywny twórczością amerykańskiego reżysera Michaela Moore’a³². Poza oczywistym subiektywizmem w pojmowaniu prawdy, jak choćby *Roger i ja* (*Roger and me*, 1989), w twórczości tego

³⁰ Bill Nichols, *Typy filmu...*, *op. cit.*, s. 37.

³¹ Zob. *Wypowiedzi performatywne*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Wypowiedzi_performatywne [dostęp: 15.10.2018].

³² Teresa Rutkowska, *op. cit.*, s. 98-113.

autora często występuje znany od lat 60. XX w. w sztuce *performance*. W filmie *Chorować w USA* (*Sicko*, 2007) Moore podpływa statkiem do brzegów Kuby, prosząc o lekarską pomoc dla chorych Amerykanów przywiezionych na pokładzie. Bezpłatna pomoc zostaje im udzielona. Trzeba pamiętać, że 50 mln Amerykanów nie obejmuje żadne ubezpieczenie. Podczas realizacji filmu *Kapitalizm, moja miłość* (*Capitalism: A Love Story*, 2009) Moore owija taśmą używaną przez policję (*CRIME SCENE DO NOT CROSS*, czyli: *MIEJSCE ZBRODNI NIE WCHODZIĆ*) siedzibę AIG w Nowym Jorku, po czym przez megafon oświadcza (116 min. filmu):

W budynku tym dokonano wielu przestępstw, jestem tu po to, żeby dokonać obywatelskiego aresztowania.

W *Zabawach z bronią* (*Bowling for Columbine*, 2002) wychodzi z banku z karabinem w rękę, który miał dostać w prezencie w zamian za otwarcie rachunku. Kolejny *performance*?

W zasadzie tak, choć dla niektórych nieuprawniony, ponieważ bonus w postaci pistoletu bank wysyłał pocztą dopiero w dwa tygodnie po założeniu konta. Taki argument wydaje się małostkowy. Wielu krytyków twórczości Moore'a zarzuca mu subiektywizm i manipulację³³. Trudno nie być subiektywnym (wspomniany wyżej: *Roger i ja*), jeśli opowiada się o upadku przemysłu samochodowego we Flint przez pryzmat losu własnego ojca, byłego pracownika fabryki samochodów (General Motors), bezrobotnych sąsiadów i przyjaciół. Upadek tej gałęzi przemysłu miał ogromny wpływ na gospodarczą zapaść, która dotknęła niemal cały stan Michigan. Ludność stolicy stanu – Detroit – spadła o połowę, a miasto pretenduje dzisiaj do najbardziej zrujnowanego w Stanach Zjednoczonych. W roku 2013 ogłosiło upadłość³⁴.

Warto przypomnieć, że w typologii Nicholasa już w trybie uczestniczącym i refleksywnym na ekranie pojawiał się reżyser. Jednak jego obecność miała różne cele. W trybie uczestniczącym przestawał udawać, że tylko obserwuje i nie ingeruje w rzeczywistość, a w trybie refleksywnym prowadził dialog z widzem. Natomiast performatywny charakter omawianego tutaj trybu sprawia, że obecność reżysera wiąże się z subiektywnym przedstawianiem rzeczywistości, prowadzi do deziluzji i wyraża osobiste emocje.

³³ *Ibidem*, s. 112.

³⁴ *Demografia Detroit*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Detroit#Demografia> [dostęp: 20.11.2018].

Jaka jest metoda pracy reżysera w trybie performatywnym? W odpowiedzi warto cytować definicję filmu performatywnego, którą zaproponowała Stella Bruzzi:

Wypowiedzi, które jednocześnie zarówno opisują, jak i realizują działanie. Budowane wokół natrętnej obecności filmowca lub samoświadomych występów jego bohaterów są odtworzeniem mniemania, że dokument urzeczywistnia się wtedy, gdy jest wykonywany, że jakkolwiek jego faktyczna baza (...) może poprzedzać nagrania lub przedstawienie, sam film jest z konieczności performatywny, ponieważ nadawane jest mu znaczenie w trakcie interakcji między wykonaniem (performance) a realnością³⁵.

Teresa Rutkowska zwraca uwagę na fakt, że twórcy filmów performatywnych przyjmują do wiadomości wpisaną w akt tworzenia sztuczność, subiektywizm, a nawet fałszowanie rzeczywistości, zatem naturalne i świadome staje się obnażanie warsztatu pracy dokumentalisty z jego wszystkimi ograniczeniami³⁶. Składa się na to nie tylko obecność w kadrze lamp oświetlających plan czy kamer, ale również wypowiedzi wprost do kamery. Autorzy celowo stawiają na ambiwalencję, pastiszowanie narracyjnych konwencji (np. *mockument*) oraz świadomy dyskurs z widzem. Wszystko to sprawia, że odwieczna pretensja dokumentalistów wobec obiektywnej prawdy w trybie performatywnym wydaje się postawiona na ostrzu noża. Ale, czy tak jest rzeczywiście? Czy nie są bliżej prawdy ci, którzy nie udają, że robią film, od tych, którzy ten fakt „ukrywają”? Czy uznanie za oczywiste subiektywnych właściwości doświadczenia i funkcjonowania pamięci nie powinno być przyjmowane jako jedyna dostępna filmowcom prawda? Światopogląd, wybór tematu, sposób stawiania kamery, decyzje montażowe, wszystko to może odebrać filmowi obiektywizm. Klasyfikacja Billa Nicholasa, który często podkreśla swoje lewicowe poglądy, w trybie performatywnym osiąga apogeum subiektywizmu, ponieważ staje się uświadomioną metodą działania, a reżyser bywa reprezentantem tych, którzy dotąd „byli źle reprezentowani: kobiety lub mniejszości etniczne, geje i lesbijki”³⁷. Autorska, na wskroś subiektywna, wizja rzeczywistości sprawia, że to, co dla jednych będzie dokumentalną prawdą, inni uznają za fabularną fikcję. Marek Hendrykowski napisał:

Dokument czy fabuła? Już dawno porzuciliśmy myśl o istnieniu wyraźnych, jasnych wytyczonych granic między fikcją i dokumentem, a wraz z nią naiwną wiarę, że są to rodzaje stabilne, jednoznacznie określone i wyraziste, występujące w danym przekazie w czystej postaci. Zachwiały się

³⁵ Teresa Rutkowska, *op. cit.*, s. 100.

³⁶ *Ibidem*, s. 98-113.

³⁷ Bill Nichols, *Typy filmu...*, *op. cit.*, s. 37.

stare prawdy i kryteria oparte na przekonaniu o ich całkowitej odrębności. Obecnie coraz bardziej poszerza się terytorium pogranicza, gdzie panują szczególne prawa i wszystko jest możliwe³⁸.

W tryb performatywny wpisuje się niemal całe dokumentalne kino autobiograficzne. Tadeusz Lubelski takie przedsięwzięcia reżyserskie nazywa „performatywami”³⁹ i podkreśla, że ich temat ma szansę rozwinąć się dopiero w czasie realizacji. Jako przykład podaje film Pawła i Marcela Łozińskich zrealizowany w podróży do grobu matki Marcela, babci Pawła [*sic!*], pochowanej w Ogrodzie Luksemburskim w Paryżu. Autorzy, którzy na oczach widza przeprowadzają wiwisekcję wzajemnej ojcowsko-synowskiej relacji, emocjonalny „*performance*”, są skazani na subiektywizm, a „prawda”, którą się czasem obwiniają wydaje się względna. Ostatecznie Łozińscy nie zdołali się porozumieć i zmontowali niezależnie od siebie dwa filmy: *Ojciec i syn* (2013) Pawła Łozińskiego oraz *Ojciec i syn w podróży* (2013) Marcela Łozińskiego. Trzeba podkreślić, że w polskim piśmiennictwie filmowym autobiografię rozumie się w poszerzony sposób, nieograniczony do osoby autora. Prawdziwe autobiografie, w których autor realizuje film o samym sobie, zdarzają się niezwykle rzadko. Chociaż temat autoportretu w malarstwie jest niemal tak stary jak samo malarstwo, w dokumencie filmowym prawie nie istnieje. Jak dotąd autobiografizm w polskim kinie jest definiowany szerzej i wystarczy, jeśli głównym bohaterem jest np. matka, ojciec czy siostra. Za początek tego trendu przyjmuje się film *Tata z Ameryki* (1997) Piotra Kielara. Kolejnym mocnym uderzeniem był debiut Marcina Koszałki *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999), uznany przez Tadeusza Lubelskiego za jeden z najwyraźniejszych przykładów „performatywu”. Performatywnym celem miała być tutaj zmiana nastawienia matki wobec syna. Jest nawet scena opowiadająca o tym wprost, kiedy matka ogląda nakręcony przez syna materiał i wydaje się, że zachodzi w niej pozytywna zmiana.

³⁸ Marek Hendrykowski, *Dokument: fikcja czy realizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 70, s. 76.

³⁹ Małgorzata Kozubek, Tadeusz Szczepański (red.), *Polski film dokumentalny XXI w.*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT i UŁ, Łódź 2016, s. 45.

3. Format scenariusza w filmie dokumentalnym

3.1. Publikacje na temat scenariusza filmu dokumentalnego

Wśród niewielu źródeł tematycznie związanych z teorią sposobu pisania scenariusza filmowego interesującą pozycją jest wspomniana już, dostępna w bibliotece Łódzkiej Szkoły Filmowej, praca dyplomowa Marcela Łozińskiego zatytułowana *Scenariusz, a realizacja w filmie dokumentalnym* (1976). Autora interesuje nie tylko teoria pisania scenariusza dokumentalnego oparta na jego związkach z rzeczywistością, ale także uwarunkowania zewnętrzne, czyli produkcyjne i polityczne. Marcel Łoziński często cytuje klasyka Dżigę Wiertowa:

Kinocy [członkowie grupy „Kinooko” – A.G.] idą od tworzywa [rzeczywistości – A.G.] do utworu filmowego, nie zaś od utworu do tworzywa, i nie uważają za słuszne, by przy rozpoczęciu pracy przedstawiać scenariusz. Scenariusz jako twór literackiego koncyptowania zniknie w najbliższych latach całkowicie. Z uwagi jednak na ewentualne wątpliwości (...) co do naszych umiejętności zrealizowania dzieła filmowego, poprawnego pod względem ideologicznym i technicznym, bez uprzednio zatwierdzonego scenariusza, dołączam zazwyczaj do eksplikacji schemat ruchów kamer zdjęciowych osób działających i miejsc akcji⁴⁰.

Trzeba podkreślić, że zacytowane wyżej uwagi, niezależnie od ich ideologicznych przesłanek, zwiastowały erę kina bezpośredniego, która miała nadejść dopiero za kilka dekad. Rozważania autora *Człowieka z kamerą* na temat scenariusza filmu dokumentalnego, chociaż wyrastały z krytyki kapitalistycznego kina fikcyjnego, celowały w film dokumentalny. Marcel Łoziński, przewrotnie cytując Wiertowa, znajdował argumenty przeciwko ideologicznym zasadom obowiązującym filmowców w gierkowskiej Polsce:

„Scenariusz literacki to bujda wymyślona przez kapitalistów – precz z nim. Niech żyje życie, jakie jest”. (...) Pisał Dżiga Wiertow. Taki jest pierwszy biegun myślenia o scenariuszu w filmie dokumentalnym⁴¹.

Warto zauważyć, że polscy autorzy, cytujący w rozmaitych książkach i artykułach Wiertowa, najczęściej przytaczają te same fragmenty, nie biorąc pod uwagę, że poglądy słynnego dokumentalisty na przestrzeni lat poważnie ewoluowały. Widać to również w przywołanym powyżej dziele *Człowiek z kamerą*. Ostatnie rozdziały stanowią projekty

⁴⁰ Dżiga Wiertow, *op. cit.*, s. 35-36.

⁴¹ Marcel Łoziński, *op. cit.*, s. 5.

i scenariusze filmów. Są to literacko dopracowane nowele filmowe, które Wiertow dzieli za pomocą akapitów na sekwencje, a każde pojedyncze zdanie stanowi lapidarny opis sceny:

Górska ścieżka. Misza udaje się rozmowę z zielonymi. Sztab zielonych przy pracy. Misza proponuje zielonym połączyć się dla wspólnej walki z białymi⁴².

W ramach badań do pracy dyplomowej Marcel Łoziński przeprowadził ankietę wśród dwudziestu dokumentalistów w sprawie scenariusza filmu dokumentalnego, pytając o jego przydatność i formę. Wnioski końcowe brzmiały następująco:

Scenariusz jest dla realizatorów przede wszystkim szkieletem konstrukcyjnym filmu, wyjaśnieniem idei, opisem przykładowych sytuacji, które wypełni rzeczywistość. (...) Scenariusze pisane są „na wyrost” i zawierają pewne sceny „asekuracyjne”, których potem nie ma w filmie. (...) wienien zawierać trzy składniki: decyzję myślową, decyzję stylistyczną i niezbędne, rzetelne, dane dokumentacyjne⁴³.

Żaden z respondentów nie kwestionował przydatności scenariusza w pracy realizatora filmów dokumentalnych. Wszyscy uznali, że jest przydatny, jako ramowa wizja późniejszego filmu. W szczególności różne były oczekiwania realizatorów i producentów:

Dla realizatora powinien zawierać ideę, sprawę, problem.

Dla producenta powinien zawierać informacje, z których wynika schemat organizacyjny filmu.

Dla producenta: stron dużo.

Dla realizatora: jedna kartka w dawnych czasach dno pudełka Waweli (przyp. autora: pudełko na papierosy Wawele było wyłożone charakterystycznym prostokątem pergaminu. Ten papierek mógł mieć po rozwinięciu 18 cm x 6 cm)⁴⁴.

Pamiętać też trzeba o odgórnej w tych czasach dystrybucji państwowych środków, o tym, że partia miała w Komitecie Centralnym swoich specjalistów od kinematografii i tak naprawdę, to oni decydowali. Szczęśliwie powstawały filmy na tyle niezależne, że lądowały na półce. Z tego powodu wśród cytowanych wypowiedzi respondentów ankiety Marcela Łozińskiego znalazł się głos zwolennika odgórnego zatwierdzania scenariusza:

Ponieważ między autorem a publicznością znajduje się kilka szczebli, które decydują o wyświetleniu lub nie wyświetleniu filmu (redakcja, Komisja Ocen Artystycznych, Naczelny

⁴² Dżiga Wiertow, *op. cit.*, s. 237.

⁴³ Marcel Łoziński, *op. cit.*, s. 11.

⁴⁴ *Ibidem*.

Zarząd Kinematografii, cenzura), właściwsze jest niepodejmowanie decyzji o filmie przed wydaniem 300 tys. zł – niż po – właśnie przez jeden z tych szczebli, reprezentujący i pozostałe⁴⁵.

We wnioskach końcowych pracy dyplomowej Łoziński napisał:

Wszyscy byli jednogłośni w ocenie ewentualnego konfliktu „rzeczywistość – scenariusz” i stanęli po stronie rzeczywistości⁴⁶.

W kontekście relacji „rzeczywistość-scenariusz”, czyli prawdziwe życie kontra opis życia zawarty w scenariuszu warto przytoczyć przykład filmu, który omawia również Łoziński. Bohaterem *Zderzenia czołowego* (1975) jest emerytowany kolejarz. Jego niespełnionym marzeniem było uroczyste pożegnanie, zegarek w prezencie, uścisk dłoni dyrektora, zakładowa orkiestra itd. Zainscenizowanie takiej sceny wymagało precyzyjnego scenariusza. Wszystko odbyło się zgodnie z planem:

Zorganizowaliśmy takie uroczyste pożegnanie z udziałem tych wszystkich, którzy przyszliby, gdyby uroczystość odbyła się „naprawdę”. (...) Nasza rola sprowadziła się jedynie do organizacji imprezy, a jej scenariusz ułożyli sami kolejarze⁴⁷.

Kreacjonizm inscenizacyjny w filmach Marcela Łozińskiego występował już wcześniej i później: *Happy End* (1973), *Jak to się robi* (2006) czy *Poste restante* (2008).

W podobnej manierze powstała, wspomniana już, *Psychodrama* (1969) Marka Piwowskiego. Role wyrodnych rodziców zagrali niezawodowi aktorzy. Trzeba pamiętać, że udział Janusza Głowackiego jako scenarzysty w wielu produkcjach tamtych lat dowodzi, jak ważna była rola dobrego pióra w powstawaniu kreatywnych filmów dokumentalnych. Przykładem realizacji dokumentu wg scenariusza, napisanego niemal jak na potrzeby fabuły, może też być *Życiorys* (1975) Krzysztofa Kieślowskiego. Film dokumentalny, w którym zagrali aktorzy, stał się w 1975 roku sensacją krakowskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych. Otrzymał Brązowego Lajkonika, a także, przyznaną przez Klub Krytyki Filmowej Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich, Syrenkę Warszawską. Taka była geneza inscenizowanego dokumentu w Polsce. Jego wpływ na rozwój scenariopisarstwa dokumentalnego wydaje się oczywisty.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 13.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 11.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 21.

3.2 Paradygmat Syda Fielda w filmie dokumentalnym

W wypadku filmu fabularnego powszechnie używany jest format zapisu scenariusza Syda Fielda. Polscy scenarzyści traktują go wręcz religijnie. Na obwołanie książki *Jak napisać scenariusz filmowy*⁴⁸ Robina U. Russina, Williama Missouri Downsa można przeczytać, że to biblia scenarzystów. Juliusz Machulski rekomenduje ten podręcznik następująco:

Przez ostatnie 25 lat przeczytałem bardzo dużo, bardzo dobrych książek o tym, jak napisać scenariusz filmowy. Ta jest najlepsza⁴⁹.

Zasady w niej opisane dają się streścić w kilku punktach:

1. Piszemy w czasie teraźniejszym (na ekranie zawsze ktoś idzie do kina, a nie poszedł).
2. Zapisujemy tylko to, co słyhać i widać. Na ekranie nigdy nie zobaczymy, o czym Jasiu myśli – widać natomiast, że akurat siedzi.
3. Zapisujemy całość scenariusza w podziale na sceny – jedność czasu i miejsca. Zmiana miejsca – to nowa scena. Pierwszy wiersz pisany kapitalikami informuje o miejscu i czasie akcji, np. PLENER. LAS – DZIEN.
4. Format: czcionka Courier lub Courier New, wielkość 12, odstęp między linijkami 1,5. Na tytułowej stronie należy umieścić tytuł scenariusza (środek strony), nazwisko autora i dane kontaktowe (na dole strony). Kolejne strony scenariusza numerujemy, rozpoczynając numerację od strony drugiej (nie wpisujemy numeru strony na stronie tytułowej), u góry po prawej – każda scena zaczyna się od nagłówka pisanego wielkimi literami, od lewej – nagłówek określa, czy akcja dzieje się we wnętrzu, czy w plenerze, gdzie dokładnie i o jakiej porze. Opis akcji, czyli didaskalia, piszemy od lewej krawędzi przez całą szerokość linijki, nie justujemy. Imię postaci, która pojawia się po raz pierwszy w didaskaliach zapisujemy kapitalikami, w nawiasach podajemy jej wiek. Kapitalikami zapisuje też dźwięki, np. GRZMOT pioruna. Dialog: imię postaci wpisujemy kapitalikami ok. 7 cm od lewej krawędzi strony, dialog zajmuje środkową kolumnę strony, od lewej ok. 4 cm, od prawej też ok. 4 cm, dialogu nie justujemy. Wskazówki interpretacyjne do dialogu wpisujemy w nawiasach pod imieniem postaci.

⁴⁸ William Missouri Downs, Robin U. Russin, *Jak napisać scenariusz filmowy*, tłum. Ewa Spirydowicz, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2007.

⁴⁹ Cytat pochodzi z okładki książki *Jak napisać scenariusz filmowy*.

Powyższe zalecenia pokrywają się z tym, czego uczą podręczniki oraz wymogami przedstawionymi na stronach Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Zdecydowana większość scenarzystów się do nich stosuje.

Dla zapisu scenariusza fabularnego gatunek nie ma znaczenia. Horror, komedię lub western formatujemy tak samo. Do uwag, które artykułuje PISF, warto dodać, że paradygmat Syda Fielda ponad zasady dot. kroju i wielkości czcionki, przedkłada trójaktową strukturę z jej milowymi słupami dramaturgicznymi. Są to:

1. Hak, czyli wydarzenie na początku filmu, które przykuje uwagę (5-10 min.).
2. Wydarzenie inicjujące kryzys, czyli wydarzenie (najlepiej nagłe), które sprawia, że bohater musi się na coś zdecydować (20% czasu trwania filmu).
3. Pierwszy punkt zwrotny – decyzja, która zabiera nas do aktu drugiego (25% czasu trwania filmu).
4. Akt drugi – pasmo perypetii i nagłych zwrotów akcji zakończonych tzw. zapłatą, czyli karą za decyzję z aktu pierwszego, wyjąwszy śmierć, bo film musiałby się skończyć (najpóźniej 75% czasu trwania filmu).
5. Drugi punkt zwrotny (czasem błędnie utożsamiany z zapłatą), bohater zmienia zasadniczo sposób walki, np. zamiast uciekać postanawia ścigać, przedzierzgając się ze zwierzyny w myśliwego. Od tego momentu jesteśmy w akcie trzecim (zawsze następuje tuż po zapłacie – jak akcja i reakcja).
6. Kulminacja – scena ostatecznej rozgrywki bohatera z antagonistą (ok. $\frac{2}{3}$ czasu trwania aktu trzeciego).
7. Koda: żona wybacza, koledzy biją brawo, przełożony wręcza nagrodę itp. (następuje zawsze zaraz po kulminacji).

Strukturę trójaktową, zgodną z paradygmatem Syda Fielda, coraz częściej widać w filmach dokumentalnych. Dotyczy to szczególnie scenariuszy z przewidywalną treścią, np. rekonstrukcja historyczna, wymyślony *mockument* czy dokumentalny film montażowy, składający się wyłącznie z archiwaliów, np. *Amy* (2015) Asifa Kapadii czy *Zbyszek* (1969) Jana Laskowskiego.

Obecnie coraz częściej dokumentaliści realizują filmy pełnometrażowe, czyli obrazy trwające ponad 70 min., zdarza się, że są dystrybuowane w kinach. W Polsce to wciąż ewenement. *Blokersi* (2001) Sylwestra Latkowskiego były bodaj pierwszym dokumentem pokazywanym w kinach. Zaraz po nim ten sam reżyser nakręcił *Gwiazdora* (2002), film o Michale Wiśniewskim (Ich Troje), czy *Pub 700* (2002), opowieść o tym, jak Moździerz komponuje muzykę do *Snu nocy letniej* Williama Szekspira dla Teatru Muzycznego

w Gdyni. One również były rozpowszechniane w kinach. Ten rodzaj dystrybucji wymaga, niestety, poddania się koniunkturze, modzie oraz populistycznym oczekiwaniom widza.

O tym, jak reżyser Latkowski pisał scenariusze do swoich filmów i jaki ma stosunek do roli scenariusza w filmie dokumentalnym, informuje jeden z wywiadów załączonych w 9 rozdziale tej pracy. Dla przykładu przedstawię strukturę trójaktową Syda Fielda zastosowaną w filmie dokumentalnym *Moja walka. Mamed Khalidov* (2017) Sylwestra Latkowskiego:

1. Hak (prolog przed planszą tytułową) – walka z Aziz Karagolu, wygrywa Khalidov – kibice gwizdzą.
2. Wydarzenie inicjujące kryzys (22 min.) – wstępuje do klubu sportowego, żeby uprawiać MMA.
3. Pierwszy punkt zwrotny – pomimo trzech kolejnych porażek poniesionych w klatce decyduje się dalej trenować – chce zostać mistrzem.
4. „Zapłata” (49 min.) – walka z uszkodzonym kręgosłupem, która mogła zakończyć się paraliżem.
5. Drugi punkt zwrotny – przechodzi operację, która pozwala mu bezpiecznie stanąć do walki z przyjacielem Michałem Materlą – obaj walczą w jednej wadze i obaj są niepokonani.
6. Kulminacja (55 min.) wygrywa walkę z Michałem Materlą – udowadnia, że w jego wadze jest w Polsce niepokonanym mistrzem – gwizdy kibiców.
7. Koda – jako odpoczynek i następujące w jego trakcie poważne życiowe przemyślenia, wreszcie rodzi się plan na nową walkę.

Na stronie internetowej amerykańskiej Akademii Filmowej w Nowym Jorku można przeczytać:

Każdy reżyser i producent ma własny sposób pisania scenariusza dokumentalnego, co może być wyzwaniem dla tych, którzy dopiero zaczynają⁵⁰.

Mirosław Przyłipiak przedstawił scenariuszowe procedury systemu dotacji Polskiego Instytutu Sztuki filmowej następująco:

Niewątpliwie najbardziej sformalizowany jest system oceny w PISF-ie. Obecnie scenariusze filmów dokumentalnych dzieli się na historyczne i autorskie. Projekty oceniane są w ramach tzw. sesji, których organizuje się trzy w ciągu roku. Na pierwszym etapie działa pięć zespołów

⁵⁰ Helen Kantilafitis, *How to write a documentary script?*, tłum. własne, <https://www.nyfa.edu/student-resources/how-to-write-a-documentary-script/> [dostęp: 25.10.2018].

kierowanych przez tzw. Liderów. W drugim etapie projekty ocenia komisja składająca się z przewodniczących zespołów z pierwszego etapu. (...) Tymczasem, ani w PISF-ie, ani w całym systemie produkcji dokumentów w Polsce, ani zresztą – wedle mojej wiedzy – w ogóle na świecie, nie wypracowano dotąd takiego jednolitego systemu formatu. Ratunku próżno by szukać w literaturze przedmiotu⁵¹.

W pełni podzielam ten pogląd. Jedyna reguła formatowania projektów, jaka w należnym cudzysłowie może być zauważona, którą kierują się reżyserzy i producenci składający wnioski, np. w PISF-ie, to reguła maksymalizowania zysku, czyli takiego przedstawienia projektu, żeby towarzyszący mu kosztorys wydawał się komisji realny, a wydatki, chociaż duże, uzasadnione.

Będąc liderem komisji PISF-u w priorytecie development, stypendiów i produkcji filmów dokumentalnych, czytałem setki projektów, odnosząc wrażenie, że w wielu wypadkach potencjał artystyczny idzie na bok, natomiast autor skupia się na tym, żeby kwota, o którą aplikuje producent została uzasadniona. Ponadto w sposób nadmierny są opisywane ruchy kamery i wielkość planów, natomiast eksperci PISF-u oczekują, żeby w treatmentcie pojawiła się wizja filmu, chcą ten film „zobaczyć” na papierze.

Na temat scenariusza Kazimierz Karabasz w książce *Odczytać czas w akapicie zatytułowanym Konstrukcja* napisał:

W dokumencie niemożliwy jest oczywiście scenariusz zapięty na ostatni guzik. Ale konieczna jest świadomość autora, z jakiej materii (obserwacje ludzi, wypowiedzi, sytuacje dialogowe, pejzaże wykopiowania...) chce budować swój utwór. I najważniejsze, jak ta materia zostanie ułożona? Nie łudźmy się, że są to pytania teoretyczne, na które rzeczywistość podpowie właściwe rozwiązanie. Rzeczywistość niczego nie podpowie. Jest ona bezkształtną i całkowicie obojętną magmą faktów, zdarzeń, ludzkich działań, sytuacji, nastrojów. Autor musi je dostrzec, wyłowić, zwartościować. W jakiś – własny – sposób z o r g a n i z o w a ć ...

(...)

Technika rejestracji przy *Muzykantach*: kamera ważyła prawie 40 kg. Ujęcia dźwiękowe były rejestrowane na szerokiej taśmie magnetycznej aparaturą wbudowaną na stałe w dużą ciężarówkę typu „Lublin”. Stała na podwórzu budynku, w którym robiliśmy zdjęcia. W kamerze 120 metrów (4 minuty) taśm. W magnetofonie 300 metrów (10 minut) taśmy. I żadnej łączności kablem, tylko asystenci obrazu i dźwięku krążący pomiędzy kamerą a „Lublinem” informowali ekip obrazu i operatora dźwięku, ile kto ma jeszcze w danym momencie taśmy. Gdy zbliżała się sytuacja wśród muzykujących, która prawdopodobnie będzie „dobra” dla kamery, podchodziłem do mikrofonu i dyskretnie kaszlałem raz – na znak, że aparatura magnetyczna powinna ruszać... Jeżeli to się

⁵¹ Mirosław Przyłipiak, *Scenariusz we ..., op. cit.*, s. 9-29.

sprawdziło i ujęcie zostało zrobione, podchodziłem znowu do mikrofonu i kaszlałem dwa razy – znak dla operatora dźwięku, że może swoją taśmą zatrzymać.

Rok Franka W. 7 miesięcy dokumentacji polegającej na wyborze odpowiedniego bohatera, 12 miesięcy zdjęć, by wreszcie zacząć montować⁵².

3.3. Omówienie załączników wniosku o dofinansowanie filmu dokumentalnego składanego w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej

Dylematy dot. roli scenariusza w filmie dokumentalnym dobrze ilustruje zacytowana niżej korespondencja z Internetu (zapis zgodnie z oryginałem):

wojtek40i4: Bardzo proszę o pomoc!!!! Będę w tym roku składał papiery na studia do szkoły filmowej i potrzebuję się dowiedzieć jak się pisze w miarę profesjonalny scenariusz do filmu dokumentalnego (do 5 str.). Nie wiem za bardzo jak się to robi, a nie chciałbym wysłać złego. Od razu dodam, że ze scenariuszem do filmu fabularnego sobie całkiem nieźle poradziłem. Potrzebowałbym także podobnych wskazówek jak napisać ok. 5 jednostronicowych pomysłów na scenariusz filmu dokumentalnego. Jakby ktoś znał jakąś stronę internetową lub książkę, lub sam wiedział jak się go pisze, to prosiłbym o podzielenie się ze mną swoją wiedzą! Przykłady takiego scenariusza mile widziane! Z góry dziękuję za pomoc! Pozdrawiam!

diana6echo: Do filmu dokumentalnego nie pisze się scenariusza, bo wtedy nie byłby dokumentalnym filmem – to chyba logiczne. Potrzebujesz tematu na film, jeśli już, a potem wyszukujesz informacji, kręcisz z ukrycia lub nie, przeprowadzasz wywiady, etc. to tak, jakby praca licencjacka, w której musisz zawrzeć swoje badania, niekoniecznie przemyślenia⁵³.

Fragmenty wiedzy, jak napisać scenariusz filmu dokumentalnego, są dostępne w zaledwie kilku miejscach. Zebrał je razem i przedstawił Mirosław Przyłipiak⁵⁴:

1. Praca dyplomowa Marcela Łozińskiego⁵⁵.
2. Parę zdań Kazimierza Karabasza zapisanych w książce *Odczytać czas*⁵⁶.
3. *Poradnik dokumentalisty* Grażyny Kędziaławskiej⁵⁷.
4. Rozważania o filmie dokumentalnym Sheili Curran Bernard⁵⁸.

W oparciu o powyższe teksty źródłowe oraz zalecenia praktyczne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, które w większości powielają regionalne fundusze filmowe, w kolejnych

⁵² Kazimierz Karabasz, *Odczytać czas*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2009, s. 13, 44-45.

⁵³ *Jak napisać w miarę profesjonalny scenariusz do filmu dokumentalnego*, <http://www.filmweb.pl/forum/inne/Jak+napisac+profesjonalny+w+miar%C4%99+profesjonalny+scenariusz+do+filmu+dokumentalnego,1098501> [dostęp: 10.11.2018].

⁵⁴ Mirosław Przyłipiak, *Scenariusz we...*, *op. cit.*, s. 9-29.

⁵⁵ Marcel Łoziński, *op. cit.*

⁵⁶ Kazimierz Karabasz, *op. cit.*

⁵⁷ Grażyna Kędziaławska, *op. cit.*

⁵⁸ Sheila Curran Bernard, *op. cit.*

podrozdziałach zostaną omówione załączniki niezbędne przy składaniu wniosków o dofinansowanie projektu filmu dokumentalnego.

Scenariusz dla PISF-u

Polski Instytut Sztuki Filmowej jest obecnie współproducentem większości filmów dokumentalnych. Współproducentem, gdyż producent wykonawczy powinien zdobyć 50% środków potrzebnych na realizację filmu z innych źródeł. Warto znać procedury przyznawania pieniędzy oraz merytoryczne i formalne oczekiwania w sferze scenariusza ze strony PISF-u wobec wnioskodawców. Cytowany już Mirosław Przyłipiak⁵⁹, który był ekspertem w komisjach, zwraca uwagę na brak jednego obowiązującego formatu scenariusza, który ułatwiłby komisjom i dyrektorowi, podejmującemu jednoosobowo ostateczne decyzje, gospodarowanie kwotą ok. 100 mln rocznego budżetu (razem z fabułą). Mając również pewne doświadczenie jako ekspert i lider PISF-u, w pełni ten fakt potwierdzam.

Warto podkreślić, że scenariusz jest najważniejszym załącznikiem wniosku składanego do PISF-u. Pozostałe załączniki jedynie rozbudowują i dookreślają informacje w nim zawarte. Lista wszystkich obowiązkowych i nieobowiązkowych załączników wygląda następująco:

- Eksplicacja: jedna strona informująca, o czym jest film i dlaczego autor chciałby go zrealizować.
- Streszczenie: chronologiczny zapis treści filmu na maks. dwóch stronach.
- Treatment: ok. dziesięciu stron szkicu scenariusza. Powinien zawierać sceny i sekwencje, które mają kluczowe znaczenie dla całej opowieści.
- Scenariusz: min. dwadzieścia stron (obligatoryjnie liczonych przy składaniu wniosku).
- Życiorys uwzględniający dorobek twórczy reżysera.
- Jeśli film jest historyczny, to obligatoryjnie opinia historyka.
- Opis stosowanych technologii i innowacyjność przedsięwzięcia (zadanie dla operatora).
- Opis oczekiwanych rezultatów.
- Walory artystyczne i ekonomiczne projektu (fuzja nadziei reżysera i producenta).
- Nieobowiązkowe, ale mile widziane, są listy intencyjne od ekspertów oraz instytucji zainteresowanych powstaniem filmu.

⁵⁹ Mirosław Przyłipiak, *Scenariusz we..., op. cit.*, s. 9-29.

- Obowiązkowy list intencyjny z telewizji, która gwarantuje emisję i partycypuje w kosztach, należy w nim podać kwotę dofinansowania.
- Kosztorys filmu.

W wypadku filmu dokumentalnego nie narzuca się kroju i wielkości czcionki czy odstępu między wierszami. Nie ma też sprecyzowanych wymagań odnośnie marginesów. A jednak, chociaż sławetna w fabule czcionka Courier, wielkość 12, w dokumencie nie obowiązuje, warto pamiętać, że prostota i czytelność zawsze są na rzeczy. Warto też wziąć pod uwagę fakt, że lewy margines powinien być większy od prawego, na wypadek potrzeby wydruku i spinania kartek. W podziale na akapity pamiętajmy, że jeśli stosujemy wcięcie, nie robimy powiększonego odstępu między wierszami. Dzieląc tekst na akapity, stosujemy albo jedno, albo drugie. Dla polepszenia wyglądu architektury pisanego słowa zaleca się likwidowanie samotników, czyli wszystkich pojedynczych liter na końcu wiersza.

Warto wziąć pod uwagę, że Courier – w przeciwieństwie do całkowicie dominującego w komputeropisanu kroju Times New Roman – jest niezwykle prosty i ekonomiczny, jeśli chodzi o czas dla piszącego i czytającego (wymaga stosunkowo niewielkiej ilości liter na stronie, żeby ją zapełnić). Jest stosowany, gdyż prostym krojem znakomicie przypomina czcionkę maszyny do pisania.

Eksplikacja – jako załącznik wniosku do PISF-u

Najczęstszy błąd popełniany przez wnioskodawców, to brak rozróżnienia między eksplikacją a streszczeniem, więc przede wszystkim nie streszczajmy w eksplikacji filmu.

Chcąc napisać dobrą eksplikację, piszmy ją z myślą o sobie. Skupmy się na tym, żeby odpowiedzieć na jedno proste pytanie: DLACZEGO CHCĘ ZROBIĆ TEN FILM?

Kiedy studiowałem reżyserię w Łódzkiej Szkole Filmowej, pierwszym praktycznym ćwiczeniem był *mastershot* (mistrzowskie ujęcie). Cała historia musiała zostać opowiedziana za pomocą jednego ujęcia. Profesor Henryk Kluba wraz z Janem Rutkiewiczem i Grzegorzem Małeckim opiekowali się tym ćwiczeniem. Kluba pytał zawsze o jedno: dlaczego chcesz to zrobić? I jeśli nie otrzymywał satysfakcjonującej odpowiedzi, nie kierował scenariusza do realizacji. Proszę to właściwie zrozumieć: o tym, że coś zostało zrealizowane, nie decydował ciekawy scenariusz – decydował fakt, że autor miał kompletne przekonanie, że musi ten film zrealizować i potrafił to przekonująco wyjaśnić.

Eksplikacja, którą reżyser pisze jako załącznik do wniosku, powinna być odpowiedzią na powyższe pytanie. Musimy przekonać instytucję dającą dotację, że dobrze zainwestuje swoje pieniądze. Nie piszmy o tym, że to będzie tani i bardzo interesujący film, który

obejrzy wielu widzów. Na takie argumenty PISF przeznacza dwa inne załączniki: walory artystyczne i ekonomiczne projektu. Eksplikacja powinna zawierać przesłanie. Zalecenie to bywa rozumiane jako teza do udowodnienia. Pamiętam wniosek Vity Drygas, reżyserki świetnego dokumentu *Piano* (2014), która ubiegała się o dotację na rozwój projektu zatytułowanego *Danger Zone* (pol. *Niebezpieczna strefa*). Treatment i streszczenie opowiadały o turystach korzystających z usług biur podróży, organizujących wycieczki na pierwszą linię frontu toczących się wojen. Tam turyści mogli się wsłuchać w świst kul, wytrzeć załamione od dymu oczy, a czasem nawet poczuć zapach krwi. Kiedyś cesarz fundował ludowi walki gladiatorów na śmierć i życie. Dzisiaj można, jak widać, kupić to samo w biurze podróży. Pisząc recenzję, zwróciłem uwagę, że w tym projekcie przesłanie równa się tezie udowodnionej w starożytności. Natomiast przesłaniem filmu *Piano*, którego akcja toczyła się na kijowskim Majdanie, w czasie społecznych protestów, nie była walka o wolność, która sama w sobie stanowi oczywistą tezę. Na tym samym placu, gdzieś z boku, stało porzucone pianino i od czasu do czasu ktoś grał na nim Mozarta, Szopena czy Beethovena. Przesłanie filmu zdefiniowało człowieka jako byt ratujący swoją kulturę. Podobne wrażenie zrobiły na mnie dźwięki fortepianu podczas powstania w warszawskim getcie w filmie *Pianista* (2002) Romana Polańskiego.

W eksplikacji należy udowodnić, że zamierzamy zrobić film na ciekawy temat. Jaki? Najlepiej nieznan. Tego uczył Jerzy Kapuściński, który na wydziale reżyserii PWSFTviT konsultował tematy dokumentalnych etiud. Zapamiętałem jego słowa: „Zrób film o czymś, o czym nikt nie wie”.

Eksplikacja w ocenie projektu składanego do PISF-u może mieć kluczowe znaczenie. Zwracam uwagę, że wszystkie inne elementy wniosku widać na ekranie, natomiast eksplikacja jako rodzaj – strumienia świadomości autora – jest tutaj wyjątkiem. W niej należy i powinno się mówić o ideach.

W rozważaniach na temat eksplikacji warto jeszcze poświęcić chwilę uwagi spotkaniu reżysera z liderami, które ma miejsce w końcowej fazie przyznawania pieniędzy na film. Chodzi o tzw. *pitching* (pol. sprzedawać). To, co się ćwiczy w eksplikacji, przydaje się ogromnie właśnie podczas tego spotkania. Ramię w ramię z reżyserem musi się stawić producent filmu. Po drugiej stronie stołu zasiada, poza ekspertami, reprezentacja PISF-u (dyrektor, przedstawiciele laboratorium scenariuszowego, kierownicy ważnych działów). Wszyscy mają prawo brać udział w dyskusji. Rola scenariusza w wypadku filmu dokumentalnego jest tutaj ogromnie ważna. Dobra znajomość tego, co zamierzamy opowiedzieć, świadomość formy i konstrukcja, dodają bardzo potrzebnej pewności siebie.

Dobłą eksplikację można przedstawić w kilku zdaniach. Nie trzeba na to nawet – obligatoryjnie przyznanych – 5 min.

Praktycznej wiedzy na temat tego, jak przeprowadzić *pitching*, udzielili zagraniczni specjaliści, zaproszeni przez PISF: David Pope oraz Alex Boden, obaj współpracujący z London Film Academy, którzy jeżdżą po świecie i prowadzą na ten temat szkolenia. Ich dobre rady znajdziemy w Internecie. Można je zrelacjonować następująco:

1. Przy pisaniu prezentacji konsultuj się z członkami twojej ekipy. Może twój scenarzysta pomoże ci przy pisaniu? Potem jak dobry aktor – naucz się prezentacji na pamięć, (...) występ warto rozpocząć od właściwej prezentacji – przedstawić się z imienia i nazwiska. (...) Warto już w pierwszej wypowiedzi dodać inne informacje – powiedzieć np. „Chciałbym opowiedzieć ci o mojej trzeciej realizacji, nad którą teraz pracuję”. W ten prosty sposób „przemycicie” informację o swoim dorobku radził Pope.
2. Prezentujący projekt musi przede wszystkim mówić o bohaterze filmu, miejscu i czasie akcji oraz gatunku, do jakiego daną produkcję można zakwalifikować. – Ważne jest, by próbować opowiadać historię, jaką przedstawiasz w swoim filmie, tak, by zrównać początek, środek i koniec, by poświęcić im tyle samo czasu.
3. Sztuka *pitchingu* jest niemal tak trudna, jak sztuka uwodzenia: Jeśli uda ci się zainteresować projektem potencjalnych partnerów, będziecie razem pracować nawet ponad dwa lata. To będzie jak małżeństwo.
4. *Pitching* jest jak *performance*, jak granie na scenie.
5. Trzeba naprawdę pracować nad strukturą swojego *pitchu*, a nie skakać od tematu do tematu. Dzieje się tak, ponieważ ludzie bardzo się denerwują podczas prezentacji, są pod presją. Problem nie leży (...) w historiach. Trzeba pracować nad tym, by uczynić filmowców bardziej pewnymi siebie. Wtedy będą potrafili lepiej sprzedawać swoje projekty.
6. Ćwiczcie, ćwiczcie, ćwiczcie! Znać już podstawy, teraz trzeba to wszystko wdrażać w życie⁶⁰.

Widać z powyższego, że *pitching* zawiera w sobie nie tylko elementy eksplikacji, ale także streszczenia, o którym będzie mowa w następnym podrozdziale. Ponadto, żeby słowo *pitch* (pol. sprzedać) miało swoje właściwe przełożenie, warto powiedzieć coś o małych kosztach, wielkich zyskach, milionach widzów i festiwalach. Na ten temat będą kolejne załączniki składanego wniosku.

⁶⁰ Marta Sikorska, *Jak przygotować dobry pitching?*, <https://www.pisf.pl/aktualnosci/jak-przygotowac-dobry-pitching/> [dostęp: 27.11.2018].

Streszczenie

Streszczenie dla PISF-u ma być skróconym do dwóch stron opisem treści filmu. Czytając składane wnioski, często widziałem całe fragmenty przeklejane z eksplikacji do streszczenia i treatmentu. Nie należy tego robić, gdyż nie są tożsame.

Streszczenie co do za zasady powinno opowiadać chronologicznie film. Starajmy się już na tym etapie nadać projektowi czytelną strukturę. Jeśli filmowa opowieść ma się zwiierać w trzech aktach, warto oddzielić je od siebie w stosownych proporcjach. Na tym etapie będzie to zabieg dość umowny, ale pozwoli zobaczyć strukturę w należnych proporcjach. Połowę pierwszej strony przeznaczamy na akt pierwszy (ekspozycja), jedną stronę na akt drugi (rozwińcie) i ostatnia połówka strony akt trzeci (zakończenie). Trzy części jak w szkolnym wypracowaniu. Wyjątkowo, jeśli pozwala na to temat filmu (np. rekonstrukcja historycznych wydarzeń), możemy uszczegółowić strukturę, stosując paradygmat Syda Fielda.

W ekspozycji należy też napisać, kim jest bohater, co robi i jaki ma problem. A w akcie drugim niech ten problem stara się rozwiązać. W trzecim okaże się, czy wygrał, czy przegrał i co z tego wynika. Jeśli bohater podejmuje wyzwanie i nie wiadomo, czy przegra, czy wygra, *suspens* mamy zagwarantowany.

To, jak będzie wyglądało streszczenie, zależy wprost od stopnia przewidywalności tego, co zamierzamy zrobić. Sheila Bernard opisuje obóz szkoleniowy, który ma założony z góry plan zajęć przez cały okres trwania⁶¹. Mamy więc pewną gotową strukturę, w którą wystarczy wpisać bohaterów. A więc, kim są, po co tutaj przyjechali, o czym będziemy opowiadać itd.

Również przewidywalny może się okazać *mockument*, gatunek filmu dokumentalnego, którego nazwa pochodzi od słowa „śmiać się, szydzić” (ang. *mock*). W krańcowej postaci *mockument* jest wymyślony od początku do końca, a więc scenariusz może zostać napisany w całości jak do filmu fabularnego.

Warto powtórzyć jeszcze raz na koniec: w streszczeniu nie kopiujemy eksplikacji. Nie piszmy o tym, jakie jest przesłanie, dlaczego chcemy ten film zrobić itd. Natomiast nie obawiamy się zaznaczyć w streszczeniu, jakimi metodami reżyserskimi, które elementy zostaną zrealizowane, nawet jeśli te metody zostały już zapowiedziane w eksplikacji. Forma realizacji ma ogromny wpływ na kształt filmu, a w streszczeniu opisujemy to, co widz zobaczy i usłyszy z ekranu.

⁶¹ Sheila Curran Bernard, *op. cit.*, s. 21.

Treatment

Treatment to najtrudniejszy element wniosku składanego do PISF-u. Napisać go profesjonalnie to nie lada wyzwanie. Już sama długość jest zastanawiająca. Polski Instytut Szkoły Filmowej wymaga, żeby treatment filmu dokumentalnego miał aż 10 stron, tyle samo wymaga się przy pełnometrażowej fabule. Uważam, że to zwykle niedopatrzenie. Po prostu; dla fabuły przewidzieli, i słusznie: 10 stron, bo to jest w końcu pełen wykaz wiodących scen do co najmniej 1,5 godz. filmu, więc niechący czy z rozpędu dla filmu dokumentalnego wymaga się tyle samo. Format 26 min. albo 52 min. wymaga napisania 10 stron treatmentu. Absurd. Niestety, jest tak, że najpierw producent, a potem panie z działu przyjmowania wniosków w PISF-ie będą się tego domagać. Patrzą przez palce na skróty w eksplikacji i streszczeniu, ale kiedy chodzi o treatment czy scenariusz, nie mają litości. No i musimy temu sprostać. Najczęściej rolę wypełniacza spełniają tu liczne fotografie.

Jak napisać dobry treatment? Zacznę od ostrzeżenia: nie piszcie naukowych elaboratów!

Bardzo często treatmenty to gotowe do publikacji specjalistyczne artykuły na dany temat. Nie znajdujemy w nich chronologicznego przebiegu opowiadanej historii, ani sposobu, w jaki zostanie opowiedziana. Sztuka napisania dobrego treatmentu, to sztuka uwodzenia obrazem. Eksperci marzą o tym, żeby „zobaczyć” film. Nie wystarczy, żeby się dobrze czytało, trzeba wyprojektować obraz w głowie czytelnika. Kiedy zupełnie nie „widać” obrazu, zanoszą się raczej na słuchowisko radiowe, a w najlepszym razie na filmową publicystykę. Istnieje tylko kilka podstawowych technik realizacji filmu dokumentalnego: użycie głosu lektora, wywiadu (z reżyserem w kadrze lub bez), obserwacja, szeroko rozumiane archiwalia (np. filmy, fotografie, pamiątki) oraz coraz częściej pojawiająca się animacja komputerowa. Oczywiście, przy zacieraniu się granic fabuły i dokumentu zdarza się jeszcze aktorskie odtwarzanie scen (film historyczny) i za tym idzie pełen zestaw technik właściwych dla filmu fabularnego. Technika realizacji ma ogromny wpływ na to, co finalnie zobaczymy na ekranie, więc pisząc treatment, w którym chcemy „pokazać film”, musimy mieć bez przerwy na uwadze formę i treść. Często się zdarza, że autorzy chcąc, jak najwięcej „pokazać”, bogato ilustrują treatment fotografiami. Łatwo w ten sposób „nabić” wymagane 10 stron i zarysować klimat przyszłego filmu, ale żeby tak było, nie wystarczy kilka portretowych zdjęć.

Ekspert PISF-u oceniający projekty otrzymują wytyczne do tego, co powinien zawierać treatment w filmie dokumentalnym. Cytuję w całości:

Prezentacja tematu filmu, bohatera i intencji autora. Opis głównych celów, środowiska, w jakim autor będzie je realizował i środków, jakich zamierza użyć. Lista konkretnych działań, jakie planuje oraz miejsc ich realizacji. Treatment dokumentalny powinien też określać język filmu, jego kształt formalny i artystyczny oraz zamysł dramaturgiczny⁶².

Jak widać, definicja zawiera wszystkie elementy eksplikacji i streszczenia jednocześnie, po co więc opisywać je oddzielnie w treatmentie? W instrukcji dla ekspertów nie definiuje się ani eksplikacji, ani streszczenia, więc ktoś, kto zdefiniował treatment na wszelki wypadek zawarł trzy w jednym. Warto jednak wskazać, co podczas pisania treatmentu wydaje się najistotniejsze.

Najważniejsze, żeby treatment miał dramaturgiczną strukturę. Może być trójaktowa lub inna, ale musi być postawiony problem, a potem przedstawiona droga do jego rozwiązania z sukcesem lub porażką na końcu. W filmie dokumentalnym, przynajmniej teoretycznie, zakończenia najczęściej nie znamy. Warto zadbać o przejrzystość i czytelność struktury przedstawionej na 10 stronach, które mamy do zagospodarowania. W przypadku trójaktowej struktury można to zrobić następująco:

1. Ekspozycja (2,5 strony) – opisujemy w niej, kim jest bohater, miejsce albo wydarzenie, o jakie chodzi, bo niekoniecznie człowiek musi być bohaterem filmu dokumentalnego. Trzeba wyraźnie określić problem i zdecydować się na walkę o jego rozwiązanie. Ważne, żeby ekspozycję zakończyć mocnym dla dramaturgii akcentem, najlepiej informacją, że zaczynamy walczyć.
2. Rozwinięcie (5 stron) – opis przeszkód do pokonania. Najlepiej zakończyć akt drugi na tym, że nic nie da się zrobić.
3. Zakończenie (2,5 strony) – tutaj dochodzi do kulminacji, w której bohater wygrywa lub przegrywa, usiłując rozwiązać podstawowy problem, z którym się mierzy. Dla tej właśnie finałowej sceny powstał cały film.

Powyższa struktura została oparta na strategii Fielda. Filmy dokumentalne zrealizowane w tym formacie ogląda się jak fabuły, np. *Sugar Man* (2012) Malika Bendjelloula czy pokazywany w Polsce pt. *Kraina miodu* (ang. *Honeyland*) 2019 Tamary Kotevskiej i Ljubomira Stefanova i wiele innych. Paradygmat Fielda zapewnia przejrzystość dramaturgiczną przydatną na każdym etapie pracy nad filmem. Pozwala opowiadać historie w sposób logiczny i zajmujący. Oczywiście można wymienić wiele wspaniałych

⁶² *Programy Operacyjne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej na rok 2020*, Polski Instytut Sztuki Filmowej, <https://pisf.pl/wp-content/uploads/2020/05/Programy-Operacyjne-2020-zmienione-16.04.2020.pdf> [dostęp: 27.10.2020].

dokumentów, które nie miały trójaktowej struktury. Dobrym przykładem będą biografie najczęściej konstruowane na zasadzie urodził się i umarł. Jednak każdy z tych filmów oglądałoby się nieporównanie lepiej, gdyby na początku pojawiła się tajemnica, problem ważny dla bohatera, którego rozwiązanie uporządkowałoby całość. Wyobraźmy sobie dwa filmy dokumentalne o Mozarcie – jeden z Salierim, a drugi bez niego.

Pisząc treatment jako element wniosku o wsparcie finansowe do Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, warto brać pod uwagę wszystkie pozostałe załączniki. Odrębny sposób napisania każdego z nich jest bardzo ważny. Powielanie tych samych informacji jest stratą czasu dla autora, ekspertów i producentów. Szanujmy CZAS, który jest bezcenny i warunkuje wszystko.

Scenariusz

Pełen scenariusz (min. 20 stron), jako załącznik do wniosku na realizację filmu dokumentalnego składanego w PISF-ie, jest wymagany wówczas, jeśli od razu wchodzimy na ścieżkę produkcji, formalnie nazywaną Priorytetem Produkcji. Planując realizację filmu, warto brać pod uwagę fakt, że dotacja może być przyznana również na rozwój produkcji (development). Jest to uzasadnione wówczas, kiedy koszty dokumentacji są szczególnie wysokie, bo wymagają np. dłuższych pobytów za granicą.

Scenariusz filmu dokumentalnego składany jako załącznik do wniosku w PISF-ie w priorytecie Produkcja Filmowa stanowi najważniejszy element projektu. Jego forma i treść wyrasta z eksplikacji, streszczenia i treatmentu. Podobnie jak streszczenie i treatment powinien mieć wyraźnie zaznaczoną strukturę oraz zawierać informacje o metodach reżyserskich, które zostaną użyte. Zdarza się, że scenariusze zawierają wywiady spisane z bohaterami filmu. Jest to jednak uzasadnione tylko wówczas, kiedy cytujemy wybiórczo istotne informacje. Niestety, często jest to drugi ze sposobów, zaraz po umieszczeniu fotografii, na uzyskanie koniecznej ilości stron.

Jeśli piszemy w scenariuszu o wywiadach, z reguły wystarczy informacja, z kim będziemy rozmawiać i na jaki temat. Można też dodać, jeśli taka forma realizacji zostanie założona, że pytania będą wycięte. Czasem forma zakłada obecność reżysera w kadrze i o tym należy napisać. Wywiad jest jedną z najczęściej stosowanych metod reżyserskich w filmie dokumentalnym. W roku 2016 zrealizowałem dokument pt. *Szkoła Lwowsko-Warszawska. Potęga rozumu*. Pomysł formalny był taki, że prof. Anna Brożek podróżuje od mistrza do mistrza, największych współcześnie żyjących w Polsce i na Ukrainie profesorów filozofii i matematyki, przeprowadzając wywiady. Można powiedzieć, że jako

reżyser używałem metody obserwacyjnej. To nie ja wymyślałem pytania, nie wybierałem też miejsc, gdzie przeprowadzane były rozmowy. Można powiedzieć – tylko obserwowałem. Jednak nie była to tradycyjna obserwacja – zdecydowałem się pokazać plan filmowy, ujawniając przy tym obecność pracujących kamer, światła i ekipy. W tej realizacji zastosowałem metodę refleksywną. Chciałem uzyskać dystans, pozwolić widzowi zauważyć, że treść wywiadów, to nie jest księga objawionych prawd, tylko kręcenie filmu. Scenariusz zawierał wszystkie przedstawione tutaj szczegóły.

Jeżeli scenariusz będzie samodzielnym elementem marketingowym, powinno znaleźć się w nim przesłanie, opis bohatera, opis miejsca lub opis zdarzenia, o którym opowie film. We wnioskach do PISF-u „przesłanie” umieszcza się w eksplikacji autorskiej. Natomiast scenariusz filmu dokumentalnego chronologicznie przedstawia scena po scenie cały projekt. Czyli przeciwnie do streszczenia, gdzie zapisujemy tylko wybrane, wiodące sceny, w scenariuszu rozpisujemy zaplanowaną całość. Tego oczekuje producent i fundatorzy przedsięwzięcia. Uważam, że scenariusz należy napisać nawet wówczas, jeśli produkujemy film własnym sumptem i nikogo nie musimy prosić o pieniądze. Pozwoli nam „zobaczyć” film i może uniknąć błędów. Szczególnie ważna jest jego architektura dramaturgiczna. Warto pamiętać o trójaktowej strukturze, która zwykle się sprawdza. Przy 20 stronach podział na akty będzie następujący:

- ekspozycja (ok. 5 stron) – opis bohatera lub miejsca, lub zdarzenia postawienie problemu, który zamierzamy rozwiązać;
- rozwinięcie (ok. 10 stron) – zapis tego, co rozwija problem w połączeniu z próbami jego rozwiązania;
- zakończenie (ok. 5 stron) – scena kulminacyjna i koda („krajobraz po bitwie”).

Czy scenariusz musi mieć co najmniej 20 stron? Należałoby podchodzić do tego dość elastycznie. Biurokratyczny wymóg 20 stron wydaje się dyskusyjny. Natomiast może się zdarzyć, że opis rekonstrukcji historycznej czy filmu montażowego, składającego się z materiałów archiwalnych, będzie znacznie dłuższy. Pamiętam wniosek na temat historii Żydów polskich reżysera Pawła Pitery. Scenariusz miał blisko 100 stron. Są to sytuacje niezmiernie rzadkie. Warto rozważyć, czy nie powinien istnieć górny limit, skoro istnieje dolny.

Życiorys uwzględniający dorobek twórczy reżysera

Taki załącznik jest równie obowiązkowy jak scenariusz. Piszą go twórcy, których dorobek jest powszechnie znany, piszą debiutanci zaraz po szkole i bez szkoły. Życiorysy informujące o dorobku artystycznym, nagrodach, stypendiach, ukończonych szkołach

i kursach są najczęściej zbyt drobiazgowe. Tutaj, o dziwo, PISF nie zachęca do ograniczenia się do jednej strony. Spotkałem kiedyś bardzo rozbudowane CV, a kiedy obejrzałem kilka z wymienionych w nim filmów, okazało się, że są to realizacje instruktażowe przeznaczone dla pracowników hipermarketów. Aplikujący reżyser określił je jako pełnometrażowe filmy dokumentalne. Czasem nie warto pisać wszystkiego.

Opinia eksperta

Opinia eksperta jest obligatoryjna dla filmu historycznego. Zwykle wnioski składane w PISF-ie, jeśli dotyczą filmów historycznych, mają dodatkowy załącznik: CV osoby piszącej opinię. Tutaj znów rola scenariusza w filmie dokumentalnym staje się pierwszoplanowa. Ekspert, żeby napisać ocenę, chce przeczytać scenariusz. Uzasadnienie kompetencji reżysera przez specjalistę ze stosownym dorobkiem naukowym jest mile widziane nie tylko przy wnioskach dot. filmów historycznych. Może się też okazać, że lektura scenariusza przez eksperta wniesie konieczne zmiany. Jest to chyba najmniej doceniana rola scenariusza w filmie dokumentalnym.

Najczęściej nie mamy wpływu na to, co zawiera opinia, ale jeśli mamy, warto zadbać, żeby ekspert piszący opinię nie wchodził w kompetencje krytyka filmowego. Jego opinia powinna dotyczyć ściśle tego, czy fakty przedstawione w treatmentie lub scenariuszu są zgodne z naukowymi ustaleniami. Ambitni naukowcy często robią więcej: oceniają dramaturgię, sposób realizacji itd. Natomiast PISF potrzebuje tylko jednego – odpowiedzi na pytanie, czy scenariusz filmu dokumentalnego jest zgodny z faktami. Kilka lat temu złożyłem wniosek w PISF-ie dot. filmu dokumentalnego *Jaworzniacy*, w którym ekspert napisał jedno zdanie: „Przedstawione fakty są zgodne z ustaleniami historyków”. Przyznam, że początkowo byłem tą lapidarnością zaniepokojony. Niepotrzebnie.

Opis stosowanych technologii i innowacyjność przedsięwzięcia

Ten element wniosku powinien zwyczajowo napisać operator. Warto zauważyć, co ostatnio pojawia się najczęściej, jako tzw. innowacja realizacyjna. Otóż niemal w każdym wniosku czyta się o zdjęciach z drona i użyciu grafiki komputerowej. Większość stara się zadziwiać. Nie spotkałem się, żeby ktoś napisał na przykład tak:

 Nie zamierzamy stosować innowacji. Dominować będą portrety sfilmowane ze statywu. Liczymy na to, że uda nam się zarejestrować prawdziwe emocje, które poruszą widza.

Taki zapis mógłby się znaleźć w projekcie nagradzanego na festiwalach filmu Pawła Łozińskiego: *Nawet nie wiesz, jak bardzo cię Kocham* (2016).

Opis oczekiwanych rezultatów

Oczekiwane rezultaty, jako załącznik składany we wniosku o dofinansowanie w PISF-ie, zależą wprost od rodzaju programu operacyjnego, z którego zamierzamy skorzystać. Jeśli ma to być stypendium na scenariusz filmu dokumentalnego, jego podstawowym rezultatem będzie napisanie scenariusza. Podobnie jest, gdy ubiegamy się o pieniądze na rozwój projektu. Oczywiście w obu wypadkach prowadzona będzie dokumentacja, która powinna skutkować pogłębionymi ustaleniami przydatnymi podczas zdjęć do filmu. Jakże to mogą być ustalenia? W przypadku developmentu możemy uzyskać wszystkie niezbędne zgody do powstania filmu (np. miejsca zdjęciowe, umowy z bohaterami). Nie wszystko da się załatwić przez Internet.

Za środki przyznane na rozwój projektu producent musi wyprodukować materiał video błędnie nazywany zwiastunem, gdyż chodzi tutaj wyłącznie o prezentację tematu i bohaterów filmu.

Trudno jest określić uogólnione rezultaty dot. filmów dokumentalnych w ogóle. Każdy z nich będzie miał swoją specyfikę. Z pewnością istnieje zawsze jakaś określona grupa docelowa, film może pogłębiać jej wiedzę na określony temat. Wyjątkowo, zdarzają się filmy pozostające na zawsze w historii jako zapis wydarzeń, które dla przyszłych pokoleń stanowią cenną lekcję. Niech przykładem będzie zmontowany przez Dorotę Wardęszkiewicz film wyreżyserowany przez Macieja Drygasa *Usłyszcie mój krzyk* (1991).

Walory artystyczne i ekonomiczne projektu

Wypełniając tę część formularza, nieźle się trzeba nagimnastykować, żeby nie powtarzać informacji zwartych w załącznikach:

- oczekiwane rezultaty,
- eksplikacja,
- opis stosowanych technologii i innowacyjności przedsięwzięcia.

Walory artystyczne i ekonomiczne projektu powinien przedstawić producent, ale zwykle ceduje się ten obowiązek na reżysera, chociaż jest to niezręczne, kiedy autor filmu, zanim przystąpi do zdjęć, zapewnia, że zrealizuje udany artystycznie i ekonomicznie film. Obecnie na stronach PISF-u zaleca się, żeby ta część wniosku zawierała następujące informacje:

1. Walory artystyczne, poznawcze (można dodać etyczne).
2. Znaczenie dla kultury narodowej oraz umacnianie tradycji polskiej i języka ojczystego.
3. Wzbogacenie europejskiej różnorodności kulturalnej.
4. Przewidywane skutki planowanego przedsięwzięcia.
5. Warunki ekonomiczno-finansowe realizacji.

Ad 1. Może być tak, że już temat ma artystyczne walory. Pamiętam projekt opowiadający o działalności grupy teatralnej „Gardzienice”, w którym sama treść, a nie sposób realizacji, była artystycznie, jeśli nie doniosła, to na pewno bardzo ciekawa.

Ad. 2. Ten podpunkt może sprawić trudności. Pewnie czasem można by napisać: nie dotyczy. Wprawdzie każde dzieło filmowe wzbogaca kulturę. Jednak jej narodowy charakter z reguły łatwiej wykazać w filmach historycznych, biografiami wielkich postaci niż w kinie współczesnym. Ciekawy w tym miejscu byłby wywód, który wykaże, że przekaz „uniwersalny” w sensie „ponadnarodowy”, nie oznacza, że dzieło traci swój narodowy charakter. *Poste restante* (2008) Marcela Łozińskiego jest tego znakomitym przykładem. Myślę, że ten film jest równie czytelny dla katolika znad Wisły, jak dla wyznawcy innej religii czy ateisty z innego końca świata.

Ad. 3. Takie dzieła jak wspomniany w pkt. 3 film *Poste restante* wzbogacają europejską kulturę. Kluczem do różnorodności jest kod kulturowy, który wyrasta z narodowej kultury.

Ad. 4. Tutaj warto uważać, żeby nie powtarzać sformułowań zawartych w innych elementach wniosku. Wnioskodawcy zwykle piszą w tym miejscu o korzyściach ekonomicznych, niematerialnych (duchowych), edukacyjnych, czasem też o potencjale festiwalowym. Ubiegając się o stypendium na napisanie scenariusza filmu dokumentalnego *Trener* (PISF, 3 sesja 2019), napisałem, że skutkiem przedsięwzięcia będzie scenariusz. W zasadzie niezależnie od priorytetu, w którym składany jest wniosek, można zakładać wymierne i konkretne rezultaty.

Ad. 5. W Polsce warunki produkcji dyktują producenci. Pieniądzy zawsze jest za mało. Tylko jednoosobowe, małe firmy producenckie, których właścicielami są reżyserzy, o ile nie są zbyt zachłanni, mają szansę pogodzenia ze sobą efektu ekonomicznego z merytorycznym. Taką firmę prowadzi w Rosji Sergey Dvorcevoy, a w Polsce Paweł Łoziński. „Wodolejstwo”, które musi towarzyszyć przedstawianiu warunków ekonomiczno-finansowych realizacji, popęlnia w mowie (*pitching*) i piśmie (kosztorys) producent filmu. Lektura załącznika *Warunki ekonomiczno-finansowe realizacji* stanowi dla ekspertów

stratę czasu i nie sędzę, żeby ktoś to czytał, poza rzutem oka pań w sekretariacie PISF-u, które sprawdzają, czy wszystko jest zgodne z regulaminem. Ponieważ załącznik ten, jak każdy inny, jest obowiązkowy, producenci piszą o walorach ekonomicznych wniosku poprzez zestawienie kosztów i potencjalnych korzyści finansowych, np. sprzedaż filmu zagranicznym stacjom telewizyjnym.

Listy intencyjne i zgody bohaterów

I tutaj kolejny ważny aspekt roli, jaką w realizacji filmu dokumentalnego pełni scenariusz. Chcąc pozyskać tzw. listy intencyjne, czyli zapewnienia stacji telewizyjnych, dystrybutorów, i co ważne zgody bohaterów filmu, musimy przedstawić scenariusze projektów filmowych, które mają wesprzeć lub wziąć w nich udział. Listy intencyjne są dwojakiego rodzaju: obowiązkowe i nieobowiązkowe. Do obowiązkowych należy gwarancja stacji telewizyjnej, najlepiej o zasięgu ogólnopolskim, że wyemituje film. Mile widziana jest kwota, jaką telewizja dofinansuje projekt. Ostatnio listy intencyjne z podaniem kwoty stały się obligatoryjne.

Listu intencyjnego (oświadczenia) wymaga się też od reżysera, który ma film zrealizować, a w przypadku debiutów opiekun artystyczny oświadcza, że będzie pełnił opiekę artystyczną.

Nieobowiązkowe listy intencyjne mogą pochodzić z najrozmaitszych źródeł. Wszystko zależy od projektu. Bardzo polecam, chociaż sam nigdy się z tym nie spotkałem, załatwienie listu intencyjnego od dystrybutora, np. właściciela sieci kin, który uwiedziony artystycznym potencjałem projektu, ma z góry wytypowanych kontrahentów.

Kosztorys

I to jest zdaje się największa rola, jaką ma do spełnienia scenariusz w filmie dokumentalnym. Wykazanie, że wyprodukowanie filmu będzie wymagało dużych nakładów finansowych!!! Zdaniem wielu głównie temu służy scenariusz. Sheila Curran Bernard, autorka najpoważniejszego podręcznika filmu dokumentalnego dostępnego na polskim rynku, na temat roli scenariusza w filmie dokumentalnym pisze tak:

Jest lokomotywą filmu (...) jako warunek uruchomienia środków finansowych. W związku z tym powinien być dopieszczony jak mądry artykuł w magazynie na błyszczącym papierze⁶³.

⁶³ Sheila Curran Bernard, *op. cit.*, s. 208.

Reżyser piszący scenariusz, ma na kosztorys znaczący wpływ. Może uzasadnić ze względu na temat konieczność równoległej pracy dwóch ekip albo zaproponować metodę obserwacji dokumentalnej, która będzie wymagać bardzo wielu dni zdjęciowych. Producenci dysponujący własnym sprzętem zdjęciowym i montażownikami, których użycie sami poddają wycenieniu, mają w generowaniu kosztów duży margines swobody.

Podsumowanie

Znajomość sposobów pisania niektórych załączników wymaganych przy składaniu wniosku o dofinansowanie filmu dokumentalnego w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej, ma sens także wówczas, gdy zamierzamy wyprodukować film własnym sumptem.

Rozważnie napisana eksplikacja pozwoli zobaczyć, o co walczymy, a w streszczeniu „wyświetli” nam się film. W okresie przygotowań do zdjęć dobrze jest opowiadać swój projekt rodzinie i kolegom, niekoniecznie po fachu. Prezentacja przed komisją PISF-u, nazywana *pitchingiem*, zostanie dzięki temu przećwiczona wiele razy. Znajomi, którzy znajdą czas, żeby nas wysłuchać lub przeczytać scenariusz, są bezcenni. Oni będą potencjalnymi widzami, to dzięki nim dowiemy się o błędach, których można uniknąć. Idzie za tym wprost niekończąca się rola scenariusza filmu dokumentalnego.

Ostatnie pytanie dot. obowiązkowych załączników: czy warto zrealizować zwiastun? Moim zdaniem tak, chociaż nie nazwałbym tego zwiastunem, ten montuje się, mając gotowy film. Powinien trwać ok. 1 min. i przekonująco zachęcać do pójścia do kina. Realizowany dla PISF-u materiał to prezentacja tematu i bohatera. Warto ją zrobić, choćby ze względu na fakt, że nic nie przekona nas lepiej, czy bohater poradzi sobie przed kamerą.

Kiedy przerabiałem kolejne podręczniki z serii „jak napisać scenariusz?”, kompletnie nie doceniałem rozdziałów na temat tego, jak sprzedać scenariusz. Nie czytałem również uważnie wszystkich „boków”, które brzmiały jak uwagi „wujka dobra rada” i zachęcały np. do tego, żeby na każdej zapisanej koniecznie czarną czcionką stronie scenariusza było dużo białego. Róbmy wszystko, co możliwe, żeby być skutecznym. Gdyby nie ten błąd, byłbym w przeszłości nieporównanie bardziej skuteczny. Niezależnie od tego, czy piszemy scenariusz filmu dokumentalnego, czy fabularnego, jego wartość jest żadna, jeśli nie powstanie film. Scenariusze, bardzo wyjątkowo, drukuje się jako książki i tylko wtedy, jeśli najpierw powstaną na ich podstawie głośne filmy.

I już naprawdę na koniec tego podsumowania: pisząc scenariusz filmu dokumentalnego, warto zdawać sobie sprawę, że wchłania on prawie wszystkie załączniki wymagane przez Polski Instytut Sztuki Filmowej.

Składając scenariusz gdziekolwiek, a miejsc jest wbrew pozorom wiele, nie tylko PISF i stacje telewizyjne, ale także regionalne fundusze filmowe, które działają we wszystkich większych miastach, warto pamiętać, że eksperci przeczytają szczególnie uważnie streszczenie, które jest esencją filmu wyrażoną na dwóch stronach.

Komisje PISF-u dla filmu dokumentalnego rozpatrują wnioski trzech rodzajów: rozwój projektu, stypendium na scenariusz, produkcja. W zależności od tego, czego dotyczy wnioski, elementy składowe, czyli załączniki wyżej omówione, będą się od siebie różnić, np. wniosek o stypendium nie wymaga składania kosztorysu, a do wniosku na rozwój projektu nie trzeba załączać scenariusza. Każda komisja składa się z lidera i dwójki ekspertów. Kadencja trwa rok. Wnioski rozpatrywane są w dwóch etapach. W pierwszym komisje pracują oddzielnie. Wnioski zakwalifikowane do drugiego etapu rozpatrują liderzy poszczególnych komisji z udziałem dyrektora PISF-u. Już na pierwszym etapie liderzy mają prawo zapraszać wnioskodawców na spotkania z komisją. W drugim etapie priorytetu „produkcja filmowa” odbywa się, omówiony już w podrozdziale na temat „eksplikacji”, tzw. *pitching*, czyli spotkanie reżysera i producenta składanego wniosku z liderami wszystkich komisji oraz dyrektorem PISF-u. Ma ono decydujące znaczenie w przyznawaniu dotacji.

3.4. Format telewizyjny scenariusza filmu dokumentalnego

Mirosław Przyłipiak, rozważając problematykę formatu scenariusza filmu dokumentalnego, wspomina o formacie telewizyjnym⁶⁴. Omawia go na przykładzie TVN, gdzie redakcja zamiast scenariusza oczekuje od autora filmu dokumentalnego jedynie krótkiego kilkustronicowego treatmentu. W przeszłości realizowałem jako reżyser dla tej stacji serial dokumentalny *Złoty portfel* (1997), którego producentem wykonawczym był Grzegorz Lindenberga (MASS MEDIA). Istotnie, każdy odcinek serii wymagał wówczas jedynie spisu treści, który był zestawem tematów. Zagadnień dot. formy realizacji w ogóle nie przedstawiałem. Posługiwałem się głównie wywiadem i komentarzem. Chociaż sięgałem też do ikonografii oraz realizowałem newsy, mój „scenariusz” nie przekraczał pół strony. Gdyby żądano scenariusza, to cykl emisji (co tydzień odcinek) byłby niemożliwy. Samo napisanie tekstu na 20 stron (format wymagany przez PISF) z minimalną dokumentacją zajęłoby kilka dni. Tak się pracuje w telewizji i gatunkowo są to formy dokumentalne. Na festiwalu NURT 2019 w Kielcach widziałem wiele filmów zrealizowanych dla telewizji, które

⁶⁴ Mirosław Przyłipiak, *Scenariusz we..., op. cit.*, s. 9-29.

z powodzeniem konkurowały z tym, co w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej nazywamy autorskim filmem dokumentalnym.

4. Scenariusz filmu dokumentalnego a etyka dokumentalisty

Moralna powinność wobec bohatera

W rozważaniach na temat etyki w kontekście filmu dokumentalnego zwykle jako pierwsze pojawia się pytanie o dobro bohatera. Filmowy portret może go skrzywdzić, ośmieszyć a także narazić na ostracyzm nawet ze strony bliskich ludzi. I chociaż rzadko nazywamy to wprost, w takich wypadkach zdarza się, że dochodzi do naruszenia dóbr osobistych. Artykuł 23 Kodeksu Cywilnego kodyfikuje m.in.:

- cześć (godność, dobre imię);
- swobodę sumienia;
- nazwisko lub pseudonim;
- wizerunek;
- tajemnicę korespondencji;
- twórczość naukową, artystyczną, wynalazczą i racjonalizatorską.

Doktryny prawa stale tę listę poszerzają, tworząc uogólnienia:

- prawo do prywatności;
- prawo do spokoju, w którym zawiera się wolność od strachu;
- prawo do pozostawienia w spokoju;
- prawo do kultu po osobie zmarłej.

Współczesne media rozdeptują te prawa na co dzień. Autorzy filmów dokumentalnych nie są tu żadnym wyjątkiem, wprawdzie rzadko stają przed sądem, ale zawdzięczają to wyłącznie bezbronności swoich bohaterów. Trudno chodzić z kodeksem w rękę na zdjęcia, ale warto mieć w głowie refleksję Marcela Łozińskiego wypowiedianą w wielu wywiadach:

Filmowcy muszą pamiętać o jednym: oni biorą się za następny film, a ich bohater zostaje w tym samym miejscu z często nierozwiązanymi problemami. Jego otoczenie obejrzy film i bezpardonowo zaatakuje, jeśli tylko znajdzie ku temu powody.

W 42 min. filmu *Żeby nie bolało* (1998) Marcela Łozińskiego bohaterka mówi tak:

Chciałabym, żebyś tobie wyszedł film, a jednocześnie zachować jakąś dyskrecję. Przecież mówi się za dużo. Ja tyle w życiu nie mówię. Jestem w sytuacji dość trudnej (...) ja tutaj występuję ze swoją twarzą, ze swoim środowiskiem. Z jednej strony jest mi miło, że Marcel chce po latach zrobić o mnie film, a z drugiej strony nie chciałabym, żeby to bolało.

Problematyka moralna w podejściu do bohatera na długo podzieliła Marcela Łozińskiego z autorem dokumentu *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999) Marcinem

Koszałką. Film otrzymał w roku 2000 Dyplom Honorowy na Krakowskim Festiwalu Filmowym, a potem rozpętała się burza. Większość krytyków i reżyserów, niemal wszyscy poza Tadeuszem Sobolewskim, zaatakowała autora. Członek *jury* Francuz Rene Laloux, który początkowo sądził, że obejrzał film fabularny, postulował przyznanie nagrody bohaterce za świetną rolę, dowiedziawszy się, że obejrzał dokument, nazwał Koszałkę faszystą⁶⁵. Natomiast Marcel Łoziński mówił wprost wielokroć cytowane zdanie:

Autor strzela kamerą do własnej matki⁶⁶.

Ten debiutancki film stał się autorską legitymacją Marcina Koszałki i wszedł na stałe do kanonu *Polskiej szkoły dokumentu*. Nic, co później Koszałka zrealizował, nie miało już w sobie drapieżnej świeżości, tak świetnie zaplecionej formie i treści. Autor twierdzi w wywiadach, że po latach Marcel Łoziński przestał go krytykować i nawet przyznał mu rację.

Na różnego rodzaju warsztatach analizowałem film *Takiego pięknego syna urodziłam* i muszę stanowczo stwierdzić, że wśród młodych ludzi zawsze budził uznanie.

W ostatniej scenie *Takiego pięknego syna urodziłam* matka reżysera, pierwszy raz w eleganckim szlafroku zamiast w dresie, starannie uczesana, wypowiada się na swój temat po obejrzeniu materiału roboczego, następująco:

No cóż, obejrzałam go, przykre. Z tego materiału wyciągam wnioski co do mojej osoby, że jak człowieka poniosą nerwy, nie panuje nad sobą, rani najbliższych, no i niestety, owszem zdarza mi się, że jestem zdenerwowana.

Marcel Łoziński i tak twierdził, że ktoś reżyserowi kazał tę rozmowę nagrać (w domyśle Andrzej Fidyk – opiekun artystyczny) i nie wnosi ona żadnego usprawiedliwienia dla autora.

Moim zdaniem reżyser pokonał tym filmem pewną barierę intymności i „strzelał kamerą” również do samego siebie. A taka postawa już nie powinna budzić moralnego niepokoju.

Znalazłem w wywiadach udzielanych przez Marcina Koszałkę informację, że zanim film trafi do szerokiej publiczności, zawsze pokazuje go bohaterowi. Tak było też w przypadku np. Piotra Korczaka ps. „Szalony”, bohatera filmu *Deklaracja nieśmiertelności* (2010):

⁶⁵ Katarzyna Janowska, *Dokument bez momentów*, „Polityka” 2000, nr 25, (17 czerwca).

⁶⁶ Tadeusz Sobolewski w rozmowie z Marcelem i Pawłem Łozińskimi, *Kamera będzie czekała cierpliwie*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 3 (41), (9 kwietnia).

W przypadku tego filmu odbyła się kilka dni temu swoista kolaudacja – działo się to wszystko rzutem na taśmę, bo właśnie powstaje ostateczna kopia kinowa – z udziałem Piotrka, który ją zaakceptował. Dla mnie najważniejsze jest to, że on nie ma do mnie pretensji, uważa, że ten film nie zniszczy mu życia, nie skompromituje go⁶⁷.

Kiedy ustala się z bohaterem, czy zgadza się na sposób, w jaki został przedstawiony w filmie, przychodzi na myśl doktryna prawa rzymskiego: *Volenti non fit iniura* (łac. chcącemu nie dzieje się krzywda). Można przyjąć, że skoro bohater się zgadza, to przecież krzywda mu się nie dzieje, co więcej reżyser miałby zrobić? Tylko co wówczas, jeśli bohater nie zdaje sobie sprawy albo po prostu nie jest na tyle spostrzegawczy, żeby zobaczyć na ekranie własną (przepraszam za dosadność) głupotę? Możliwa jest również sytuacja, że środowisko dostrzeże coś, czego bohater filmu sam nie widzi i ukaże go za to w przyszłości. Do dzisiaj bohater filmu Krzysztofa Kieślowskiego *Z punktu widzenia nocnego portiera* budzi w widzach głęboką niechęć. Warto przypomnieć, że Marian Osuch nie tylko zaakceptował swój filmowy wizerunek, ale się nawet sam sobie spodobał. W autobiograficznej książce *O sobie* Krzysztof Kieślowski napisał:

Zawsze w każdym filmie jest bardzo cienka granica, którą przekroczyć może każdy wg własnego uznania. Ja się cofam. Jeżeli zrozumieć, że bohaterowi mojego filmu stanie się krzywda z powodu emisji, to się wycofuję. Portier zobaczył ten film i film mu się spodobał⁶⁸.

Tytułowy bohater pracuje jako portier w dużej warszawskiej fabryce. Lubi rewidować ludzi, tresować psa, stać na baczność i stawiać na baczność, a hobbystycznie łapać wędkarzy bez uprawnień oraz „mieć oko” na sąsiadów. Szczęśliwy człowiek, dla niego *hobby* i praca to jedno. W pracy i po pracy nie lubi, jak ktoś wyróżnia się strojem czy fryzurą, a z filmów to „takie wojenne lubi i kowbojskie, żeby było dużo strzelaniny”. Kiedy pierwszy raz obejrzałem film *Z punktu widzenia nocnego portiera*, zdałem sobie sprawę, że właśnie dzięki takim ludziom możliwe są największe zbrodnie. Zrozumiałem, dlaczego możliwy był holokaust. Zdałem sobie sprawę, że człowiek o pewnych poglądach jest gotów do życia zgodnie z regulaminem, zanim go jeszcze pozna. Nie dyskutują, bo władza wie lepiej. Z takimi ludźmi rządzący, którzy tworzą regulaminy, mogą dokonać każdej zbrodni.

Rola scenariusza w powstawianiu filmu Kieślowskiego była nietypowa. Najczęściej jest tak, że poznajemy niezwykłego bohatera, który prowokuje nas do zrobienia filmu, a tutaj był pomysł na scenariusz z portierem w roli głównej i trzeba było znaleźć

⁶⁷ Piotr Turkot, *Premiera „Deklaracji Nieśmiertelności” – wywiad z Marcinem Koszałką*, <https://wspiny.pl/2010/05/premiera-deklaracji-niesmiertelnosci-wywiad-z-marcinem-koszalka/> [dostęp: 22.10.2018].

⁶⁸ Krzysztof Kieślowski, *O sobie*, *op. cit.*

właściwego człowieka. Asystent reżysera filmu *Z punktu widzenia nocnego portiera* Krzysztof Wierzbicki wspomina:

Pierwsza myśl autora dotyczyła pewnej postawy światopoglądowej, na której bazują zwykle systemy totalitarne, czyli popierania takiego systemu, w którym wszyscy są pod kontrolą „regulamin jest ważniejszy od człowieka”, surowa kara daje najlepsze efekty wychowawcze, rządy są sprawowane silną ręką, a jednostka podporządkowana ogółowi⁶⁹.

Miał więc Kieślowski pomysł na bohatera i zawód, który uprawia, oczywiście było też przesłanie filmu. Brakowało tylko portiera, który rolę udźwignie. W sowieckiej Rosji mawiano: dajcie człowieka, a paragraf się znajdzie. Tutaj było odwrotnie: reżyser miał paragraf, należało znaleźć człowieka. Poszukiwania prowadzone przez asystenta reżysera Krzysztofa Wierzbickiego zostały ograniczone do Warszawy:

Tego portiera szukałem według wytycznych reżysera przez kilka miesięcy, w kilkunastu fabrykach stolicy. Mariana poznałem dość wcześnie, ale wciąż szukałem lepszego. Jednak ani przedtem, ani potem żaden mu nie dorównywał, więc przedstawiłem go Krzyżkowi. Nagraliśmy na próbę jego monolog na kilka zadanych tematów i od razu było jasne, że portierowi zależy na udziale w filmie. Zorientował się, jakich wypowiedzi od niego oczekujemy i szedł na całość. Nie było co dalej szukać⁷⁰.

Bingo: bohater znaleziony, ale w kanonie dokumentu kreacyjnego, wielkiego osiągnięcia polskiego dokumentu, należało go jeszcze wykreować, by wyraziście zilustrować wymyślony scenariusz:

Zrobiliśmy kilka scen z życia i... Okazało się, że poza monologiem nie mamy nic. Te obrazy nic nie znaczyły, nie korespondowały w żaden sposób z wygłaszanymi przez Mariana poglądami. Krzysztof przerwał zdjęcia i przemyślał od nowa całą sprawę. Nakręcił kilka wymyślonych scen, w innych nieco podreżyserował sytuację. Polecił np. portierowi wziąć psa ze schroniska i go tresować. Kazał mu zza krzaków podglądać wędkarzy, którym potem milicja zabierała sprzęt, gdyż nie mieli odpowiednich uprawnień. Zainscenizował scenę łapania złodzieja⁷¹.

Warto dodać, że film *Z punktu widzenia nocnego portiera* otrzymał wiele nagród na światowych festiwalach filmów dokumentalnych⁷².

⁶⁹ Krzysztof Wierzbicki, *Z punktu widzenia asystenta reżysera w stronę kreacji*, „Magazyn Filmowy” 2020, nr 4 (104), s. 50.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*, s. 51.

⁷² Nagrody dla filmu *Z punktu widzenia nocnego portiera*: Nagroda Jury na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych i Dokumentalnych w Lille, „Srebrna Sestercja” na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Dokumentalnych „Visions du Reel” w Nyonie.

W 1992 roku realizowałem dla TVP2 film dokumentalny *Policja*, w którym starałem się pokazać przemianę Milicji Obywatelskiej w tytułową policję. Nie tak znany wówczas, jak później, płk Jerzy Dziewulski, dowódca antyterrorystycznej ochrony lotniska Okęcie, zapytany, czy aresztowałby Jacka Kuronia i Adama Michnika, odpowiedział:

Oczywiście, musiałbym tylko mieć rozkaz na piśmie.

Ta wypowiedź weszła do filmu. W tym samym dokumencie, ponieważ był akurat zamach Janajewa w Moskwie, zapytałem policjantów poddziału antyterrorystycznego, czy „wyjliby” bohaterskiego Jelcyna z Kremla. Odpowiedzieli:

Ależ oczywiście, to tylko sprawa logistyki i środków finansowych.

Nie spytałem, co by zrobili, gdyby cel należało zlikwidować. Domyślam się, że to również sprawa logistyki i pieniędzy. Rozkaz to rozkaz, trzeba wykonać. Czy można mieć o to pretensje?

W Norymberdze nie sądzono szeregowych żołnierzy wykonawców rozkazów. A jednak bezpośredni oprawcy gen. Augusta Emila Fieldorfa „Nila”, płk. Witolda Pileckiego „Druha”, profesorów Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie czy carskiej rodziny, nigdy nie zostaną usprawiedliwieni, choć byli tylko narzędziem zbrodni. To mocne słowa i argumenty, ale za zbrodnię w kopalni „Wujek” sądzono „pluton egzekucyjny”, a przecież był tylko narzędziem.

Jeśli zasada, że bohater lub jego spadkobiercy zgadzają się na jego wizerunek, miałyby obowiązywać reżysera, nie powstałaby większość historycznych filmów o wojnie, stanie wojennym, totalitaryzmie itd. Nawet nie chodzi o to, że bohaterowie już nie żyją, oczywiste jest, że nie chcieliby, żeby ich dzieci, wnuki i prawnuki musieli się wstydić.

Przekonującą odpowiedź na pytanie, dlaczego należy potępiać wykonawców rozkazów, dał Terrence Malick w filmie *Ukryte życie* (*A Hidden Life*, 2019). Bohater, prosty, austriacki rolnik, w tej roli August Diehl, woli umrzeć, niż złożyć przysięgę na wierność Hitlerowi. Franz Jagerstratter, którego życie Malick przedstawił, nie jest postacią fikcyjną. Jego pobyt w więzieniu i sądowy przewód zakończony egzekucją jest znakomicie udokumentowany.

Z łatwością wyobrażam sobie, że gdyby bohater filmu Malicka obejrzał *Ukryte życie* przed kolaudacją, w pełni zaakceptowałby swój portret. Z tą samą pewnością siebie twierdzą, że kat, który wykonał wyrok na gen. Fieldorfie po obejrzeniu filmu *General Nil*,

powiedziałby Ryszardowi Bugajskiemu, że nie czuje się zbrodniarzem i nie życzy sobie, żeby tak go przedstawiać – on tylko wypełniał rozkazy.

Krzysztof Kieślowski w cytowanej już książce, tytułem moralnych rozterek, wspomina film dokumentalny *Nie wiem* (1977). Jego bohater, dyrektor dużej fabryki na Dolnym Śląsku, wykrywa szereg nadużyć, w które są zaangażowani ludzie z wysokich partyjnych i milicyjnych kręgów PRL-u. O tych sprawach dyrektor opowiedział w filmie. Ponieważ podpisał umowę i wziął pieniądze, nie było żadnych prawnych powodów, żeby film nie został wyemitowany. I tutaj miała miejsce nietypowa sytuacja. Reżyser filmu, wychodząc z założenia: „żeby nie bolało”, nie zgodził się na emisję:

Po 1980 telewizja natychmiast się rzuciła na takie rzeczy i koniecznie chcieli to pokazać, ale nigdy się nie zgodziłem. Tak więc historia ta nie została nigdy i nigdzie pokazana⁷³.

Postawa autora budzi najwyższy szacunek. Szkoda, że później nie uszanowano woli reżysera. Dzisiaj film pt. *Nie wiem* można kupić w zestawie płyt DVD: *KIEŚLOWSKI DOKUMENTALISTA* (wydanie książkowe, 2016).

Zdarza się, że bohatera filmu dokumentalnego trzeba chronić przed wiedzą o nim samym. Również w takim wypadku etyka jest na rzeczy. Jacek Bławut w czasie 5 lat realizacji filmu dokumentalnego *Wojownik* (2007) zaprzyjaźnił się ze swoim bohaterem. Marek Piotrowski, legendarny zawodnik kick-boxingu, miał wtedy za sobą 20 lat kariery, które doprowadziły go do częściowego paraliżu. Wbrew wszystkiemu starał się wrócić na ring. Reżyser miał wiedzę o zdrowiu bohatera, którą nie chciał się podzielić w czasie realizacji zdjęć. Wolał nie odbierać Markowi nadziei. Zrobił to 3 lata później w publikacji książkowej, kiedy film był gotowy:

Ostatni trener Marka, który mieszka w Detroit, opowiedział mi o wynikach badań lekarskich, jakie wtedy zrobili. Okazało się, że Marek ma uszkodzoną lewą półkulę od uderzeń. On jednak nie dopuszczał tej interpretacji. Zrozumiałem, że przekonanie to daje mu nadzieję na powrót do zdrowia. Miałem mu tę nadzieję odebrać? Pozbawić go sił do dalszej walki? Walki o zdrowie i życie? Przeciwwstawić się tej idei, w którą głęboko wierzy? Dla filmu może byłoby to i dobre, ale dla mnie film, to tylko film⁷⁴.

Czasem bohaterowie filmu dokumentalnego są wstawiani do sytuacji, w których nigdy by się nie znaleźli, gdyby nie spotkanie z filmem. Jacek Bławut, realizując *Nienormalnych* (1990), zmierzył się z takim właśnie zadaniem:

⁷³ Krzysztof Kieślowski, *O sobie*, op. cit.

⁷⁴ Jacek Bławut, *Bohater w filmie dokumentalnym*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2010, s. 42.

Większość scen w filmie na tym się opiera, to wynika z obserwacji, skojarzenia faktów, wstawiania sytuacji, które gdzieś widziało się wcześniej, ale nie było kamery albo człowiek nie zdążył tego sfilmować. (...) Była taka scena w *Nienormalnych*, gdzie jeden z młodzieńców startował w biegu na sześćdziesiąt metrów. To jedna z moich ulubionych scen w filmie. Ciągłe mi mówiono, że miałem mnóstwo szczęścia, łapiąc tę scenę. Chłopak, który biegnie na olimpiadzie, dopingowany przez kolegów, wychowawców, przyjaciół, wysyła w kierunku widowni całusa, później podbiega do bandy, całuje w rękę panią wychowawczynię, która mówi: „Biegnij dalej, no co ty robisz”. Jego kolega leży, przewrócił się na bieżni. Tomek, zamiast biec dalej, podnosi go i jako ostatni z wielką radością mija metę. Taka historia miała miejsce naprawdę. Niebywała, piękna historia. Chciałem mieć taką scenę, tylko jak ją sfilmować tak, żeby była prawdziwa (?). Po prostu szukałem takiego bohatera, by miał w sobie ciepło i mógł się tak zachować. Znalazłem chłopca z zespołem Downa. (...) Stadion był wynajęty na nasze potrzeby, wolontariusze, widownia, wszystko było zrobione mniej więcej tak, jak to sobie wyobrażałem. (...) Chłopak biegał dziesięć razy, dziesięć dubli chyba było, bo zawsze gdzieś coś się zasłoniło, nie wyszło. (...) Na końcu przyszedł do mnie i zapytał: „Panie Jacku, a gdzie jest medal?”. Bo on przecież tyle razy startował, a medalu nie ma. No wtedy zaczęliśmy szukać po sklepach jakiegoś medalu, żeby mu wręczyć⁷⁵.

Odpowiednia scena z filmu *Nienormalni* całkowicie zgadza się z powyższym opisem. Tomek, wyraźnie zafiksowany na całowanie (uwaga: scenariusz!), natychmiast po starcie posyła publiczności buziaka, rzuca się na bandę, zderzając po drodze z innym zawodnikiem, całuje panią wychowawczynię w rękę, biegnie dalej, podnosi chłopaka, którego wcześniej potracił, przez moment znów biegnie, całuje w rękę jeszcze jedną panią, wreszcie przestaje biec i stojąc, patrzy w kamerę. Wygląda na zmęczonego i niepewnego, czy wreszcie dobrze zagrał.

Dla widza wszystko jest w porządku, wierzy, że reżyserowi udało się zgrabnie „złapać” kawałek prawdziwego życia. A chłopak? Tu nie mam wątpliwości – był po prostu szczęśliwy. Dostał medal za zwycięstwo w biegu, a do tego jeszcze sprostał wszystkim zadaniom stawianym przez reżysera. Zyskał poczucie własnej wartości, z którego będzie czerpał do końca życia.

Nie wszyscy reżyserzy dbają, aż tak bardzo jak Jacek Bławut, o dobro swoich bohaterów. Większość poluje na nich jak na zwierzynę, a po skończeniu filmu stają się „myśliwskim trofeum”. Im dziwniejsze dziwadło da się upolować, tym większa oglądalność w telewizji i kinie, więcej kliknięć w Internecie, a na festiwalach pucharów. Bohatera trzeba najpierw drażyć, żyć się z nim, żeby pozyskać zaufanie, potem obnażyć, wycisnąć jak cytrynę, by wreszcie porzucić. Twierdzenie, że jest inaczej, to zwyczajna hipokryzja. Oczywiście są wyjątki, choćby w sytuacji, kiedy bohaterowi stawia się w filmie pomnik.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 56-57.

Dobrze, jeśli przy tym intencje autora pokrywają się z oczekiwaniami zamawiającego. Dokumentaliści najczęściej poszukują postaci, które zagrają powierzone im role do wymyślonych scenariuszy (*Z punktu widzenia nocnego portiera*) albo starają się odkryć ich prawdziwą twarz, co najczęściej przekłada się na wyznania, których bohaterowie potem żałują (*Takiego pięknego syna urodziłam*). W krańcowych wypadkach oni sami albo ich rodziny, blokują pokaz filmu, opublikowanie książki, artykułu czy wywiadu. Procesy sądowe są rzadkością. Trzeba mieć czas, pieniądze i wiarę, że się w sądzie wygra. Ewenementem był trwający kilkanaście lat proces wytoczony przez korporację Amway reżyserowi Henrykowi Dederce i producentowi Jackowi Gwizdale za film *Witajcie w życiu* (1997). Zanany mi prywatnie łódzki adwokat Andrzej Wosiński, który bronił wolności do wypowiedzi reżysera filmu, opowiadał, jak wielką frustrację manifestowali w sądzie bohaterowie.

Uzyskanie zgody bohatera po obejrzeniu filmu jest wątpliwą legitymacją moralną. To raczej umycie rąk od odpowiedzialności. A co ze zgodą bohaterów telewizyjnego reportażu interwencyjnego albo wszelkich filmów, których bohaterowie są negatywni? Gdyby mieli udzielać zgody reżyserom wszystkie poszłyby na półkę.

Jedną z podstawowych metod realizacji filmu dokumentalnego jest wywiad. Trafne pytania mogą prowadzić do odkrycia się bohatera. Słyszymy czasem na planie rzeczy, które normalnie nigdy by nie padły. Umożliwia to długi okres zdjęciowy i budowane, nawet latami, zaufanie. Jeśli celem filmu dokumentalnego jest pokazanie prawdy, to dlaczego decyzję o tym, co jest prawdą miałby podejmować bohater, który zawsze chce wypaść na lepszego, niż jest? Jaki sens w poszukiwaniu prawdy ma pokazywanie bohaterowi filmu i pytanie o zgodę?

Gdyby Oriana Fallaci autoryzowała wywiady z Kadafim, Chomeinim czy Xiaopingiem, to każdy z nich stałby się wydmuszką. Jeden z najlepszych dziennikarzy na świecie Lawrence Grobel w słynnym podręczniku uczącym przeprowadzania wywiadów napisał:

Traktuję wywiady jak operacje, wiem, że muszę wyciąć wątrobę i bez wątroby nie wychodzę⁷⁶.

Jeśli zasada wyrażona przez Marcela Łozińskiego: „żeby nie bolało”, miałaby być normą etyczną obowiązującą dokumentalistę, powinna stać się takim samym powszechnikiem jak powszechnie znany Kantowski imperatyw kategoryczny:

⁷⁶ Lawrence Grobel, *Sztuka wywiadu. Lekcje mistrza*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2006.

Postępuj zgodnie tylko z taką zasadą, co do której chciałbyś, żeby stała się obowiązującym prawem.

Tak więc reżyser musi podjąć decyzję: albo wątroba i prawda, albo dobre samopoczucie bohatera i jego własne.

Przed zdjęciami bohater filmu dokumentalnego podpisuje dokument nazywany umową. Bardziej jest to ankieta do wypełnienia, ponieważ wykonawca niczego tutaj nie negocjuje i nie ma żadnych praw, poza prawem do otrzymania honorarium. Sprzedaje się na zawsze w każdym zakresie eksploatacji z możliwością wykorzystania jego wizerunku również w technologiach, jakie będą dostępne w przyszłości. Honorarium jest zwykle symboliczne (najczęściej 200 zł), co reżyser w imieniu producenta tłumaczy, że to nie fabuła, budżety są niskie itd. Pieniądze mają zapewnić prawną osłonę, ponieważ nieodpłatna zgoda jej nie zapewnia. Wspominam o honorariach nie dlatego, że bym walczył o ich podniesienie, lecz z gorzką świadomością, że nawet za przysłowiową złotówkę, jeśli ją producent zainkasuje, bohater filmu zamyka sobie drogę prawną do jakichkolwiek roszczeń.

Gdyby nic nie wziął, sprawa nie byłaby taka oczywista, co uregulowały już doktryny prawa rzymskiego: „Nikt niczego nie robi za darmo”. W umowie nie gwarantuje się bohaterowi możliwości żądania poprawek, obejrzenia filmu przed premierą, nie mówiąc już o lekturze scenariusza. Tymczasem, właśnie scenariusz, gdyby stanowił załącznik do umowy, mógłby gwarantować bohaterowi jakieś prawa. Pisząc pracę o roli scenariusza w filmie dokumentalnym, należałoby ten fakt pogrubić, podkreślić i napisać kapitalikami. Jednak rzadko się zdarza, żeby bohaterowie filmów w ogóle czytali umowę, a co dopiero scenariusz. W ciągu ponad 30 lat realizowania filmów dokumentalnych tylko dwa razy spotkałem się sytuacją, gdzie bohater zażądał paragrafu, który zagwarantuje mu obejrzenie i zaakcentowanie filmu przed emisją. I o dziwo! Za każdym razem producent wyraził zgodę. Natomiast nie wyobrażam sobie, jak miałyby powstawać filmy, gdyby bohaterowie mieli rzeczywisty dozór nad ich powstawaniem. W krańcowym przypadku bohater oglądałby w montażowni materiały robocze i wybierał ujęcia, na których najbardziej się sobie podoba. Gdyby mu pozwolić przyprowadzałyby doradców (żony, dzieci i przyjaciele).

I jeszcze na koniec ciekawostka w sprawie rozważań na temat relacji moralnej bohatera z reżyserem. W latach 90. w cyklu dokumentalnym *Gliny* (prod. Apple Film Production) realizowałem reportaż o pracy policji⁷⁷. Był to polski odpowiednik amerykańskiej serii *Cops*. Prawnik, który opiekował się *Glinami* poinformował mnie, że wobec trudności

⁷⁷ *Gliny*, magazyn filmowy (1997-1998), prod. Apple Film Production.

w załatwianiu pisemnych zgód w naszej formule pracy, wystarczy nagranie zgody na kamerę. Szybko dopracowałem się następującej formuły działania:

Proszę powtarzać za mną: „Nazywam się – tu ktoś podawał nazwisko – i wyrażam zgodę na udział w programie dokumentalnym pod tytułem *Gliny*”, co za każdym razem bezwiednie powtarzała osoba postawiona przed kamerą.

Moralność wobec widza

Kolejną przestrzenią, gdzie w związku z realizacją filmu dokumentalnego pojawiają się problemy moralne, jest relacja z widzem. Reżyserzy często deklarują, że kręcą filmy dla widzów. Nie dla bohaterów, nie dla siebie, ale dla widzów właśnie. Oczywiście odczuwamy satysfakcję, jeśli przy okazji zdjęć załatwimy jakąś sprawę bohatera, ale nie to jest głównym celem powstania filmu. Zawsze chodzi o widza. Reżyser może twierdzić, że zrealizował film dla siebie, czegoś o sobie się dowiedział, chciał coś poznać z powodów osobistych, ale tak czy owak, widz zawsze jest najważniejszy. Jeśli bywa inaczej, to na zasadach wyjątku. I ta relacja z widzem zobowiązuje, po pierwsze nie powinno się manipulować faktami. Tymczasem właśnie manipulacja jest najczęstszym grzechem realizatorów.

Relacja prawdy do fikcji w filmie dokumentalnym zależy od tego jak tworzywo, którym jest rzeczywistość, zostanie przetworzone na efekt ekranowy. Do języka używanego obecnie w literaturze fachowej, a także potocznego, weszło pojęcie określające podgatunek dokumentu: *mockument* (ang. drwić), które może oznaczać komedię, groteskę i satyrę dokumentalną. Dobrym przykładem jest film Marka Piwowskiego *Krok* (1997). Zgodnie ze scenariuszem, który w tym wypadku można było rozpisać w najdrobniejszych szczegółach, polski wywiad wojskowy ustalił, że w NATO nie podoba się krok defiladowy Pułku Reprezentacyjnego Wojska Polskiego. Nasi żołnierze maszerują zbyt agresywnie, a pakt jest pokojowy, więc trzeba to pilnie zmienić. Można zamrużyć oczami i powiedzieć: „Dobrze, ale co to ma wspólnego z filmem dokumentalnym?”. Dlaczego *Krok* został zakwalifikowany do dokumentu (album wydany w 2007 roku w cyklu *Polska Szkoła Dokumentu*) i otrzymał Brązowego Smoka na Krakowskim Festiwalu Filmowym w 1998 roku? Odpowiedź nie jest prosta. Film został wprawdzie zrealizowany w konwencji filmu dokumentalnego, ale zagrali w nim zawodowi aktorzy, a scenariusz nie ma nic wspólnego z faktami. Jedyne co łączy go z dokumentem, to forma realizacji (wywiady, obserwacja, archiwalia). Jednak samo stosowanie dokumentalnych konwencji nie definiuje gatunku, co widać na przykładzie choćby filmu *Zelig* (1983) Woody’ego Allena. Gdzie przebiega ta

delikatna granica, która sprawia, że kwalifikujemy film jako dokumentalny lub fabularny? Filmoznawca profesor Tadeusz Lubelski z Uniwersytetu Jagiellońskiego w sprawie *Kroku* zauważa:

Piwowski dodaje więc do swoich filmów element jawnej inscenizacji nie dla poszerzenia granic dokumentu, bo taki warsztatowy wyczyn mniej go chyba bawi, ale dlatego, że szuka formy dla owej „prawdziwej sztuczności”, poprzez której ujawnienie odślania się zbiorowość⁷⁸.

W tej kapitalnej uwadze jest zdaje się wszystko, o co chodzi. Ważniejsza staje się wykreowana prawda, którą odbierze widz, całkowicie zdając sobie sprawę, że ogląda fikcję, od prawdy potwierdzonej stanem faktycznym. Innymi słowy: widz oglądając *Krok*, dowiadyje się jakiejś prawdy o nas samych, o Polakach, a na drugi plan schodzi fakt, czy reakcja NATO jest fałszywa czy prawdziwa. Skrajny to przypadek, ale w twórczości Marka Piwowskiego wcale nie odosobniony. Już w pierwszych dokumentach nie stronił od fikcji, a w kolejnych konsekwentnie to pole poszerzał. W *Psychodramie* (1969) rodziców bohaterki zagrali niezawodowi aktorzy, a przedstawienie *Kopciuszka*, pełniące rolę katharsis, było pomysłem scenariuszowym. *Egzekucja długów, osób itp.* (2001) tego samego reżysera nazywana jest dokumentem fabularyzowanym.

We wspomnianej już w tej pracy typologii Bill Nichols podzielił film dokumentalny na podgatunki, przyjmując za kryterium sposób, w jaki reżyser realizuje swoje dzieło. W trybie obserwacyjnym twórca przyjmował pozycję najmniej aktywną, porównywaną do przysłowiowej muchy na ścianie. W trybie uczestniczącym wchodzi w interakcję z bohaterami, a w trybie refleksywnym z widzem. Widz otrzymuje tutaj informację o ograniczeniach, którym podlega realizacja, ujawnia się przy tym plan filmowy z całą jego techniką, bywa, że grają aktorzy zawodowi i naturszczycy, często stosowana jest inscenizacja. Pierwszym filmem dokumentalnym zrealizowanym w tej konwencji, o czym pisałem już wcześniej, był *Człowiek z kamerą* (1929) Dżigi Wiertowa. Został w nim ujawniony nie tylko plan filmowy z operatorem i kamerą, ale również montażownia, gdzie żona reżysera montuje właśnie kręony film. Najkrócej mówiąc, metoda realizacji w trybie refleksywnym polega na tym, żeby nie udawać przed widzem, że nie kręcimy filmu, jak to ma miejsce np. w metodzie obserwacyjnej. W *Daleko od Polski* (*Far from Poland*, 1984) Jill Godmilow nie tylko zagrali aktorzy w zainscenizowanych wywiadach z działaczami Solidarności. Do filmu został też włączony fikcyjny materiał z udzielającym wywiadu

⁷⁸ Tadeusz Lubelski, *Piwowski: sztuczność jest prawdziwsza*, „Gazeta Wyborcza”, <https://wyborcza.pl/1,75410,4894961.html?disableRedirects=true> [dostęp: 20.11.2018].

gen. Wojciechem Jaruzelskim, który w 1988 roku miał się znaleźć w areszcie domowym. Ten wywiad miał przeprowadzić Andrzej Wajda, a Fidel Castro doradzał podczas snu reżyserce, jak zrealizować film o Solidarności.

Jak podobne sceny zadziałały na widza? Dziwnie. Amerykanie nie bardzo wiedzieli, co się dzieje. Aktorzy nauczyli się mówić z polskim akcentem i niektórzy uwierzyli, że to Polacy. Gorzej było ze scenami ze snu. Tutaj obraz Godmilow, wobec nadmiernej kreacji, odstawał od konwencji filmu dokumentalnego. Jednak ostatecznie, na fali Solidarności, „The New York Times” opublikował przychylną recenzję, chwalać ciekawe połączenie fikcji z dokumentem.

Moralna relacja z widzem budowana w filmach dokumentalnych realizowanych z przyjęciem postawy refleksywnej wprowadza do narracji element realizacji. Reżyser może się dzielić z widzami trudnościami, jak to ma miejsce w wypadku filmu *Daleko od Polski* Jill Godmilow, ale co do zasady, przyjmujący postawę refleksywną autor zwykle pojawia się w dziele. Można przyjąć za Jayem Rubym:

Przyjęcie postawy refleksywnej wiązałoby się z ujawnieniem wszystkich trzech elementów (ujrzeniem rzeczy w kategoriach: WYTWÓRCA – PROCES – PRODUKT) oraz wymagałoby przyjęcia założenia, że wyrafinowane i krytyczne zrozumienie produktu przez widza jest praktycznie niemożliwe, jeśli nie ma on wiedzy o wszystkich trzech elementach⁷⁹.

Moralność reżysera wobec samego siebie

Kolejnym, może najbardziej istotnym aspektem w rozważaniach na temat etyki w procesie tworzenia filmu dokumentalnego, jest postawa wobec prawdy wnoszona do powstawania filmu przez reżysera. Prawda, która zależy od jego wiedzy, doświadczenia, inteligencji, światopoglądu, a przede wszystkim uczciwości. Tak rozumiana prawda domaga się filozoficznej definicji, ponieważ światopogląd i wiedza należą do filarów filozofii. Albo jest tak, że reżyser tworzy subiektywny obraz świata na miarę samego siebie, albo zakładamy, że ekranowa narracja wymaga uogólnionego, obiektywnego opisu rzeczywistości, prawdziwego dla każdego odbiorcy i w każdej sytuacji.

Klasyczna (Arystotelesowska) definicja pojęcia prawdy, dość bliska pojmowaniu filmu dokumentalnego, zakładała zgodność opisu z rzeczywistością:

⁷⁹ Jay Ruby, *Obraz odbity – refleksywność i film dokumentalny* [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, op. cit., s. 217.

Powiedzieć, że istnieje, o czymś, czego nie ma, jest fałszem. Powiedzieć o tym, co jest, a o tym, czego nie ma, jest prawdą. Bo czymże jest wtedy głoszona prawda, jeśli kłamliwe usta ją głoszą?⁸⁰

Sceptycy już w starożytności kwestionowali obiektywizm Arystotelesowskiej definicji, podnosząc tzw. paradoks kłamcy⁸¹ (Eubulides). W pewnym uproszczeniu można stwierdzić, że prawda głoszona przez kłamcę przestaje być prawdą, a fałsz staje się prawdą (kłamca zawsze kłamie). Czyli paradoksalnie, reżyser filmu dokumentalnego, który kłamie, na gruncie definicji prawdy Arystotelesa staje się głosiicielem prawdy.

W klasycznej obiektywnej definicji prawdy niepokoi również brak określenia cech indywidualnych czegoś, co istnieje lub nie istnieje. W potocznym, czyli subiektywnym rozumieniu prawdy, przypisanie fałszywej cechy np. bohaterowi filmu dokumentalnego nie podważa faktu jego istnienia. Natomiast w obiektywnej definicji prawdy Arystotelesa byt stanowi integralną jedność istnienia i cech. Ba, to indywidualne cechy definiują byt. Można stwierdzić, na pozór paradoksalnie, że reżyser filmu dokumentalnego uśmierca swojego bohatera za każdym razem, ilekroć przypisuje mu cechę, której nie ma, czyli kłamie. Brzmi to dość patetycznie, ale warto przejaskrawić problem, biorąc pod uwagę, że kłamliwa narracja może mieć tak „tragiczne” skutki.

Z problemem przepaści, jaką stworzyła grecka filozofia między potocznym pojmowaniem prawdy a definicją Arystotelesa, zmierzył się skutecznie dopiero egzystencjalizm. Potrzeba było 23. wieków, żeby Søren Kierkegaard, pierwszy formalny egzystencjalista, dokonał rozróżnienia między prawdą obiektywną a subiektywną. Banalne stwierdzenie, że coś prawdziwego dla nas jest niekoniecznie prawdą dla kogoś innego, a już na pewno nie dla wszystkich, stało się filozoficznym faktem:

Kierkegaard próbował dokonać rozróżnienia pomiędzy prawdą obiektywną a subiektywną. Prawda obiektywna zakłada, że coś jest prawdziwe – czy w to wierzymy, czy to wiemy. Prawda subiektywna to coś prawdziwego dla nas, ale niekoniecznie już dla naszego sąsiada. Filozofia jednostki Kierkegaarda prowadziła go do uznania prawdy subiektywnej za jedyny motyw działania. Prawdy obiektywne są tworzone przez grupy, a grupie nie można ufać jako źródłu wiedzy, mądrości i prawdy. Kierkegaard wierzył, że pełne pasji zaangażowanie w prawdę subiektywną jest lepsze od udawanej wiary w pozornie „obiektywną” prawdę⁸².

⁸⁰ Arystoteles, *Metafizyka* [w:] *Dzieła wszystkie*, Kazimierz Leśniak, Wydawnictwo Naukowe PWN, t. 1, 1051 b, Warszawa 1990.

⁸¹ *Paradoks kłamcy*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Paradoks_k%C5%82amcy [dostęp: 27.10.2018], opracowane na podstawie: Agryppa, *Dzieła zebrane*.

⁸² *Prawda subiektywna i obiektywna*, <http://www.chiperon.de/fenomenologia-i-egzystencjalizm/prawda-subiektywna-i-obiektywna> [dostęp: 20.10.2018].

Egzystencjalizm, który przeorał filozofię (Søren Kierkegaard, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche), wcześniej obecny jedynie na marginesach rozważań wielkich mistrzów (Sokrates, św. Augustyn, Blaise Pascal), w XIX w. wszedł na stałe do głównego nurtu etyki i dominuje do dzisiaj. Subiektywne postrzeganie świata zaistniało wyraźnie również w sztuce, czego skrajnym wyrazem jest autobiografizm, wcześniej jedynie sporadyczny. Egzystencjaliści szeroko zaistnieli w malarstwie (Alberto Giacometti, Miron Kądziała), literaturze (Fiodor Dostojewski, Albert Camus, Jean-Paul Sartre), a także filmie, który pojawia się u progu XX wieku.

W wypadku filmu dokumentalnego sytuacja jest o tyle ciekawa, co wyjątkowa, bo już pierwsi dokumentaliści definiowali kino niefikcjonalne jako subiektywne. John Grierson zdefiniował film dokumentalny następująco:

Twórcza interpretacja rzeczywistości (ang. *Creative treatment of actuality*)⁸³.

Tak sformułowane *credo* przyzwala autorom filmów dokumentalnych na subiektywne postrzeganie świata. Mirosław Przyłipiak, analizując Griersonowski manifest, dochodzi do następującej konkluzji:

Lapidarne określenie Griersona lokalizuje kluczowe dla dokumentalizmu napięcia, które od tego momentu będą stanowiły stały motyw refleksji. Z jednej strony jest to napięcie między rzeczywistością a jej interpretacją, między przedmiotem a podmiotowym stosunkiem do niej obserwatora. Napięcie to jest jednym z najtrudniejszych, najbardziej ważkich problemów dokumentalizmu⁸⁴.

Rozważania na temat subiektywnej postawy autora filmu dokumentalnego przekładają się wprost na problemy etyczne, a twórcy najczęściej nie mają wątpliwości, że ich działania są subiektywne. Mrzonki na temat obiektywizmu w filmie dokumentalnym należałoby włożyć między bajki. Zgadzą się na to teoretycy filmoznawcy, krytycy i również twórcy. W dość skrajnym poglądzie Marek Piwowski zauważa, że już sam wybór miejsca, decyzja, gdzie stawiamy kamerę, stanowi o braku obiektywności reżysera filmu dokumentalnego⁸⁵. W oparciu o warsztat reżysera dokumentalisty można ten punkt widzenia uzasadnić szerzej: realizując film dokumentalny, wybieramy nie tylko miejsce, ale również temat, rozmówców do przeprowadzenia wywiadów, materiały archiwalne a także szeroko rozumianą formę zabiegów technicznych, które mają wpływ na wybrzmienie tematu, np. zabiegi typu

⁸³ Mirosław Przyłipiak, *Scenariusz we..., op. cit.*, s. 18.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 19.

⁸⁵ Zob. wywiad z Markiem Piwowskim, rozdział 9, s. 133.

slow motion albo rekonstrukcje. Wszystkie te wybory są z natury subiektywne i nadają filmowi subiektywny kształt.

W cytowanej już wcześniej pracy magisterskiej Krzysztofa Kieślowskiego z prawa do subiektywnego opisu świata został poczyniony manifest:

Dokumentalista musi mieć prawo do własnego widzenia rzeczywistości. Do przedstawiania jej tak, jak jego zdaniem wygląda. Musi mieć prawo do widzenia subiektywnego. (...) Kinematografia, która gwarantuje prawo do efektywności, uzgadniając różnice temperamentów i poglądów realizatorów ma wielką szansę – może jako całość stać się obrazem rzeczywistości zbliżonym do prawdy. (...) Takiego wyważenia proporcji nie można żądać od pojedynczego filmu⁸⁶.

Kieślowski składał tę deklarację w 1968 roku. Pamiętać trzeba, że działała wtedy bezwzględna ideologiczna cenzura i opisywanie rzeczywistości z różnych punktów widzenia miało dopuścić do głosu również tych, którzy są wobec niej krytyczni. Argument, że obraz składający się z subiektywnych opisów wielu autorów z wielu punktów widzenia ułatwia dotarcie do obiektywnej prawdy, jest skądinąd ponadczasowy.

Nad teoretycznym usankcjonowaniem prawa reżysera dokumentalisty do subiektywnej postawy wobec rzeczywistości pracował również Bill Nichols, którego podział na podgatunki (tryby) filmu dokumentalnego został przedstawiony w rozdziale 2. Nichols, definiując tzw. performatywny podgatunek (tryb) filmu dokumentalnego, wskazał na możliwą dla autora alternatywę – obiektywnego lub subiektywnego opisu rzeczywistości – i opowiedział się za tą drugą formułą:

Co poza rzeczową informacją składa się na nasze rozumienie świata? Czy wiedzę najlepiej daje się opisać jako abstrakcyjną i bezcielesną, opartą na uogólnieniach i typowości, jak w tradycji zachodniej filozofii? Czy może lepiej ujmować wiedzę jako konkretną i ucieleśnioną, opartą na specyfice osobistego doświadczenia, jak w tradycji poezji, literatury i retoryki? Dokument performatywny opowiada się za tą drugą możliwością i stara się demonstrować, jak ucieleśniona wiedza zapewnia klucz do zrozumienia bardziej ogólnych procesów zachodzących w społeczeństwie. (...) Filmy performatywne kładą nacisk na subiektywne jakości doświadczenia i pamięci⁸⁷.

Analizując typologię Billa Nicholasa, można dojść do przekonania, że kolejne podgatunki (tryby), które pojawiły się w historii rozwoju filmu dokumentalnego konsekwentnie zmierzały do coraz bliższego prawdziemu obrazowaniu rzeczywistości. To śmiała teza wobec faktu, że sam Nichols stopniowo wycofał się z pierwotnego założenia, jakoby podział na

⁸⁶ Krzysztof Kieślowski, *Film dokumentalny...*, op. cit.

⁸⁷ Bill Nichols, *Typy filmu...*, op. cit., s. 37-38.

podgatunki miał odzwierciedlać periodyzację dziejów filmu dokumentalnego. Uczynił to z dwóch powodów:

- poszczególne tryby zawierają w sobie elementy poprzednich, co sprawia, że podział staje się nieostry;
- i co ważniejsze; podgatunki nie zanikają wraz z pojawieniem się nowych, lecz trwają dalej⁸⁸.

Warto zauważyć, że tak właśnie od wieków rozwija się sztuka, a w jej ramach film. Nowe wypiera stare, ale elementy minionych epok wciąż są obecne. Czy ktoś dzisiaj maluje tak, jak w średniowieczu? Oczywiście, że tak, sklepy z dewocjonaliami pełne są stosownych przykładów, a szeroko rozumiane malarstwo nieprzedstawiające nie wyparło przedstawiającego i prawdopodobnie nigdy to nie nastąpi. Malarze portretów i pejzażyści wciąż mają się dobrze, chociaż zdjęcia fotograficzne dają wręcz doskonale efekty odzwierciedlające rzeczywistość. Podobne zjawiska istnieją w naukach społecznych. Na przykład wg marksistowskiej typologii dziejów w jednej epoce powstawał załazek nowego, rozrastał się i rozsadzał stare struktury. Marksściści musieli pogodzić się z faktem, że nowe formacje zawierają w sobie elementy starych. Nigdy nie zaistniał ortodoksyjny, prawdziwy z definicji socjalizm ani komunizm, choć w uproszczeniu obydwie te pojęcia są nagminnie używane.

W rozważaniach o prawdzie, która definiuje film dokumentalny, typologia Nicholasa wydaje się użyteczna wówczas, kiedy za podstawę podziału nie przyjmujemy metody definiującej dany podgatunek, lecz nastawienie autora wobec otaczającego go świata. Przyjmując takie kryterium, podział dziejowy przebiega od podgatunku poetyckiego do performatywnego, poprzez objaśniający, obserwacyjny, uczestniczący i refleksywny.

Podgatunek poetycki, który pojawia się w latach 20. XX w., w warstwie narracyjnej bliski jest raczej kinu fikcjonalnemu. Nie jest odbiciem realnego świata, lecz poetycką wariacją na temat rzeczywistości. Filmowani ludzie i przedmioty są równorzędnymi bohaterami. Montaż subiektywnych impresji i często odrealnionego dźwięku, sprawia, że forma góruje nad treścią. Trudno tu w ogóle mówić o Arystotelesowskiej prawdzie rozumianej jako zgodność opisu z otaczającym światem, ani też subiektywnej prawdzie Kierkegaarda, która zanurza odbiorców w osobliwym widzeniu autora. Tak więc, poszukujący prawdy dokumentaliści szybko to nastawienie rewidują i już w latach 20. tryb poetycki jako zbyt

⁸⁸ *Ibidem.*

odrealniony, żeby mógł pretendować do prawdziwego odwzorowania rzeczywistości, zostaje zakwestionowany, co wymusza przejście do kolejnego trybu.

Podgatunek objaśniający wkracza na scenę z największą bodaj pretensją do prawdy w dziejach filmu dokumentalnego. Ba, ówcześni autorzy uważają, że ich prawda jest jedyna i niepodważalna, w czym pobrzmiewa Marksowska nuta „dziejowej potrzeby”. Pierwsze filmy dokumentalne objaśniające jedyny słuszny świat usprawiedliwiały np. brytyjski kolonializm, sowiecką rewolucję (Dżiga Wiertow), pierwszą i drugą wojnę światową (kroniki wojenne) i nowy, wspaniały świat komunizmu. Równoległe do propagandy dokument objaśniający ma swój wyraz społeczno-interwencyjny, np. *Ziemia Hurdów* (1933) Luisa Bunuela opisuje nierówność społeczną głód.

Dopiero w latach 60. nowe ideologie, a przede wszystkim wspomniane już wynalazki techniczne (lekkie kamery, magnetofon Nagra), umożliwiły przejście do bezpośredniego sposobu oglądania świata.

Podgatunek obserwacyjny, który pojawił się w latach 60., trwa z powodzeniem do dzisiaj. Swoimi możliwościami technicznymi w sposób naturalny całkowicie zmienił podejście do roli scenariusza w filmie dokumentalnym i sposobu pokazywania świata. Sprzęt filmowy nie wymagał już ciężarówek do przewozu światła, ciężkich kamer z funkcją zapisu dźwięku oraz pozostałej techniki i wielu ludzi do obsługi planu. Sprawilo to, że zaczęto głównie obserwować. Proste spostrzeżenie, żeby nie ingerować w rzeczywistość, a jej obraz będzie prawdziwy i to w zgodzie z obiektywną definicją prawdy Arystotelesa, uwiódł wielu i nadal uwodzi. Uwodzi, a może zwodzi?

Wątpliwości etyczne są następujące:

- przyjemność podglądania może wziąć górę nad potrzebą interakcji;
- ludzie zachowują się inaczej, kiedy wiedzą, że są filmowani;
- skrajny przypadek: jeśli ktoś się podpali, to należy go gasić;
- nie organizowano by konferencji prasowych, gdyby nie kamery;
- *casus* Leni Riefensthal: *Triumf woli* (1935)⁸⁹.

Już Dżiga Wiertow twierdził, że obiektywna obserwacja jest możliwa tylko wówczas, jeśli bohaterowie nie wiedzą o obecności kamery. Proponował więc, o czym już wspominałem, filmowanie przez dziurę w zasłonie. Jeśli ten warunek nie będzie spełniony, to ludzie zamiast być sobą, będą jedynie lepiej lub gorzej grać swoje role. Ponadto, jeśli producent wybierze temat, a ktoś inny sfinansuje jego realizację, trudno oczekiwać, że reżyser

⁸⁹ *Ibidem*, s. 24-25.

będzie w sposób zupełnie niezależny (obiektywny) stawiał kamerę. Szczególnie w Polsce, kiedy cenzurę polityczną zastąpiła cenzura, a nawet autocenzura, finansowa.

Unikanie komentarza oraz inscenizacji bywa w metodzie obserwacyjnej jedynie programowe, bowiem częstą praktyką na planach filmu dokumentalnego jest inscenizacja, duble, a nawet obecność niezawodowych aktorów i gotowy fabularny scenariusz. Inscenizowana obserwacja dokumentalna realizowana w dublach, gdzie dopuszcza się udział niezawodowych aktorów i fabularny scenariusz, to kino niefikcjonalne, które wymaga innej półki zaszeregowania. Podam przykład: *Psychodrama* (1969), film Marka Piwowskiego, do którego reżyser zatrudnił niezawodowych aktorów i wraz z Januszem Głowackim napisał scenariusz, nie byłaby tytułową psychodramą, gdyby nie pomysł na przedstawienie *Kopciuszka*. Krytycy metody obserwacyjnej wprowadzili podgatunek dokumentalny, który był jej zaprzeczeniem i zostanie omówiony w następnym akapicie.

Podgatunek uczestniczący pierwsze dokonania ma za sobą już w latach 60. *Kronika pewnego lata* (1961) Jean Roucha i Edgara Morina. Reżyser staje oko w oko z bohaterem i bywa, że w walce o prawdę stacza prawdziwy pojedynek. Film Roucha i Morina jest podgatunkowym przykładem nurtu *cinema verite*, czyli kina prawdy, które Bill Nichols w swojej typologii kwalifikuje jako tryb *participatory* (podgatunek uczestniczący). Podstawową metodą realizacji jest wywiad. Łatwo ulec tutaj pokusie i przesłuchiwać, zamiast prowadzić dialog. Tym, co wyróżnia i definiuje ten podgatunek, jest właśnie uczestniczenie. Nichols podkreśla, że reżyser, który uczestniczy w realizacji filmu, staje się jednym z równoprawnych aktorów, których rejestruje kamera. W poszukiwaniu prawdy odbywa się spotkanie z bohaterami i wywiad poprzez stawianie pytań jest podstawowym narzędziem. Ta atrakcyjna na pozór metoda zakłada istnienie obiektywnej prawdy wynikającej z przyjętego *a priori* obiektywizmu autora. Najczęściej autor chowa się za kamerą i zamiast uczestniczyć otwarcie w wywiadzie, skrupulatnie wycina w montażowni wszystkie zadane pytania, cały toczony przez siebie dialog, wszystkie wypowiedzi, w których podpowiadał, bywał mentorem, czy jak to się często mówi: pierwszym uważnym słuchaczem bohatera przed kamerą. Często więc nie ma osoby reżysera ani w obrazie, ani w dźwięku. Powstaje monolog filmowanego rozmówcy udokumentowany archiwaliami, które pełnią rolę dowodów w sprawie. Czym się to różni w sensie mistyfikacji prawdy od często udawanej obserwacji albo trybu objaśniającego, gdzie autor objaśnia archiwaliami słowa Pytii, dając jedyne prawdziwe odpowiedzi na wszystkie pytania? Niczym. A jeśli autora widać na ekranie, czy to coś zasadniczo zmienia? Niewiele, choć daje widzowi pewną szansę na własną ocenę. I właśnie ta potrzeba

świadomego dawania widzowi szansy na własną ocenę dała solidne podstawy do kolejnego podgatunku filmu dokumentalnego.

W podgatunku refleksywnym dialog reżysera z bohaterami filmu przechodzi w dialog z widzem. Przyjmując taki sposób poszukiwania prawdy, autor wreszcie przestaje udawać, że nie robi filmu. Zwraca się wprost do widza i co takiego mu komunikuje? W zasadzie tylko jedno: prawda, którą ci przedstawiam jest niedoskonała, bo tak naprawdę robimy tylko film i trudno tutaj o absolutną prawdę. Ale sygnały, które odbiera widz, być może pozwolą na lepsze, bardziej obiektywne poprzez brak kamuflażu, odebranie informacji płynących z ekranu. W takich razach zdarza się, że reżyser, a czasem bohaterowie, zwracają się do widza wprost z ekranu. Bywa, że na ekranie pojawia się plan filmowy. Wchodzi to wszystko, co wcześniej szło do kosza, bo „wciął się” mikrofon, odbiła kamera w lustrze albo bohater spojrzął w kamerę, ujawniając tym samym obecność na planie. W refleksywnym poszukiwaniu prawdy stało się to atrybutem narracji. Zdaniem Billa Nicholasa:

Tryb refleksywny jest najbardziej samoświadomy i samo kwestionującym się trybem reprezentacji⁹⁰.

Jednak z czasem w obawie, że refleksywność zbyt bardzo stawia na formę i oddala się od prawdy (*mockument*), dodał do swojej typologii kolejny podgatunek.

Był to podgatunek performatywny, do którego zalicza się np. cały nurt kina autobiograficznego. Nastąpił tutaj historyczny odwrót od deklarowanej dotąd prawdy obiektywnej. Osiągalna podczas realizacji filmu dokumentalnego prawda jest zdaniem Nicholasa z natury subiektywna i wnosi ją na plan reżyser. Jego subiektywne interpretowanie świata, stanowi jedyną możliwą narrację.

Wobec powyższych wywodów można stwierdzić, że podstawowe kryterium podziału na podgatunki w typologii Nicholasa stanowi postawa reżysera wobec prawdy. Każdy nowy trend stopniowo wypierał stary, zachowując elementy poprzednich, ale od nowa definiował prawdę, co zmieniało metody działania. W początkach kina dokumentalnego reżyser-poeta w sposób całkowicie subiektywny, nie licząc się z widzem i bohaterami, malował rzeczywistość jak malarz, bardziej wsłuchując się w swoją duszę niż otaczający go świat. Potem stał się głosem nieomylnego boga, który zza ekranu objawiał jedyną obowiązującą prawdę. W kolejnym etapie kreowania prawdy autor zajmuje pozycję muchy na ścianie i udaje, że go nie ma na planie. Wreszcie, dzieli się z widzem tym, że tzw. prawda na ekranie, jest

⁹⁰ *Ibidem*, s. 35.

ubocznym efektem kręcenia filmu, ze wszystkimi tego faktu ograniczeniami i ułomnościami. Na koniec, chciałoby się powiedzieć: na ostatnim dziejowym etapie, reżyser, poruszając się w triadzie AUTOR – PROCES TWÓRCZY – DZIEŁO, łączy w jedną ekranową rzeczywistość te trzy przestrzenie i powstaje film performatywny. Obraz na wskroś subiektywny, który jest jednocześnie poetycki, objaśniający, obserwujący i refleksywny, a najbardziej uczestniczący. O tym, że film wchodzi w tryb performatywny zdecyduje aktywna postawa reżysera-kreatora wobec rzeczywistości.

Teresa Rutkowska podaje m.in. – przywoływany już w rozdziale 2.2 – przykład filmu *Sico* (2007) Michaela Moore'a⁹¹. Motorowa Łódź z chorymi Amerykanami na pokładzie podpływa do bazy Guantanamo, gdzie terroryści mają pełnię opieki lekarskiej. Reżyser wzywa przez tubę do udzielenia pomocy dla swoich chorych. Kiedy prośba nie zostaje spełniona, udaje się na Kubę i Amerykanie otrzymują darmową pomoc medyczną w ramach obowiązujących tam standardów. Moore niemal w każdym filmie kreuje nową rzeczywistość, własnym subiektywnym działaniem, tworząc show kojarzący się z *performance*. W filmie *Fahrenheit 9/11* (2004) udaje się pod saudyjską ambasadę położoną obok hotelu Watergate i prowokuje tam służby specjalne do nadmiernego działania. Tę scenę zderza w montażu z relacją na temat ochrony Wybrzeża Wschodniego, gdzie na 200 km przypada jeden wartownik.

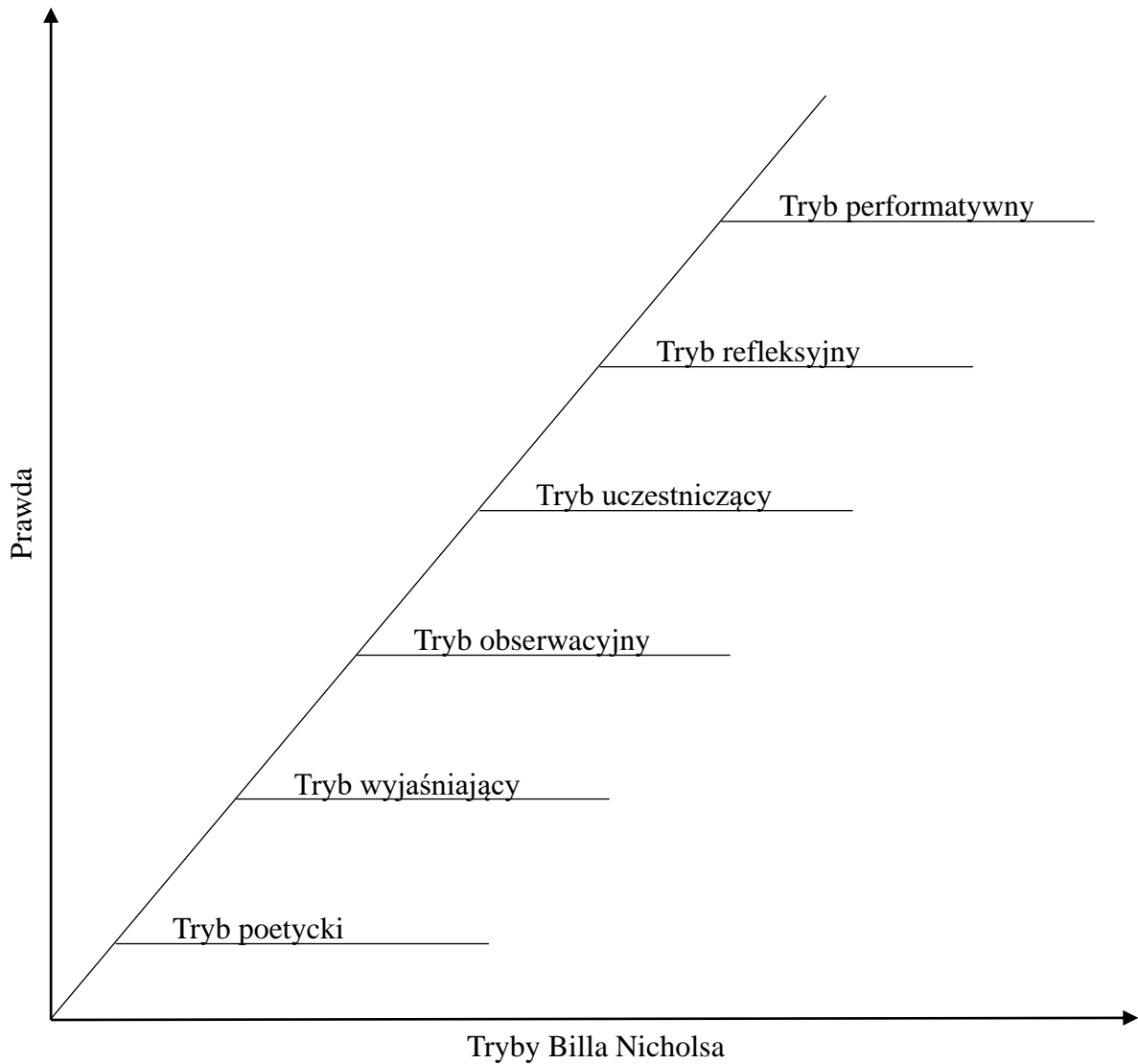
Z powyższych względów w tryb performatywny wpisuje się także od lat w wyodrębniany w artykułach i książkach polskich filmoznawców omówiony już wcześniej nurt filmu autobiograficznego.

W typologii Nicholasa dopiero ostatni, nam współczesny, podgatunek (tryb) performatywny, zakłada, że prawda dostępna w dokumencie jest ze swej natury subiektywna i – jak to już zostało powiedziane – wnosi ją do filmu reżyser. O tym, jak wysokiej próby będzie ta prawda, decydują: wiedza, doświadczenie, a przede wszystkim uczciwość i sumienie autora. Wcześniejsze tryby odwoływały się do okoliczności zewnętrznych; mogła to być prawda natury (tryb poetycki), autorytetów (tryb objaśniający), bohaterów (tryby: obserwacyjny i uczestniczący) czy widzów (refleksywny). W trybie performatywnym reżyser odwołuje się do samego siebie. Ta zwrotna reakcja wynika z faktu, że dostępna nam wiedza jest wyłącznie konkretna, ucieleśniona i oparta na subiektywnym doświadczeniu⁹², więc odpowiedzialność za prawdę na ekranie spoczywa na osobie reżysera. Relacja zwrotna między prawdą na ekranie a prawdą, którą uświadamia sobie

⁹¹ Teresa Rutkowska, *op. cit.*, s. 106.

⁹² Bill Nichols, *Typy filmu...*, *op. cit.*, s. 37.

reżyser, ma w etyce zawodowej dokumentalisty ogromne znaczenie, gdyż przed własnym sumieniem, co zabrzmi naiwnie, nie da się uciec. W oparciu o typologię Billa Nicholasa można sporządzić następujący wykres:



5. *Biała gorączka* – geneza projektu filmu oraz realizacja

O doktor Lubow Passar, bohaterce filmu *Biała gorączka*, usłyszałem po raz pierwszy w Irkucku podczas zdjęć do cyklu dokumentalnego *Spotkania z Syberią* (2001, TVP1). Tam, na oddziale psychiatrycznym miejskiego szpitala, gdzie leczono alkoholików, jeden z lekarzy opowiedział mi o dr Lubow Passar z Chabarowska, której praktyka lekarska obejmowała rejon zbliżony wielkością do Polski. Jej pacjentami byli alkoholicy w większości aborygeni, czyli reprezentanci tzw. *koriennych* (pol. rdzennych) narodów Rosji. Jest ich ponad czterdzieści. Fakt, że Lubow Passar przemierza się od osady do osady, lecząc aborygenów, których zabija plaga alkoholizmu, wydawał się ważny społecznie i bardzo filmowy. Wyglądało na to, że bohaterka będzie przemierzać syberyjską tajgę niczym szeryf John Chance (John Wayne) bezkresną prerię w filmie *Rio Bravo* (1959) Howarda Hawksa. Jednak redakcja Telewizji Edukacyjnej TVP nie zainteresowała się produkcją i uznała, że w cyklu *Spotkania z Syberią* odcinek „Katolicy w Irkucku” czy *Wierszyna – polska wieś na Syberii* owszem – tak, ale już alkoholizm aborygenów w Rosji – niekoniecznie.

Na temat Lubow Passar opublikował artykuł *Szamanka od pijaków* (w formie wywiadu) Jacek Hugo-Bader⁹³. Jego lektura upewniła mnie ostatecznie o filmowym potencjale bohaterki Lubow Passar. Dowiedziałem się, że jest nie tylko lekarką, ale również szamanką, co stanowiło dodatkową atrakcję. Kto, jak nie ona, miał leczyć alkoholizm rdzennych mieszkańców bezkresnej tajgi? Połączenie magii ze współczesną psychiatrią robiło duże wrażenie. Kolejny treatment złożyłem w stacji HBO Polska. Najpierw projekt wzbudził zainteresowanie, ale na kolejnych radach programowych przepadł jako zbyt mało powiązany z Polską.

Ostatnią szansą na produkcję był Polski Instytut Sztuki Filmowej, gdzie wraz z producentem (Studio Filmowe Everest) złożyłem wniosek w priorytecie developmentu filmu dokumentalnego⁹⁴. Możliwe, że pewna, głównie alkoholowa, symetria, która zaistniała w popegeerowskiej polskiej wsi i upadłych po pierestrojce sowieckich sowchozach, a także egzotyka i filmowość Syberii, zdecydowały, że wniosek otrzymał dofinansowanie.

W marcu 2015 roku wraz z operatorem Tomaszem Michałowskim zapukaliśmy do drzwi biura (nie gabinetu) Lubow Passar w dalekim Chabarowsku. Luba przywitała mnie

⁹³ Jacek Hugo-Bader, *Szamanka od pijaków*, „Wysokie Obcasy” 2009, nr 1, dodatek do „Gazety Wyborczej” 2009, nr 2, (3 stycznia).

⁹⁴ Treatment projektu złożonego w PISF zat. *Biała gorączka* został w całości zacytowany w aneksie na s. 85 obok wywiadów przeprowadzonych na temat roli scenariusza w filmie dokumentalnym.

słowami: „Wy, Hugo-Bader, da?”. Ponieważ w ogóle nie jesteśmy do siebie podobni, doszedłem do wniosku, że wywiad opublikowany w „Gazecie Wyborczej” mógł zostać przeprowadzony np. telefonicznie. Tylko skąd opowieści o rozmowie toczonyj w gabinecie lekarskim, silnej aurze Jacka Hugo-Badera, którą natychmiast poczuła szamanka i wspólnym popijaniu koniaku?

Od tego momentu życie zaczęło rewidować większość scenariuszowych założeń. Wiedza z różnych źródeł, nawet ta wynikająca z osobistej korespondencji i rozmów telefonicznych, okazała się niepełna:

- Po pierwsze, nasza bohaterka Lubow Passar nie prowadziła już praktyki w szpitalu, a jedynie praktykę polityka zaangażowanego w losy Putinowskiej partii Jedna Rosja.
- Po drugie, o filmowych ujęciach stad renów mijanych w podróżach przez tajgę można było tylko pomarzyć, ponieważ w miejscowości Nelkan, gdzie później realizowaliśmy zdjęcia zaprzestano ich hodowli. Tysiące sztuk padło łupem kłusowników i dzikich zwierząt. Niewielkie stado, zaledwie kilkunastu sztuk, zdołaliśmy sfilmować w głębi tajgi, gdzie prowadzi się tzw. kulturową hodowlę, podobnie jak wypas owiec w tatrzańskich dolinach. Renny do maleńkiego Nelkan przyleciały samolotem z Finlandii. Puste klatki, być może do dzisiaj, leżą porzucone na nelkańskim lotnisku.
- Po trzecie, praktyka szamańsko-lekarska Lubow Passar ograniczała się do kilkudniowych wizyt w miejscach dostępnych rejsowym samolotem z Chabarowska. I to był rzeczywiście rejon porównywalny z terytorium Polski. Zajęta polityką Lubow Passar podróże praktykującej szamanki leczącej alkoholików łączyła z działalnością kulturowo-społeczną. Rządowe dotacje, które służyły kultywowaniu tradycji i badaniom nad historią rdzennych narodów Rosji miały w naszej bohaterce godnego administratora. O odbyliśmy wspólnie filmową podróż do wspomnianego Nelkan, położonego 1800 km na północ od Chabarowska.

Treatment, z którym wyruszyliśmy w podróż, zakładał realizację filmu w trakcie jednej sesji zdjęciowej. Wydawało się, że krótki okres zdjęć (dwa tygodnie) pozwoli pokazać jedynie początek terapii, jaką nasza bohaterka będzie prowadzić w Nelkan. Na życzenie Luby całkowicie zrezygnowałem z wątku jej politycznej działalności. Skupiliśmy się na temacie alkoholizmu i szamańsko-leczniczej posłudze. Wobec wiadomego z góry braku szans na prowadzenie wystarczająco długiej obserwacji dokumentalnej, żeby pokazać skutki prowadzonej terapii, treatment złożony w PISF-ie zakładał połączenie

losów kilku bohaterów, którzy będą się znajdować na różnych etapach walki z nałogiem. Zamierzałem przedstawić ich losy w sposób na tyle uniwersalny, żeby powstał jeden portret. Ktoś decydował się rozpocząć walkę z nałogiem, ktoś inny trwał w abstinencji kilka miesięcy, a jeszcze inny przegrywał lub wygrywał walkę z nałogiem. Tą metodą planowałem w ciągu dwóch tygodni zarejestrować proces terapii trwający kilka miesięcy.

Fakt, że Lubow Passar wzięła mnie początkowo za Jacka Hugo-Badera, a późniejsze okoliczności spowodowały kompletną zmianę pierwotnego projektu, kolejny raz pokazał, jak prawdziwe życie prostuje zdarzające się w literaturze fakty konfabulacje. Dwa lata wcześniej odbyłem podróż, traktując książkę *Tropami rena* Mariusza Wilka⁹⁵ jako przewodnik. Prowadziłem wówczas dokumentację do projektu filmu *Śladami Saamów* (Studio Filmowe Everest) na temat rdzennych mieszkańców Półwyspu Kolskiego. Scenariusz powstawał w oparciu o książkę Mariusza Wilka. Podobnie jak autor pojechałem na spotkanie z ostatnim Saamem, którego Wilk poszukiwał niczym Świętego Graala. Miał wędrować w tajdze za stadem renów ze swoją kobietą Samojedką. Po przybyciu do miejscowości Łowoziero, gdzie przez dwa lata Mariusz Wilk mieszkał, zbierał materiały i pisał, okazało się, że jego bohater, niejaki Mucha, tak w *Tropach rena* nazywany jest ostatni (zdaniem autora) „wolny Saam”, mieszka w blokowisku i popija pod sklepem, gdzie schodzą się okoliczni alkoholicy.

Literackie pierwowzory, które często stają się inspiracją, kanwą, a nawet tworzywem do adaptacji dla autorów zarówno filmów dokumentalnych, jak i fabularnych, bywają mniejszą lub większą konfabulacją. Przez dwa ostatnie lata prowadziłem zajęcia pod nazwą *Reportaż w warsztacie scenarzysty filmowego* z drugim rokiem Filmoznawstwa w Uniwersytecie Łódzkim. Skupialiśmy się wprawdzie bardziej na scenariuszach fabularnych, ale wyrastających wprost z faktów opisanych w artykułach prasowych, internetowych i książkach. Nasze analizy często wymuszały odróżnienie faktów od mitów nawet w dziełach tak kultowych jak *Z zimną krwią* (ang. *In Cold Blood*) Trumana Capote'a. Teoria reportażu już od Henryka Sienkiewicza, przez Melchiora Wańkowicza, do Ryszarda Kapuścińskiego, dopuszcza wykreowaną autorską prawdę, niekoniecznie odzwierciedlającą rzeczywistość. Melchior Wańkowicz w *KaraŃce La Fontaine'a* sformułował zasady dot. autorskiego subiektywizmu reporterskiej praktyki, w której cechy kilku ludzi mogły posłużyć do zbudowania jednej postaci⁹⁶.

⁹⁵ Mariusz Wilk, *Tropami rena*, Noir sur Blanc, Warszawa 2011.

⁹⁶ Melchior Wańkowicz, *KaraŃka La Fontaine'a*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2010.

Podczas zdjęć do filmu dokumentalnego *Biała gorączka* w zasadzie od razu podjęliśmy decyzję, że nie będziemy składać bohatera z losów różnych postaci. Okres developmentu stanowił dla nas pierwszy etap zdjęciowy, który niezależnie od tego, jak dalej potoczą się losy finansowania filmu, traktowaliśmy jako pierwszą sesję zdjęciową, która pozwoli pozyskać co najmniej połowę materiałów roboczych. Zamierzaliśmy sfil-mować pacjentów Luby w momencie podejmowania decyzji i początkowym okresie walki z nałogiem. Nie była to więc wyłącznie dokumentacja, mająca na celu napisanie scenariusza i montaż zwiastuna filmu. Założyliśmy optymistycznie, że za kilka miesięcy wrócimy z kamerą do naszych bohaterów. I tak oto, w marcu 2015 roku, w warunkach kompletnie zimowych, zrealizowaliśmy w Nelkan ok. 50% materiału roboczego.

Latem odbyła się druga sesja zdjęciowa, która pozwoliła na dokończenie zdjęć. Mieliśmy więc możliwość realizacji rozłożonej w czasie, w ogóle nie branej pod uwagę podczas pisania treatmentu. Rozbieżność scenariuszowej i finalnej postaci filmu, której przykładem jest *Biała gorączka*, dotyczy moim zdaniem większości wniosków składanych w PISF-ie. Praca eksperta i lidera w komisjach priorytetów developmentu, stypendiów i produkcji filmów dokumentalnych, przekonała mnie, że treatmenty i scenariusze są znacząco podko-lorowane, co uatrakcyjnia ich marketingową wartość.

Założoną z góry metodą pracy nad filmem *Biała gorączka* miała być obserwacja do-kumentalna. Żywiłem nadzieję, że lekarskie wywiady z pacjentami, spotkania na gruncie oficjalnym i prywatnym, których wiele Luba odbywała, pozwolą uniknąć klasycznych re-żyserskich wywiadów i komentarza lektorskiego. Duża część informacji obecna w filmie miała zostać pozyskana metodą obserwacyjną. Filmując wydarzenia kreowane przez naszą bohaterkę, stawaliśmy się tylko obserwatorami rzeczywistości.

Niestety, również forma realizacji filmu została zweryfikowana, a ściśle mówiąc bar-dzo utrudniona. Ostatecznie byłem zmuszony przeprowadzać wywiady z pacjentami Luby, gdyż nasza bohaterka miała dla filmu zbyt mało czasu. Trwały przygotowania do wyborów w Chabarowsku i większość zdjęć w czasie letniej sesji odbyliśmy w Nelkan bez jej udziału.

Moja lojalność wobec bohaterki filmu spowodowała całkowite pominięcie wątku dzia-łalności politycznej. Lubow Passar obawiała się, że ten obszar aktywności zostanie uznany przez widza za karierowiczostwo. Już w pierwszej rozmowie dałem *czestnoje słowo* (pol. słowo honoru), że w filmie nie będzie o tym mowy.

W obydwu okresach zdjęciowych, zimą i latem, nasza ekipa składała się jedynie z dwóch osób: operatora i reżysera. Tomasz Michałowski zajął się obrazem, rejestrowanym

poręczną kamerą Sony Nex-20, natomiast ja całą resztą, czyli reżyserią, dźwiękiem i organizacją zdjęć. Brak dźwiękowca może wywołać zdziwienie, ale w pracy na planie, który nie był przygotowany (żadnego z bohaterów nie poznałem wcześniej), brak operatora dźwięku, który wielkim „szczurem” na tyczcze straszy rozmówców, okazał się korzystny. Podczas rejestracji bardzo osobistych historii (samobójcze próby, śmierć najbliższych, przestępstwa) – kameralność naszego działania była bezcenna. Mieliśmy ze sobą podstawowy zestaw światła, który podczas zdjęć, dla wygody noszenia, spakowałem do dużego górskiego plecaka. Już w samolocie był to nasz ponadnormatywny bagaż rzędu kilkudziesięciu kilogramów. Pewnego dnia, dając krok z mola na motorówkę, poślizgnąłem się i wpadłem do rzeki Mai, która wiosną, była najbardziej groźna. Obciążony plecakiem, zapakowanym światłem, natychmiast dobiłem do dna i zanim wypiąłem się z pasa biodrowego i piersiowego upłynęła dobra minuta. Przy rwącym nurcie rzeki, ciężki plecak, trzymany oburącz na piersiach, okazał się przydatny w wydostaniu na brzeg. *Maldieci* (ros. зуч) – powiedział nasz opiekun i właściciel motorówki, który przez chwilę zastanawiał się skąd wziąć koło ratunkowe. Okazało się później, że moja kąpiel w rzece była wszystkim znana. Fakt, że pracujemy z poświęceniem, zbudował dodatkowe zaufanie i ułatwiał realizację.

Najtrudniejszą technicznie część zdjęć odbyliśmy w dalekiej tajdze, gdzie koczowała trzyosobowa rodzina ze stadem renów. Odległość jak z Łodzi do Warszawy pokonywana latem przez tajgę zwykłym busem marki Toyota trwała ok. 5 godz., natomiast wiosną, czyli w kopnym śniegu, sprawdził się ogromny, ciężarowy kamaz.

Pacjenci Luby zgadzali się na zdjęcia w przekonaniu, że robią coś dobrego dla innych ludzi. Bez ich zgody, zaufania i współpracy nie byłoby filmu. Nie musieliśmy pokazywać, że potrafimy wypić duszkiem szklankę spirytusu, ale seans w saunie połączony z tarzaniem się w śniegu też był pewnym wyzwaniem. Szczęśliwie obaj, operator i ja, mieliśmy saunowe doświadczenie, chociaż w mniej ekstremalnych temperaturach. Ale cóż było robić, skoro znaleźliśmy się w świecie, gdzie niemowlęta wystawia się z wózkiem do ogrodu przy 20-stopniowym mrozie, żeby sobie pooddychały świeżym powietrzem.

Treatment, z którym wyruszyliśmy na zdjęcia, był jedynie drogowskazem. Prawdziwy scenariusz powstawał na gorąco – w czasie zdjęć. Były to robocze notatki, czynione każdego dnia, które konfrontowane z dotychczasowym materiałem zdjęciowym, pozwalały na szczegółowe planowanie kolejnego dnia. Podczas rannego joggingu często obiegałem miejsca, gdzie mieliśmy w ciągu dnia pojawić się z kamerą. Zwykle udawało się zamienić z kimś słowo, upewnić się, czy wszystko pójdzie zgodnie z planem. Życie na syberyjskiej prowincji toczy się jakby poza czasem, tam mało kto umawia się o dziewiątej, mówi się

raczej – koło południa – albo po prostu jutro. Daje to pewien komfort działania, ale trzeba być jednocześnie bardzo precyzyjnym.

Dla dobra filmu liczyło się też nasze zaangażowanie, które obserwowali mieszkańcy Nelkan. Widzieli, że się staramy i jeśli coś nie wychodziło, to tylko sporadycznie. Raz się zdarzyło, że ryby nie brały, kiedy filmowaliśmy wędkowanie z łódki, a innym razem łało. Ludzie natomiast zawsze dawali radę i nigdy nie odmawiali. Sfilmowaliśmy w różnych sytuacjach kilkadziesiąt osób. Codziennie nagrywaliśmy kilka godzin materiału. Trzeba było często zrzucić z kart materiał i je formatować. Zawsze robiłem dwie kopie na dwóch oddzielnych dyskach. A jednak jakiś niepokój w duszy zostawał. Temperatura w naszym lokum spadała w ciągu dnia poniżej zera. W marcu, pomimo wiosny, 20-stopniowy mróz powodował, że chociaż zakładaliśmy dwie pary spodni, to i tak doskwierało zimno. Szczególnie w tajdze, na wietrze.

6. Podsumowanie wywiadów na temat roli scenariusza w filmie dokumentalnym

Kluczem doboru reżyserów, z którymi przeprowadziłem wywiady załączone do pracy doktorskiej, na temat roli scenariusza w filmie dokumentalnym, były poglądy teoretyczne (czasem skrajne), dorobek zawodowy, a także praca dydaktyczna. Wśród moich respondentów znaleźli się m.in. profesorowie dwóch szanowanych na świecie szkół filmowych: PWSFTviT oraz WGIK, czyli Łódzkiej i Moskiewskiej Szkoły Filmowej. Tylko trzech spośród dziewięciu respondentów (Sergiej Dworcewoj, Sylwester Latkowski i Marek Piwowski) stało zdecydowanie na stanowisku braku potrzeby pisania scenariusza. Większość, odwołując się do własnych doświadczeń, opowiadała się za potrzebą pisania. Spontanicznie, chciałoby się powiedzieć – siłą rzeczy – rozważania na temat scenariusza szły w stronę metod pracy stosowanych na planie filmu dokumentarnego. I to jest konkretny dowód na to, jak bardzo metody realizacji mogą wpływać na kształt scenariusza.

Dla Jacka Bławuta zwykle na początku pracy nad filmem istotny był jedynie szkic, który musiał powstać ze względów produkcyjnych. Następnie przez długie miesiące, a nawet lata, budowała się więź, która mogła zaowocować w filmie czymś, co potocznie nazywamy prawdą. Oto reżyser, który niemal z każdym swoim bohaterem się zaprzyjaźniał i poświęcał mu kilka lat życia. Takim filmem był np. *Wojownik*, i wszystko byłoby w porządku, gdyby na koniec nie usłyszał, że bohater czuje się oszukany i opowiada o tym w wywiadach. Bardzo bliska współpraca bywała wyczerpująca i trudna dla obydwu stron. Zaskakujące było to, co z czasem spowodowało przejście Jacka Bławuta do fabuły:

Pamiętam, jak Marcel mówił wielokrotnie na jakichś tam zajęciach: „Słuchajcie, my korzystamy z czyjegoś życia, czerpiemy z czyjegoś życia, jesteście takimi trochę hienami, wykorzystujemy czyjeś życie do naszych celów”, i ja wtedy sobie pomyślałem: „O kurczę, nie, ja mam poczucie odwrotne, że w wielu wypadkach było odwrotnie, że ja się czułem wykorzystany i to mogę powiedzieć”. Brakowało mi dystansu, ale mówiła mi o tym rodzina, znajomi, dzieci: „Posłuchaj, jesteś wykorzystywany, wykorzystują cię”. A ja mówię, że nie i dopiero po jakimś czasie: „O kurczę, zostałem wykorzystany albo potraktowany nie tak, jak sobie życzyłem, że dałem 100% z siebie, a dostałem w zamian nieżyczliwość, brak zrozumienia”. Tak było w przypadku *Wojownika*, kiedy Marek źle mnie odebrał⁹⁷.

Sergiej Dworcewoj należy do reżyserów, którzy scenariuszy starają się nie pisać, gdyż projektowanie na papierze przyszłości uważają za nieporozumienie. Jego słynny *Dzień chleba* (1998) powstał bez jednej linijki tekstu. Ale przecież zanim Sergiej pojedzie na plan, ma jakiś powód, ideę – i to jest właśnie scenariusz – tak twierdzi Sergiej

⁹⁷ Wywiad z Jackiem Bławutem, rozdział 9, s. 112-113.

Miroszniczenko, wieloletni szef katedry dokumentu WGIK w Moskwie oraz autor serii *Urodzeni w ZSRR*, prywatnie przyjaciel reżysera. Kiedy zapytałem Dworcewoja, dlaczego realizuje filmy odpowiedział, że „tak jak ptaki muszą śpiewać, ja muszę robić filmy”. Pytany o metody realizacji filmu dokumentalnego, opowiedział głównie o więziach łączących go z bohaterami:

Film dokumentalny zrobię wówczas, jeśli coś mnie poruszy. Dla mnie bardzo ważny jest aspekt moralny. Staję się starszy i ważne są rzeczy, które wcześniej nie były tak ważne. W filmie dokumentalnym przebywasz długo ze swoimi bohaterami, długo ich filmujesz. Potem oni stają się twoimi bardzo bliskimi przyjaciółmi. Kończysz film i oni stają się częścią twojej duszy. Powinieneś wyrwać ich i wyrzucić. Oni też do ciebie tak się odnoszą, a ja już nie mogę przebywać z nimi każdego dnia. To jak w miłości, przychodzi moment, kiedy trzeba zerwać. Jest do dla mnie bardzo ciężkie moralnie, ponieważ traktuję to poważnie. Jest też poważne dla mojej duszy. Dla mnie robienie filmów jest bolesne. Jeśli coś będzie mnie nurtować, może będę jeszcze coś robił, nie wiem. Nie mogę nic powiedzieć, co będzie dalej. Może to być film fabularny, a może dokumentalny⁹⁸.

Na temat roli scenariusza w filmie dokumentalnym rozmawiałem też z Pawłem Łozińskim. Mając w pamięci *Miejsce urodzenia*, który uważam za jeden z najlepszych polskich filmów dokumentalnych po roku 1989, zapytałem, czy znał zakończenie filmu, przystępując do zdjęć:

Kiedy zdobyłem wszystkie interesujące mnie informacje, zapisałem je w postaci scenopisu. Czyli rozpisałem dokładnie, który ze świadków, jaki kawałek historii Grynberga pamięta. Dopiero tak przygotowany mogłem zacząć zdjęcia. Produkcyjnie wyglądało to tak, że jeździliśmy z Henrykiem Grynbergiem od jednego bohatera do drugiego według planu z mojej dokumentacji. Bohater nie wiedział, z jakim świadkiem ma się spotkać, mówiłem mu tylko, o kórego ze swoich bliskich ma zapytać – o matkę, ojca czy brata. To przenosiło się na prawdziwe emocje bohatera. Naprawdę nie wiedział, czego się za chwilę dowie. Ale ja wiedziałem, więc byłem przygotowany na to, kiedy włączyć kamerę. (...) Gotowy film jest skonstruowany jak thriller, opowieść kryminalna o dochodzeniu do rozwiązania zagadki morderstwa sprzed lat. Nie byłoby to możliwe bez bardzo precyzyjnego zapisu w scenopisie. W scenariuszu nie mogłem zapisać, że na pewno uda nam się odnaleźć i wykopać ciało zamordowanego Abrama, ojca Henryka Grynberga. Bardzo na to liczyłem, wiedząc z relacji świadków, gdzie został zakopany czterdzieści osiem lat wcześniej. Film musi mieć zakończenie i czułem, że je mam, nawet jeśli ciała nie odnajdziemy. Bohater zostałby wtedy sam na sam z wielką, pustą dziurą w ziemi. I pozostał z tajemnicą, co się stało z jego ojcem. Stało się inaczej, odnaleźliśmy nie tylko ciało, ale także butelkę po mleku należącą do Abrama⁹⁹.

⁹⁸ Wywiad z Siergiejem Dworcewojem, rozdział 9, s. 95-96.

⁹⁹ Wywiad z Pawłem Łozińskim, rozdział 9, s. 115-116.

W innym filmie Pawła Łozińskiego, którego bohaterem był sąsiad, dozorca kamienicy, scenariusz istniał jedynie jako luźny projekt tego, co może się wydarzyć:

W scenariuszu (...) filmu (*Taka historia*, tytuł roboczy *Wiesio*) zapisałem, że będzie to opowieść o tytułowym Wiesiu i jednym roku z jego życia. Taki był pomysł na konstrukcję, która jest w filmie bardzo ważna. Cztery pory roku z życia mojego bohatera. Napisałem też, że będzie to opowieść o jego dzielnych zmaganiach z przeciwnościami życia. Byłem pewny, że ich nie zabraknie¹⁰⁰.

Tak więc bywa różnie. Czasem ten sam autor pisze wręcz scenopis, a czasem tylko luźny projekt. Podejście do scenariusza dyktuje bohater, temat, a przede wszystkim metoda realizacji. Oczywiście za każdym razem liczy się głos producenta. Kameralny film, jakim była *Taka historia* (2012), kiedy również autorem zdjęć był Paweł Łoziński, a film powstawał bez ekipy, w miejscu zamieszkiwania autora, można było realizować niemal bez pieniędzy. Taka sytuacja może wydawać się komfortowa od strony twórczej, a jednocześnie trudna ze względów materialnych (zdjęcia rozłożone na cały rok).

Kolejnym rozmówcą na temat roli scenariusza, który autorytetem dokumentalisty od lat budzi respekt i zainteresowanie, był Marek Piwowski. Zaczął od tego, że scenariusz jest z definicji zapisem scen, a więc już na poziomie tego określenia wpadamy w niejaką konfuzję z materiałem filmu dokumentalnego. Dla mnie było ciekawe, czy do filmu *Psychodrama* (1969), wzięwszy pod uwagę udział samego Janusza Głowackiego, był napisany scenariusz. Odpowiedź była nieco wymijająca:

Takiego scenariusza z podziałem na sceny na pewno do *Psychodramy* nie było. Ponadto, scenariusz sugeruje coś, co będzie miało gotową konstrukcję. W *Psychodramie* to było tak: najpierw pojechałem na miejsce, na tak zwaną dokumentację, jeszcze nie było tego tytułu *Psychodrama*. Dopiero na miejscu zobaczyłem, że tam stosują psychodramę, tak jak opracował ją i stosował Jacob Moreno. To był dom poprawczy dla nieletnich dziewcząt i one musiały grać role ludzi, którym wyrządziły krzywdę. Po to, żeby sobie uświadomić właśnie tę wyrządzoną krzywdę. Ja odwróciłem im tę rolę w taki sposób, żeby zagrały ludzi, którzy to im wyrządzili krzywdę¹⁰¹.

Można też nabrać dystansu do potrzeby pisania scenariusza, kiedy z ust Marka Piwowskiego słucha się takiej oto historii:

Zauważyłem, że na ludzi postawionych przed kamerą działa jakaś odmiana prawa Wernera Heisenberga, polegająca na tym, że obiekt obserwowany zmienia się pod wpływem samego faktu

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 117.

¹⁰¹ Wywiad z Markiem Piwowskim, rozdział 9, s. 133.

obserwacji. Na przykład w filmie *Uwertura*, to była moja pierwsza etiuda szkolna, komisja zamiast gnoić rekrutów, jak zobaczyli kamerę, zaczęła mówić o demokracji. Później to samo prawo zadziałało w etiudzie o alkoholikach w Tworkach. Chciałem nakręcić *delirium tremens*, które zdarza się najczęściej ok. 4 rano, kiedy organizm jest najmniej wydolny. Nawiasem mówiąc, to właśnie wtedy antyterrorysty odbijają zakładników i wtedy również zdarzają się deliria. Siedzieliśmy z Zygmuntem Samosiukiem i czekaliśmy. Godzina 4 rano, słyszę: „Panie Marku, ja chcę wyjść do toalety, a tu ryby płyną po korytarzu brzuchami do góry, woda taka wielka, jak ja tam pójdę?”. Więc mówię do Zygmunta: „Stawiaj światło, włączaj kamerę, kręcimy”. Pytam: „Panie Heniu, co pan teraz widzi?”. A on odpowiada: „Panie Marku, znajdujemy się w zakładzie psychiatrycznym w Tworkach, opieka lekarska jest bardzo dobra, bardzo dobre jest też wyżywienie¹⁰².

Z moimi rozmówcami poruszałem też sprawę formy zapisu scenariusza filmu dokumentalnego. Scenariopisarstwo fabularne zostało skodyfikowane do maksimum: czcionka Courier, wielkość 12, odstęp 1,5 to kapitalikami, tamto nie itd. Wszystko wiadomo i podobno zachodni producenci scenariuszy zapisanych bez zastosowania tych reguł nawet nie czytają. Co mógł napisać ktoś, kto nie znalazł czasu na poznanie paru podstawowych regulek? O tym, czego uczy odnośnie formatu scenariusza dokumentalnego, zapytałem prof. Andrzeja Sapiję:

Myślę, że forma jest sprawą drugorzędną. (...) Struktura, sposób zapisu, powinna być przede wszystkim przyjazna, czyli musi maksymalnie ułatwiać zrozumienie treści, to oznacza, że należy budować akapity, nie stosować zbyt małego odstępu między wierszami, robić przerwy pomiędzy poszczególnymi wątkami i scenami, stosować pogrubiony druk itd. Wszystko, żeby całość była maksymalnie klarowna¹⁰³.

Profesor Andrzej Sapija zapytany o film, który zrealizował najbardziej żywołowo z niewielkim udziałem scenariusza, wspomniał realizację na temat Stadionu X-lecia w czasach, kiedy był to gigantyczny hipermarket pod gołym niebem. Podzielił się następującymi uwagami warsztatowymi:

Myślę, że to był film, który uważam za nieudany. Film o największym targowisku w Europie, a może i Azji – o Stadionie Dziesięciolecia. Przewodnikiem miała być pani, która rozwoziła napoje. Później się okazało, że ona nie może jeździć po całym targowisku. Nie miałem więc przewodnika, czyli musieliśmy zmienić całkowicie sposób opowiadania o tym. Ratowałem się offową opowieścią jednego z bohaterów. Mogę powiedzieć dzisiaj, że lepsza dokumentacja na pewno by pomogła. Chciałbym dodać, że często słyszę o tym, że nie mogę napisać tego, co bohater robi, bo nie wiem, czy on to robi. Po pierwsze to jest mit, nigdy nie jest tak, że my nic nie wiemy. Stopień

¹⁰² *Ibidem*, s. 134-135.

¹⁰³ Wywiad z Andrzejem Sapiją, rozdział 9, s. 127.

i zakres tego, co wiemy należy do nas, czyli jeśli zrobimy dobrą dokumentację, to jesteśmy w stanie napisać wiarygodny scenariusz. Natomiast w zależności od tematu on może być bardziej lub mniej precyzyjny. Jeśli np. nie wiemy, co bohater powie, to przecież jest oczywiste, że nie piszemy odpowiedzi, tylko pytania¹⁰⁴.

Inny pedagog Łódzkiej Szkoły Filmowej prof. Mirosław Dembiński swoje *dictum* na temat roli scenariusza w filmie dokumentalnym ujął następująco:

Filmu nie robi się, naciskając czerwony guzik. Film powstaje w głowie i sercu autora i autor musi wiedzieć, czego chce i do tego dążyć. Czyli pomysł zapisany w formie scenariusza jest konieczny. Natomiast często okazuje się w trakcie zdjęć, że scenariusz trzeba zrewidować. Studentom opowiadam, że młodzi twórcy idą do rzeczywistości z gotową koncepcją i jak rzeczywistość nie pasuje do ich koncepcji, to tym gorzej dla rzeczywistości i taka postawa również prowadzi donikąd, tak powstaje fałsz. Nie ma jednej reguły, trzeba znaleźć właściwe miejsce, odpowiednie pomiędzy koncepcją filmu „co się nawinie”, a naginaniem rzeczywistości do własnej koncepcji. W taki sposób, żeby nie rezygnując z własnej koncepcji, pozwalać rzeczywistości pisać scenariusze. Z mojego dwudziestokilkuletniego doświadczenia pedagogicznego i reżyserskiego właśnie to wynika¹⁰⁵.

Zawsze w przypadku rozważań na temat scenariusza pojawiał się problem metod realizacji, które należy z góry zaplanować. Ciekawa uwaga z tym związana pojawiła się w rozmowie z Sylwestrem Latkowskim. W pierwszej fazie realizacji zdjęć, kiedy realizuje wywiady, rolę scenariusza sprowadza do listy osób, z którymi chciałby rozmawiać, a dopiero po nakręceniu „setek”, ustala obiekty do sfilmowania:

Mając część materiału, np. większość „setek”, zaczynam kombinować, jak powinien być zbudowany film, jakie zdjęcia należałoby jeszcze zrobić. Wtedy mogę zaplanować, co warto jeszcze pokazać albo po prostu, czym zakryć „gadające głowy”. Przy filmach śledczych, które robię, jest trochę więcej rzeczy przemyślanych, ale to też jest w zasadzie głównie lista osób, z którymi zamierzam rozmawiać i tylko od moich umiejętności zależy, jak potoczy się rozmowa, jakie zadam im pytania, jakie uzyskam informacje. Dopiero potem, mając zmontowane wypowiedzi, widzę, jakie obrazy należy jeszcze sfilmować. Nie ma czegoś takiego jak scenariusz w filmie dokumentalnym, to jest wymysł producentów filmów telewizyjnych. (...) Bolączką wielu dokumentalistów w Polsce jest to, że robią fikcję. Ja zupełnie nie wyobrażam sobie z góry tego, co powie mój bohater. Staram się również nie robić dokumentacji połączonej z nagrywaniem dźwięku, bo rzadko się zdarza, żeby bohater powiedział dwa razy to samo, w taki sam sposób. Jeżeli robiłbym dokumentację dźwiękową, na podstawie której napisałbym później scenariusz, to ten film nigdy nie powstałby w takiej samej barwie czy temperaturze. Po pierwsze, nie byłoby zaskakujących pytań, po

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 131-132.

¹⁰⁵ Wywiad z Mirosławem Dembińskim, rozdział 9, s. 108.

drugie, lubię, żeby moja kamera śledziła bohatera. Dla mnie dokumentacja polega na tym, żeby dowiedzieć się, o czym ten film ma być i nic więcej¹⁰⁶.

Ciekawą metodę pisania scenariusza, połączoną z castingiem, przedstawił wspomniany już rosyjski reżyser Sergiej Miroszniczenko. Pisząc scenariusz do cyklu dokumentalnego *Urodzeni w ZSRR*, postępował następująco:

Początkowo było bardzo dużo ludzi, jeździliśmy z moją przyjaciółką Angielką. Najzabawniejsze, że mamy dwa scenariusze, dlatego że piszemy wariant angielski dla Anglików, żeby rozumieli i piszemy również wariant rosyjski, żeby Rosjanie rozumieli. To śmieszne, jak bardzo różnią się od siebie. Angielski jest bardziej pragmatyczny, zwięzły i podobny do takiego „prawidłowego”. Rosyjski bardziej emocjonalny, czuły, słowiańska dusza i tak dalej. Pojeździliśmy po miastach, miałem małą kamerkę, przychodziłem do szkół, przedszkoli i filmowałem dzieci, które odpowiadały nam ze względu na wiek. Zadawałem im różne pytania, filmowałem i obserwowałem, jak kto reaguje, robiliśmy też zdjęcia. W rezultacie przesłuchaliśmy setkę dzieci. Bardzo dobrze pamiętam wynajęte mieszkanie w Moskwie, mieszkalem wtedy jeszcze w Jekaterynburgu, gdzie zapomniawszy o bożym świecie, niemal w majtkach pełzaliśmy po podłodze, na której leżało stu bohaterów, łapaliśmy się za ręce i kłóciliśmy o to, którego wziąć – trwało to kilka dni. W końcu wybraliśmy dwadzieścia osób, ale to nie był koniec. Kiedy pojechaliśmy filmować, okazało się, że w Kirgizji jedna rodzina, która chciała, żeby filmować ich chłopca, który miał dziewięć lat, przedstawiła go jako siedmioletniego. Kiedy dowiedzieliśmy się o tym, musieliśmy natychmiast zmienić bohatera, wybrałem jakiegoś chłopca, który tam był i dlatego kirgiski bohater Ałmaz, to po prostu zrządzenie losu. Był też przypadek, że w przedszkolu biło się dwóch bliźniaków i postanowiłem wziąć ich do filmu¹⁰⁷.

Tak więc tutaj casting decydował o wyborze bohaterów, ich losy stawały się kanwą scenariusza, a wzięwszy pod uwagę, że reżyser wracał do swoich bohaterów co siedem lat, istniała zawsze wielka niewiadoma, dotycząca nie tylko losów bohaterów, ale również ich udziału w kolejnych odcinkach.

Podsumowując, należy stwierdzić, że zdecydowana większość reżyserów (70%) opowiada się za pisaniem scenariusza, a wszyscy uznają wpływ używanych metod na jego kształt. Moja osobista konkluzja jest taka, że zawsze jest jakiś zamysł filmu, powód, dla którego włączamy kamerę. Wystarczy zapisać tę ideę i jakiś zręb scenariusza jest gotowy. Problem mamy wtedy, kiedy ten zapis musi mieć co najmniej dwadzieścia stron, jak ma to miejsce w przypadku projektów składanych w Polskim Instytucie Sztuki filmowej. Dla

¹⁰⁶ Wywiad z Sylwestrem Latkowskim, rozdział 9, s. 120-121.

¹⁰⁷ Wywiad z Sergiejem Miroszniczenko, rozdział 9, s. 99.

filmu dokumentalnego zawsze, poza szczególnymi wypadkami (np. rekonstrukcje historyczne), będzie to tylko roboczy plan, który zweryfikuje życie.

7. Zakończenie

Autorzy piszący na temat roli scenariusza w powstawaniu filmu dokumentalnego zwykle od razu „przechodzą do rzeczy”, czyli zajmują się jego wpływem na filmowy opis rzeczywistości, przeciwstawiając skrajne poglądy teoretyków i reżyserów na ten temat. Nie spotkałem się z próbą zdefiniowania przedmiotu badań, czyli scenariusza filmu dokumentalnego, by dopiero potem zająć się problematyką sensu jego istnienia. Ten metodologiczny błąd popełniają prawie wszyscy. Nawet summa rozważań na ten temat wytrawnego krytyka, filmoznawcy i wykładowcy prof. Mirosława Przylipiaka nie definiuje scenariusza¹⁰⁸. Jedynie prof. Grażyna Kędzielawska w skrypcie *Przewodnik dokumentalisty*, pisząc o tym, co powinien zawierać scenariusz, daje cenne wskazówki dot. również formatu zapisu:

Przesłanie – winno wyjaśniać temat filmu (...) jako swego rodzaju drogowskaz (...).

Opis formy filmu – określenie gatunku. Od reportażu do eseju (...).

Wyszczególnienie scen – podzielnie zapisu na obraz i dźwięk (...).

Dane techniczne, które określą kosztorys filmu (...).

Różne formy zapisu: dla producenta, roboczo dla siebie (...)¹⁰⁹.

Zdarza się czasem, że w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej składane są wnioski na dotację filmów dokumentalnych, których scenariusze przypominają formą sprawozdania księgowo. Podzielone pionowo strony na obraz i dźwięk, starannie zsynchronizowane na odpowiedniej wysokości, informują jednocześnie o tym, co widać i słyszeć, np. po lewej stronie obraz: Janek (działacz młodzieżówki SLD) biegnie przez las, a po prawej dźwięk: Janek myśli (nagrany off), że zostanie prezydentem. Taka konstrukcja scenariusza niejako wymusza drobiazgową treść. Trudno odmówić autorom pracowitości, ale o dziwo – owoc ich pracy nie sprawia, że czytając, „widzimy film”. Filmy o wiele lepiej „widać” w zapisach prozatorskich, których forma przypomina eseje. Eksperci, czytając scenariusze, chcą przede wszystkim „zobaczyć film” – warto o tym pamiętać.

Najpoważniejsza rozprawa warsztatowa na temat filmu dokumentalnego dostępna na polskim rynku, autorstwa Sheili Curran Bernard, również nie zawiera definicji scenariusza. Reżyserka, wykładowczyni filmoznawstwa i producentka, definiuje natomiast precyzyjnie, chociaż ogólnie, treatment filmu dokumentalnego:

¹⁰⁸ Mirosław Przylipiak, *Scenariusz we...*, *op. cit.*, s. 10-28.

¹⁰⁹ Grażyna Kędzielawska, *op. cit.*, s. 69-70.

Ogólnie mówiąc, treatment, to prozą opowiedziany film – rozgrywający się na papierze tak, jak w przyszłości rozegra się na ekranie¹¹⁰.

Gdyby dopisać słowa „zapisany w czasie teraźniejszym”, mogłaby to być jak żywo, definicja scenariusza filmu nie tylko dokumentalnego, ale także fabularnego. Jeśli chodzi o sposób zapisu treatmentu dokumentu, to Sheila Bernard daje dobrą radę, która zacytowana w skrócie brzmi:

Nie omawiasz, jaka jest twoja historia, tylko ją opowiadasz wprost. (...) struktura treatmentu winna odzwierciedlać strukturę filmu. (...) Ludzie, miejsca, zdarzenia winny pojawiać się w porządku ekranowym¹¹¹.

W zasadzie można by obie powyższe uwagi dot. treatmentu odnieść do scenariusza i napisać krótko: scenariusz filmu dokumentalnego to jest to samo, co treatment, tylko ma więcej stron. Ile? To zależy od długości filmu. Dla Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej – przypomnę – minimum oznacza 20 stron. Zdarzało mi się czytać nawet pięć razy dłuższe scenariusze, ale co do zasady większość z nich spełnia jedynie warunek minimum, bogato zilustrowany fotografiami.

I jeszcze jedna uwaga Sheili Bernard, która dotyczy wprost scenariusza, a wydaje się wielce inspirująca w rozważaniach na temat *Roli scenariusza w filmie dokumentalnym*:

Scenariusze filmów dokumentalnych mają tendencję do ewoluowania w czasie całego procesu produkcyjnego¹¹².

Proces pisania scenariusza filmu dokumentalnego rozpoczyna się w momencie, kiedy dopada nas nieodparta chęć do zrealizowania filmu na dany temat, a kończy w momencie skołaudowania filmu. Zamysł, który sprawia, że zaczynamy realizację, cały czas ewoluuje, gdyż rzeczywistość, z którą w pokorze się ścieramy, bezpardonowo rewiduje wszystko, co zamierzamy. Są trzy etapy, w których można powiedzieć scenariusz „sam się pisze”: dokumentacja, zdjęcia i montaż.

Pełen chronologiczny przebieg scen całego filmu z wyraźną strukturą może zawierać jedynie scenariusz spisany z ekranu po kolaudacji. I właśnie tak powinien ten proces przebiegać, nie inaczej. Abstrahuję tutaj od wyjątków np. rekonstrukcji wydarzeń czy zapisu historii, które są bliźniaczo podobne i się powtarzają.

¹¹⁰ Sheila Curran Bernard, *op. cit.*, s. 2.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 208.

¹¹² *Ibidem*, s. 215.

Uczestniczyłem w wielu kolaudacjach filmów dokumentalnych jako autor i ekspert. Nigdy nie spotkałem się z sytuacją, żeby ktoś powiedział: „No zaraz, ale przecież na ekranie mamy coś kompletnie innego niż w scenariuszu”. Czy taka sytuacja mogłaby zaistnieć w przypadku filmu fabularnego?

Oczywiście, nie. I ten fakt uważam za jeden z dowodów, że realizując film dokumentalny, cały czas uczestniczymy w procesie tworzenia scenariusza. Żaden producent, widząc na ekranie dobrą scenę, nie zażąda, żeby ją wyciąć, bo nie była wcześniej napisana albo należy zmienić konstrukcję, bo się nie zgadza ze scenariuszem. Ze scenariuszem, czyli właściwie z czym? Co tak naprawdę sprawia, że w ogóle realizujemy film? Czy powód, dla którego zajmujemy się danym tematem, poświęcając mu czasem całe lata, może okazać się kluczowy w definiowaniu scenariusza?

Konsultant studenckich etiud dokumentalnych na drugim roku reżyserii PWSFTviT, w drugiej połowie lat 80., dziennikarz Marek Miller powtarzał, że dokumentalista, tak jak reporter czy misjonarz, może pracować tylko z powołania. Uważał, że są to zawody całkowicie misyjne. Przemyślenia na ten temat zawarł w książce *Katechizm reportera*¹¹³. Przytoczę fragment recenzji wydawcy tej książki:

Dziennikarstwo to zawód na wskroś ewangeliczny. Jego istotą powinno być bowiem dawanie świadectwa prawdzie. Marek Miller dokonał rzeczy wydawałoby się karkołomnej – przeprowadził spójny, wartki i rzeczowy wywiad z Janem Pawłem II, dialogując wyłącznie z Jego tekstami na temat komunikacji społecznej. Odwołując się do nich, stworzył coś w rodzaju tekstu programowego współczesnego dziennikarstwa. „Rozmówca” Papieża nieprzypadkowo sięga w tytule po termin „katechizm”, który pochodzi od greckiego słowa ‘katēchēsis’ oznaczającego ścieżkę inicjacyjną, swoistą drogę wtajemniczenia w prawdy wiary. Wywód zawarty w książce przypomina bowiem wtajemniczenie, ale w arkana dziennikarstwa – nie na poziomie warsztatowym, lecz zrozumienia istoty, znaczenia i sensu. W czasach dojmującego braku mistrzów to rzecz bezcenna¹¹⁴.

Katechizm reżysera, czyli dziennikarza z kamerą poszukującego prawdy, zawiera po trosze *Bohater filmu dokumentalnego* Jacka Bławuta¹¹⁵, a także autobiograficzne wyznania reżysera zatytułowane *O sobie* Krzysztofa Kieślowskiego¹¹⁶ czy wydana niedawno *Teoria praktyki*¹¹⁷. Lektura tych książek sprawia, że pytania: kiedy warto wziąć się za dany temat?

¹¹³ Marek Miller, *Katechizm reportera*, Oficyna Wydawnicza Volumen Mirosława Łątkowska, Warszawa 2020.

¹¹⁴ *Katechizm reportera*, <https://www.taniaksiążka.pl/katechizm-reportera-marek-miller-p-1366539.html> [dostęp: 15.01.2021].

¹¹⁵ Jacek Bławut, *op. cit.*

¹¹⁶ Krzysztof Kieślowski, *O sobie*, *op. cit.*

¹¹⁷ *Teoria praktyki*. Kieślowski, Łoziński, Wiszniewski, Królikiewicz, Żebrowski, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2019.

Jaki jest sens uprawiania zawodu dokumentalisty filmowego? Co powinien zawierać scenariusz? Znajdują właściwą odpowiedź. Na tej podstawie definicję scenariusza w procesie jego roli w powstawaniu filmu dokumentalnego ująłbym następująco:

Scenariusz to uzasadnienie nieodpartej potrzeby filmowego zapisu rzeczywistości, dające się wyrazić w piśmie, mowie lub myślach, którego treść i forma będą bezustannie ewoluować aż do momentu, kiedy zostanie zmontowana najlepsza z możliwych konstrukcja niezbędnych scen, a realizacja jest obsesją autora, która sprawia, że może pracować nawet za darmo i zastawi własne mieszkanie, żeby tylko film powstał.

8. Treatment projektu *Biała gorączka*

Treatment filmu dokumentalnego

BIAŁA GORĄCZKA

/czas trwania: 52' /

ANDRZEJ GAJEWSKI

andrzejgajewski1@wp.pl

0-501 329 927

Chcemy opowiedzieć o tym, jak wódka upadła i zabija całe narody.

Zdaniem etnografów próg ilościowy, poniżej którego nie da się odtworzyć biologicznej substancji ludzkiej populacji, stanowi dwieście pięćdziesiąt osób. Ze spisu czterdziestu pięciu rdzennych narodów Rosji, wynika, że obecnie mniej niż dwustu pięćdziesięciu przedstawicieli ma np. plemię Alutorów, zostało ich zaledwie dwunastu i Kerekowie, których jest ośmiu(sic!). Eńcowie, w liczbie dwustu trzydziestu siedmiu przedstawicieli, również się nie odtworzą, a Tazowie, których populacja przekracza wprawdzie minimalną normę, jest ich dwustu siedemdziesięciu sześciu, podobnie jak pozostali dalej pija, więc również wyginą*.

Podobny los spotkał amerykańskich Indian. W trzystu milio- nowej populacji obywateli USA rdzenni mieszkańcy Ameryki sta- nowią dzisiaj promile. Wielką w tym rolę odegrała „woda ogni- sta”. Jej syberyjski odpowiednik to spirytus przemysłowy.

Rdzenne narody rosyjskiej Syberii od tysiący lat żyły szczęśliwie w zasobnej tajdze. Pasterstwo, myślistwo i zbieractwo stanowiło podstawę ich utrzymania.

Nie znali wódki, dopóki na ich ziemi nie przybyli Rosja- nie. Z badań naukowych wiadomo, że narody rasy indoeuropej- skiej żyjące na terenach, gdzie z powodu surowych warunków niewiele uprawiano, wykształciły białkowo-tłuszczową przemia- nę materii, natomiast np. Europejczycy mają przemianę białko- wo-węglowodanową. Ma to znaczenie przy nadmiernym spożywaniu wódki. Rosjanie lepiej tolerują napoje wyskokowe i rzadziej zapadają na alkoholizm, nawet *delirium tremens* ma u nich ła- godniejszy przebieg.

* Dane statystyczne, które pojawiają się w treatmentcie zostały zaczerpnięte z następujących źródeł: Jacek Hugo-Bader, *Biała gorączka*, Wydawnictwo Czarne Wołowiec 2009, s.177-189; Piotr Eberhardt, *Skład narodowościowy ludności Federacji Rosyjskiej na przełomie XX i XXI wieku [w:] Mniejszości narodowe i etniczne w interpretacjach przestrzennych*, Studia z Geografii Politycznej i Historycznej, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, t. 5, Łódź 2016, s. 209-236.

„Biała gorączka”, tak Ewenkowie nazywają delirium, dokonuje w ich mózgach nieporównanie większych spustoszeń. W żadnym innym miejscu na świecie nie popełnia się tylu samobójstw. I tak to kultura wyższa – kolonizatorów – stopniowo wypiera kulturę niższą – rdzennych mieszkańców.

A kultura picia na sposób rosyjski to nie żarty: siedemnaście litrów czystego spirytusu rocznie na statystycznego obywatela.

Na każdą butelkę legalnego alkoholu trzeba doliczyć cztery samogonu. Ile to razem będzie?

Rocznie: sześćdziesiąt osiem litrów na głowę, w co oczywiście – główki niemowląt zostały wliczone. Rosjanie to absolutni rekordziści. W Polsce, gdzie też się „za kołnierz nie wylewa”, wg danych GUS wypada rocznie zaledwie sześć i pół litra na głowę.

Po upadku komunizmu, kiedy powstała Federacja Rosyjska, nastąpiły dekady bardzo niestabilnej polityki ekonomicznej. Niepewność jutra sprawiła, że liczba narodzin była mniejsza od umieralności. Rozpoczęła się depopulacja kraju. Wszystko to szczególnie mocno dotknęło rdzenną ludność Rosji, która nie miała właściwej reprezentacji we władzach centralnych.

Kilka lat temu realizowałem dla Pierwszego Programu TVP serię filmów dokumentalnych pt. *Spotkania z Syberią*. Pewnego dnia przyjechaliśmy do wsi o nazwie Wierszyna w Irkuckiej Obłasti, gdzie poszukiwaliśmy potomków polskich osadników. Była dziesiąta rano i nie udało się spotkać na drodze nikogo trzeźwego. A spotkaliśmy i kobietę, i starca, i nastoletniego chłopca.

W czasie tamtych zdjęć byliśmy w szpitalu psychiatrycznym w Irkucku, gdzie na oddziale uzależnień od jednego z lekarzy usłyszałem o słynnej lekarce Lubow Passar, a także szamance, która zajmuje się leczeniem alkoholików wśród rdzennej ludności.

Oczarowany egzotyką i ogromem syberyjskiej przestrzeni pomyślałem, że jej praca to świetny temat na dokument filmowy, że wystarczy razem pojechać w tajgę, dać się w drodze przeniknąć czerwonemu pyłowi, tonąć po pas w bagnach, połknąć w tajdze tysiąc meszek i film będzie gotowy. Bo Lubow Passar, niczym pielgrzym, jeździ po rosyjskim dalekim Wschodzie i dociera do najdalszych wiosek zamieszkałych przez syberyjskich aborygenów. Zamiast Dobrej Nowiny wiezie ze sobą zapas esperalu. Doraźnie TVP Redakcja Edukacyjna nie była takim filmem zainteresowana.

Po latach temat do mnie wrócił. Najpierw przeczytałem artykuł w „Gazecie Wyborczej”, a później zbiór reportaży Jacka Hugo-Badera, którego bohaterką była lekarka Lubow Passar – „szamanka od pijaków”, jak ją nazywają w Chabarowsku.

Idealna bohaterka filmu dokumentalnego, w którym naturalny *suspens* zbuduje ilość pacjentów, którzy po terapii przestaną lub nie przestaną pić. W Polsce to zaledwie 3%. Aż 97%, prędzej czy później, umiera. Nawet rak trzustki nie zbiera aż tak tragicznego żniwa. Pięcioletni okres przeżycia chorych na ten nowotwór wynosi u nas 5-7%.

Doktor Lubow Passar to nie tylko lekarka-narkolog zajmująca się terapią syberyjskich aborygenów uzależnionych od alkoholu. Od sześciu lat pełni funkcję prezydenta „Stowarzyszenia rdzennej ludności północy regionu Chabarowsk”, ale jej doświadczenia w pracy społecznej na tym się nie kończą. W roku 2008 odbyła staż w biurze Wysokiego Komisarza ONZ ds. Praw Człowieka (Genewa, Szwajcaria). Uczestniczy w światowych kongresach i konferencjach dot. problemów ludności tubylczej (2009 Yellowknife, Kanada, 2009 Manila, Filipiny). Bierze udział w międzynarodowych projektach nt. rdzennej ludności – projekty z Dalekiego Wschodu Izby Handlowej w Chinach w sprawie ustanowienia stosunków kulturalnych rdzennej ludności obu krajów (2009). W roku 2011 – wspólny projekt z Far East Izby Gospodarczej terytorium Chabarowsk nawiązania

współpracy kulturalnej i gospodarczej z Koreą Północną (Phenian).

Za swoją działalność otrzymała wiele prestiżowych nagród m.in. medal „Za lojalność wobec Północy” – 2010, Vitus Bering w „Leader-2008”, medal „Za zasługi dla małych narodów” – 2011.

Dwadzieścia pięć lat temu dr Lubow Passar (dzisiaj ma pięćdziesiąt pięć lat) odkryła w swojej rodzinie długą linię szamanów i sama również poczuła nadprzyrodzoną moc.

Opowieść o jej szamańskiej praktyce stanie się automatycznie opowieścią o pladze alkoholizmu. W rozmowie z Jackiem Hugo-Baderem mówi tak, cyt.: „Widzę, jak giną, wymierają. To holokaust. Zagłada. Fizyczne unicestwienie. Całe narody zapijają się na śmierć i znikają z powierzchni ziemi”.

Jak zrealizować film na taki temat?

Z góry wiadomo, że sprawy aktualne tego lata wiosną stopnieją jak zeszłoroczny śnieg. Część bohaterów zapije się na śmierć, a inni przepadną bez wieści. W czasie jednej dwutygodniowej sesji zdjęciowej nie da się przeprowadzić obserwacji terapii prowadzonej przez Lubow Passar razem z jej skutkami.

Syberyjskie lato jest bardzo krótkie, a już w sierpniu atakują meszki, które są istną plagą. Najlepszy miesiąc na zdjęcia to lipiec. Każdy inny termin niesie ryzyko fiaska całego przedsięwzięcia. Wiosną i jesienią trudne do przebycia bagna, a zimą czterdziestostopniowe mrozy. Wobec takich realiów należy mieć pomysł, który sprawi, że film uda się zrealizować „od ręki” w czasie jednej letniej sesji zdjęciowej. Oto pomysł formalny: złożymy los aborygeńskiego alkoholika z kilku życiorysów, które przebiegają podobnie. Melchior Wańkowicz w rozważaniach teoretycznych na temat reportażu, nie pierwszy i nie ostatni, twierdził, że bohater złożony z cech kilku postaci staje się tym bardziej prawdziwy i dokumentalny. Podobne opinie głosił przed nim Henryk Sienkiewicz, a ostatnio Ryszard Kapuściński.

Wyobraźmy sobie opowieść, którą zaczyna los pasterza nagle pozbawionego reniferów. O taką postać nietrudno. Rosjanie polują ze śmigłowców, masowo wybijając stada hodowlanych reniferów, które dla rdzennych mieszkańców Wschodniej Syberii są podstawą utrzymania. Pasterz, powiedzmy Dima, opuszcza szałas w tajdze i rusza do wsi. Człowiek tajgi żyjący we wsi to już zupełnie inny człowiek, to potencjalny alkoholik i kolejna część układanki bohatera. „Szamanka od pijaków” Lubow Passar, najczęściej wszywa im esperal i jeśli go „nie zapija”, przeżyją pół roku. Czyli mamy kolejny epizod do uwzględnienia: „zaszycie” pacjenta, którym wcale nie musi być Dima itd. Taka „operacja” (wszywanie esperalu), przeprowadzona w pasterskim szałasie, może zostać połączona z tzw. *kadirowaniem*, czyli hipnozą, podczas której koduje się pacjentowi wstręt do alkoholu. Potem idzie do życia albo do śmierci.

Ci, którzy zerwali z nałogiem, kupili samochody, mieszkania. Wystarczy nie pić jak np. Igor, żeby w czasie jednego sezonu, zbierając jagody w tajdze, uskładać na dobre auto. Los Igora dramatycznie połączy się z losem kogoś, kto się akurat powiesi.

Na rosyjskich stronach internetowych można znaleźć niepijących alkoholików. Niektórzy z nich, mieszkańcy Chabarowska, chwalą na forach (anonimowo) metody dr Luby.

Szamanka Lubow Passar ma niezłe wyniki, np. w wiosce Ajamo, gdzie pojawiła się w 2008 r. osiągnęła 25% skuteczność w leczeniu. Spośród trzydziestu pacjentów do dzisiaj nie pije siedmiu. W tej grupie było kilka wielodzietnych matek. Obecnie wiadomo, że udało im się wychować dzieci, które jak mówi Lubow Passar, cyt.: „Włóczyły się po wsi jak psy i wygrzebywały jedzenie w śmietnikach”.

Opowiadając o tym Jackowi Hugo-Baderowi, dr Luba dodaje, że w wypadku leczenia bardzo prostych, kołchozowych ludzi, żadne tam finezyjne psychoterapie, zwłaszcza grupowe, nie wchodzi w rachubę. Sam spotkałem podobnych pacjentów na

oddziale psychiatrycznym szpitala w Irkucku. Trzeba zrozumieć, że nie będzie taki *murzyk* siedział w grupie innych *murzyków* i się przed nimi użalał. Prędzej zapije się na śmierć.

Dlatego stosowana jest hipnoza i kodowanie fizycznego wstrętu do alkoholu. Pacjenta trzeba przekonać do esperalu i skutecznie przerazić, że umrze.

Wszyscy podopieczni dr Luby są śniadzi, drobni, mają podobnie płaskie twarze i czarne przetłuszczone włosy. Białym mylą się tak samo jak czarnym biali. Więc, nieco żartując, może dzięki temu nasz zbiorowy bohater stanie się oczekiwaną jednością?

Jedyną, co niezbędne i trzeba mieć z góry zapewnione, to udział w filmie dr Lubow Passar. Ona przeprowadzi widza przez opowiadaną historię z najlepszym możliwym komentarzem. Trzeba po prostu objechać jej „gospodarstwo”, a jest co objeżdżać. Ma pod opieką blisko dwa tysiące alkoholików zamieszkujących obszar 785 730 km², więc ponad dwa razy większy od Polski. I nigdy nie wiesz, czy zdążysz. W reportażu „Białą gorączka” dr Luba przytacza swoje badania: „Na Dalekiej Północy prowadziłam badanie aborygeńskich alkoholików. W ankiecie była pozycja - gotowość do samobójstwa - 90% badanych rozważało taką decyzję po pijaku, a także na trzeźwo. 20% badanych alkoholików w podejmowało próby samobójcze, z tego prawie połowa zupełnie na trzeźwo. Te próby to jest krzyk rozpacz, wzywanie ratunku”.

Gabinet lekarski dr Luby, chociaż należy do szpitala psychiatrycznego miasta Chabarowska, mieści się w zwykłym bloku osiedla Niekrasowka. Od dwudziestu sześciu lat w tym samym miejscu. Przyjmuje w nim pacjentów, ale podstawą jej działalności jest praktyka objazdowa. Fajnie byłoby wyruszyć w trasę spod klatki wspomnianego wyżej niepozornego bloku, kojarzącego się wprost z biedą gomułkowskiej Polski, by za chwilę zanurzyć się w bezkresnej tajdze. Zaproszenie do udziału w filmie Luby

Passar nie oznacza wcale, że stanie się jego jedyną bohaterką - podopieczni Luby będą współbohaterami filmu.

Tak więc będzie to film drogi. Odwiedzimy pasterzy w szalasach niedostępnej tajgi i wioski składające się zaledwie z kilku domostw, zdarza się, że są to szałas. Bohaterowie przeprowadzą nas przez tajgę i tragiczne dzieje własnych życiorysów i narodów. Wielkim walorem filmu będzie wszechobecna przyroda. Niekończąca się przestrzeń, którą tak dobrze widać w amerykańskich i właśnie rosyjskich produkcjach.

Doktor Luba, jeżdżąc po wsiach, najczęściej dowiaduje się, że ten się powiesił, tamten zastrzelił, inny położył na torach, jeszcze inny utonął albo zamarznął. Zgodnie z przytoczoną wcześniej statystyką aż 90% rozważa możliwość popełnienia samobójstwa. Czasem, kiedy są w „białej gorączce” coś im mówi, że ból głowy, który jest nie do wytrzymania, minie, jeśli zrobią sobie w czaszce małą dziurkę, przez którą demon będzie mógł się wydostać. Biorą strzelbę i wałą. Słynny jest przypadek Jury, który wypadł zimą z namiotu bez czapki i kurtki. Dwie doby biegł w czterdziestostopniowym mrozie bez ubrania przez tajgę. Zaczął go tropić rosyjski myśliwy, bo myślał, że to kłusownik. Zanim dopadł Jurę, musiał pokonać swoim gasienicowym pojazdem 120 km.

Lubow Passar też jest aborygenką, a ściślej mówiąc, Udehejką. Ma więcej pacjentów, niż jej naród przedstawicieli.

Udehejowie, rdzenni mieszkańcy Syberii, to bardzo mały naród, żyje ich obecnie tysiąc sześciuset pięćdziesięciu siedmiu, ale nie ma nikogo, kto by mówił w języku udehejskim.

Doktor Luba zna się na swojej robocie z jeszcze bardziej osobistych względów niż narodowościowe. Całe dzieciństwo obserwowała ojca alkoholika, a potem ta sama choroba dopadła jej brata, również lekarza. Jest wybitnym specjalistą medycyny sądowej. Chociaż jako dziecko obiecywał sobie, że go to nigdy nie spotka, uległ nałogowi. Dla pani doktor jest jasne, że czynnik genetyczny ma w alkoholizmie podstawowe znaczenie.

Przy całej grozie ogólnej wymowy filmu warto go zakończyć optymistycznie. Epilog stanowić może opowieść o Dankanie, syberyjskim biznesmenie, żyjącym w Krasnym Jarze. Doktor Luba w swoim czasie również i jego wyleczyła. Utonął w alkoholu po tym, jak stracił dwoje dzieci w pożarze. Dankan po wyjściu ze szpitala założył kilka firm i obecnie zatrudnia w nich całe wioski. W przeliczeniu na złotówki zarabiają po dwa, trzy tysiące miesięcznie. Ale kiedy ktoś żyje na Syberii i zarabia aż tyle na miesiąc, to nie kupi wieczorem flaszki wódki, żeby się upić. Tak samo jak inni ludzie, na całym świecie, buduje dom, zakłada rodzinę, a potem żyjąc godnie i szczęśliwie, wychowuje dzieci.

Forma realizacji filmu

Podczas zdjęć będziemy posługiwać się metodą obserwacji dokumentalnej. Natomiast wywiady postaramy się uzyskać w sposób pośredni, to znaczy, jeśli np. Lubow Passar będzie przeprowadzać z pacjentami rozmowy służące dokumentacji lekarskiej, pozostaniemy z kamerą z boku. Podobnie w sytuacji spotkań towarzyskich, imprez kulturalnych lub innych wydarzeń, na których padną dialogi, będziemy jedynie „podglądać” życie, bez zadawania pytań.

K o n i e c

9. Załączone wywiady

Sergiej Dworcewoj

Urodzony w 1962 roku w Kazachstanie. Kiedy chodzi o mistrza, wystarczy po prostu wymienić jego dzieła: *Szczęście* (1995), *Dzień chleba* (1998), *Trasa* (1999), *W ciemności* (2004), *Tulpan* (2008), *Ajka* (2014).

Co sprawia, że chcesz zrobić film na jakiś temat?

– Nie jest łatwo odpowiedzieć na to pytanie. Zależy od filmu. W swoim czasie zrobiłem film *W ciemności* o niewidomym człowieku. Chciałem po prostu sfilmować człowieka, który żyje całkiem inaczej. Produkował torebki, siatki i rozdawał je ludziom za darmo. Chciałem to po prostu utrwalić, dlatego że zrozumiałem, że on wkrótce umrze i nikt go nie zobaczy. Zapragnąłem, jako dokumentalista sfilmować to. Jeśli film wyjdzie – dobrze, jeśli nie wyjdzie – trudno. Chciałem po prostu sfilmować i potem, kiedy go poznałem, ruszyła praca. To był jeden wariant, bywa inny wariant, jak *Dzień chleba* – widzę unikalną sytuację, pojawia się żywa metafora i pragnę koniecznie opowiedzieć o tej metaforze, chcę ją pokazać.

Jaka metafora?

– Metafora życia.

A w *Tulpanie*, jaka była metafora? Może za każdym razem robisz ten sam film?

– Być może, chociaż w *Tulpanie* jest coś innego. Dla mnie była tam tajemnica. Tajemnica życia w stepie. Tajemnica życia, której nie można wyjaśnić. Jak ta dziewczynka Tulpan, której nawet nie widać, ona jest tajemnicą życia, powiemy nawet więcej, a ja nie mogę tego wyjaśnić. Nie mam nigdy dokładnej odpowiedzi na pytanie, dlaczego robię filmy? Dlatego, żeby pomóc ludziom? Nie, ja nie robię filmów, żeby pomagać ludziom, robię filmy, ponieważ nie mogę, nie robić filmów. Jeśli coś bardzo mnie porusza, jeśli to zapada w duszę, wtedy bardzo chcę zrobić film. Dlaczego chcę robić filmy? To tak, jakby zapytać ptaka na drzewie: „Dlaczego śpiewasz dziś rano?”. Wątpię, żeby ptak znał odpowiedź. Kiedy zapytano Czechowa: „Czym jest życie?”. Odpowiedział: „Życie, to marchewka”. To wszystko, co powiedział: marchewka. Trudno powiedzieć, znaleźć odpowiedź. Wiem jedno, że jeśli robię film, to znaczy, że nie mogę go nie robić. To znaczy, że tak mnie to nurtuje, że koniecznie muszę wyrzucić to z siebie na ekran. Muszę zobaczyć to, co widziałem, koniecznie sfilmować, przepuścić przez siebie i transmitować. Dlaczego muszę to zrobić – nie zawsze rozumiem, czasami bywa, tak było z tym staruszkiem, że po prostu chciałem go

utrwalić, zarejestrować kamerą. Temat zawsze nurtuje mnie bardzo mocno. Dusza pragnie to odtworzyć, pokazać piękno. Czasami nie piękno, a coś innego. Pragnę opowiedzieć o tym poprzez obraz na ekranie. To bardzo silna potrzeba, która nie daje możliwości, żeby nie filmować, ona wręcz zmusza do filmowania i nie da się tego wyjaśnić racjonalnie. Myślę, że kiedy ludzie piszą: „Chcę tym filmem to, tamto, owo”, to nie zawsze jest prawda, dlatego, że w filmie nie zawsze pomagają komuś. Czasem na odwrót – przeszkadzają. Mówiąc ogólnie, filmy po cichu zmieniają świat. Jeśli coś jest szczere, płynie z duszy, to znaczy, że trafi także w czyjąś duszę. Chcę, żeby moje filmy trafiały ludziom do duszy, ponieważ chcę się z nimi tym podzielić. Jeśli mam butelkę szampana, chcę cię poczęstować, żebyś spróbował, jaki jest smaczny. Taką mam potrzebę. Nie umiem wyjaśnić tego pragmatycznie. Uważam, że film można zrobić o każdym człowieku, ale ten człowiek powinien być interesujący dla mnie, jako reżysera. Dlaczego robię film o tych ludziach? Dlatego, że widzę coś unikalnego, jakąś unikalną sytuację. Każda unikalna sytuacja ma wiele interpretacji. Weźmy na przykład poezję... jeśli znajdujesz w codzienności coś unikalnego, to jest to właśnie, jakby cząstka poezji. Ja chcę robić filmy właśnie o tym, co w powszednim życiu jest unikalne. Kręcąc *Dzień chleba*, kiedy patrzyłem na nich, jak pchają wagon, potem kupują ten chleb i pchają ten wagon z powrotem, w tej maleńkiej miejscowości, w tej małej przestrzeni, gdzie koncentruje się całe życie, gdzie dzieje się wszystko, co wydarza się w życiu, to wielka metafora ludzkiego życia, a najważniejsze, że jest to żywa metafora. W kinie dokumentalnym zdarza się, że reżyser sam wymyśla metaforę, a potem bierze ludzi i „wstawia” ich do tej metafory, a tutaj jest na odwrót: było życie i zrozumiałem, że trzeba tylko sfilmować wagon, chleb, a potem z powrotem. Zobaczyć tę metaforę – na tym polega duża trudność, myślę, że należy wspierać filmy, w których reżyser jest w stanie dostrzec w codziennym życiu to, co unikalne, co można interpretować na kilka sposobów im bardziej jest unikalne, tym więcej posiada interpretacji, ale to, co unikalne, powinno być częścią życia. Jeśli sam to wszystko wymyśliłeś, to jest kino fabularne. Wymyśliłeś sytuację, a potem możesz wciągnąć do niej ludzi. Dla mnie unikalność, to unikalność, którą czuję ja. To jest tak, jak w poezji. Człowiek, który pisze wiersze, umieścił słowa w odpowiedniej kolejności, w ten sposób powstaje poezja albo nie powstaje, tylko on o tym decyduje... to bardzo trudne zadanie być tutaj ekspertem. Kiedyś zaprosili mnie do Ministerstwa Kultury do komisji, dostałem scenariusze i zacząłem czytać. Rozdzwoniły się telefony: „Halo, Sergiej, tam jest mój scenariusz, zwróć na niego uwagę...”. W pewnym momencie powiedziałem sobie DOSYĆ! Wycofałem się, dlatego, że stało się to dla mnie jakąś niezrozumiałą działalnością. Nie rozumiałem, jak ten człowiek może tak

pisać, nie widziałem w tym scenariuszu życia, widziałem tylko konstrukcję, do której on stara się wcisnąć życie. Było to dla mnie bardzo trudne, czytałem dużo, bez zainteresowania, bez emocji. I to jest to, o czym ty mówisz, że człowiek pisze jakiś plan, używa dużo słów i... żadnego życia. A życie jest na ulicy, trzeba iść, patrzeć, analizować. Muszę powiedzieć, że nigdy nie zaczynam filmu bez początkowej idei. Nie piszę scenariusza, ale zawsze mam jakąś myśl przewodnią. Nigdy nie zaczynam filmować, jeśli choć trochę nie poczuję tego bohatera albo sytuację. Muszę to poczuć muszę zobaczyć, choćby jeden fragment, jeden jakikolwiek element, który mnie porusza. I kiedy to widzę, kiedy mnie to porusza... wtedy zaczynam tę sytuację analizować, rozmyślać nad nią patrzeć, obserwować.

Co to może być na przykład?

– Na przykład w *Dniu chleba* miałem zamiar nakręcić tylko, jak wagon przyjeżdża i odjeżdża, ale kiedy zobaczyłem, jak sprzedawczyni sprzedaje chleb i usłyszałem rozmowę z ludźmi, którzy kupowali chleb, zrozumiałem, że trzeba w filmie pokazać, jak wagon przetaczają, kupują chleb i wracają. W tym, jak oni kupują chleb jest życie. Zaczęliśmy obserwować w sklepie, jak kupują chleb. Ustawiliśmy kamerę i obserwowaliśmy życie. Nikogo o nic nie prosiliśmy, po prostu ustawiliśmy kamerę i patrzyliśmy. Mniej więcej wiedzieliśmy kto i kiedy przyjdzie. Człowiek wchodził, włączaliśmy kamerę, jeśli nie było niczego ciekawego, wyłączaliśmy. Na przykład w filmie *Highway* filmowałem cyrk. Poszedłem na rynek kupić pomidory, czy coś innego i patrzę, a tam jakiś człowiek chwytł ogromny młot i wali wiele razy, kiedy to zobaczyłem, pomyślałem, Boże mój! Dziwna sytuacja: dziecko trzyma odważnik w zębach, a ojciec bije młotkiem po tym odważniku. Była w tym zgroza, a jednocześnie czułość, dlatego, że to było jego dziecko i on je kochał. Zobaczyłem w tym unikalnym epizodzie – odbicie życia, gdzie raj i piekło pojawiają się jednocześnie, dlatego że czułość miesza się ze zgrozą, to był taki dziwny wieczór. Młot, którym człowiek bije, a tu dziecko trzyma w zębach odważnik 16-kilogramowy. Zrozumiałem, że trzeba zrobić film, dlatego, że tutaj z pewnością będzie wszystko. To także sprawa intuicji, dlatego, że widzisz tylko mały element, a dalej już intuicja podpowiada ci: trzeba, czy nie. Kiedy kręciłem *Highway*, ten film miał być początkowo o tirowcach, a kiedy zobaczyłem cyrk na rynku, postanowiłem zmienić wszystko i zmieniłem absolutnie wszystko, dlatego, że wydało mi się to znacznie silniejsze.

Zacząłeś robić filmy fabularne, czy będziesz jeszcze robił filmy dokumentalne?

– Nie wiem, dlatego, że w duszy jestem z pewnością dokumentalistą.

A może będziesz kręcił dokumentalne fabuły jak Asghar Farhadi?

– Być może film, który teraz robię, jest właśnie taki. Trudno to robić, dlatego, że kino staje się producenckie. Dzisiejsze kino w Rosji jest głównie producenckie, o wszystkim decydują pieniądze. Wcześniej mieliśmy cenzurę komunistyczną, ale cenzura finansowa jest znacznie silniejsza od komunistycznej. Pytałeś, czy będę robił filmy dokumentalne, powiem szczerze, że nie wiem nawet, czy w ogóle będę robił jakiegokolwiek filmy. Mam tak skomplikowaną sytuację, nawet trudno o niej mówić, jestem także producentem. Ministerstwo Kultury chce nas zlikwidować, dlatego, że długo robimy filmy. Mam bardzo mało pieniędzy, wziąłem duży kredyt, jestem winny pieniądze wielu ludziom, sytuacja jest bardzo skomplikowana, nie wiem, czym się to skończy.

Operatorzy żądają pieniędzy?

– Mam, oczywiście, takich ludzi, jak Jola [Jolanta Dylewska – A.G.], jest twórczym człowiekiem, chociaż się jej nie wie, bo ma teraz problemy ze zdrowiem męża. To, co ja teraz robię jest na granicy ludzkich możliwości, dlatego, że robić taki film, jaki teraz robię jest praktycznie niemożliwe. Jeśli mi nie wyjdzie, dalsza praca w tej dziedzinie stanie się dla mnie bardzo skomplikowana. Jak mówią bokserzy: „Jesteś takim bokserem jak twoja ostatnia walka”. A więc zobaczymy, chociaż film dokumentalny bardzo lubię.

Werner Herzog...

– Tak, słyszałem, robi takie proste filmy dla pieniędzy. To bardzo trudny temat. Jestem bardzo radykalnym reżyserem i jest mi bardzo trudno. Pracuję tylko wtedy, kiedy praca jest ciekawa, jeśli nie – po prostu nie mogę pracować. Nie mogę przyjąć propozycji: „Masz tu, Sergiej, pieniądze i nakręć serial”. Może zrobię jeden odcinek, ale nie będzie to dla mnie ciekawe, dlatego, że moim celem nie jest zarabianie pieniędzy. Potrzebuję pieniędzy, jak każdy człowiek, ale to nie jest mój cel: więcej, więcej, więcej. Jeśli coś nie jest dla mnie interesujące, moja dusza nie znajdzie zadowolenia, nie chcę tego robić – nie zmusisz mnie. Nie chcę robić seriali, to jest mój problem: jeśli mnie nie interesuje, to nie interesuje, jeśli interesuje, mogę zrobić dużo. Można powiedzieć: „Nie jesteś profesjonalistą”. Oczywiście, jestem profesjonalistą, ale rzecz w tym, że mogę zrobić na przykład serial, ale muszę w tym celu dokonać na sobie wielkiego gwałtu, a nie mam do tego motywacji. Film dokumentalny zrobię wówczas, jeśli coś mnie poruszy. Dla mnie bardzo ważny jest aspekt moralny. Staję się starszy i ważne są rzeczy, które wcześniej nie były tak ważne. W filmie dokumentalnym przebywasz długo ze swoimi bohaterami, długo ich filmujesz. Potem oni stają się twoimi bardzo bliskimi przyjaciółmi. Kończysz film i oni stają się częścią twojej

duszy. Powinieneś wyrwać ich i wyrzucić. Oni też do ciebie tak się odnoszą, a ja już nie mogę przebywać z nimi każdego dnia. To jak w miłości, przychodzi moment, kiedy trzeba zerwać. Jest to dla mnie bardzo ciężkie moralnie, ponieważ traktuję to poważnie. Jest też poważne dla mojej duszy. Dla mnie robienie filmów jest bolesne. Jeśli coś będzie mnie nurtować, może będę jeszcze coś robił, nie wiem, nie mogę nic powiedzieć, co będzie dalej. Może to być film fabularny, a może dokumentalny.

Sergiej Miroszniczenko

Urodzony w 1955 roku w Czelabińsku. Rosyjski reżyser i scenarzysta, autor głośnej serii dokumentalnej *Urodzeni w ZSRR*. Co siedem lat wraca do swoich bohaterów, obejmując obecnie trzydzieści pięć lat ich życia. Profesor i dziekan kadetty dokumentu WGIK w Moskwie. Laureat wielu nagród na krajowych i zagranicznych festiwalach.

Jak wyglądał scenariusz filmu *Urodzeni w ZSRR*?

– Każdy pisze scenariusz tak, jak mu wygodnie. Może narysować schemat albo improwizować, żeby ludzie poczuli w czym istota tego, co należy sfilmować. Oczywiście, każdy powinien albo coś opowiedzieć, albo napisać. Opowiadanie operatorowi o czym jest film, także jest scenariuszem. Jeśli chodzi o *Urodzonych w ZSRR* – to była początkowo praca analityczna. Musiałem połączyć w jednym filmie dwudziestu bohaterów. Zaczęłem zastanawiać się, jak zwykle konstruuje się takie filmy. Najprościej jest zbudować opowiadanie w wielopostaciowym filmie na kształt sznura wagoników, pierwszy bohater, drugi bohater, trzeci bohater, czwarty bohater, przy piątym widz zasypia. Zapomina pierwszego bohatera. Zrozumiałem, że nie chcę robić takiego filmu. Zaczęłem zastanawiać się, jak ich połączyć, żeby pierwszy bohater żył przez cały film, żeby pozostał w filmie do końca – do finału. Film był zaplanowany na kilka epizodów, filmowaliśmy co siedem lat. Zaczynaliśmy od bohaterów, którzy mają po siedem lat, w tym roku będą mieć trzydzieści pięć. Jak to zrobić, żeby bohater z pierwszego epizodu dożył do końca? Wymyśliłem taki system: to się nazywa SPIRALA. Mój film zbudowany jest jak spirala, ma konstrukcję spiralną. Każdy zwój spirali...

Czy to był scenariusz?

– Tak, to był scenariusz. Kolejność zwojów spirali nie była określona, ale było jasne, że film będzie miał konstrukcję spiralną. Na każdym zwoju tej spirali dzieci będą mówić o pewnych pojęciach, musiałem wymyślić, jakie to będą pojęcia, czyli o czym powinny mówić. Potem zrozumiałem, że trzeba zadać te same pytania wszystkim dzieciom, nie bacząc na ich zupełnie odmienne życie. I tak to przebiega od początku do końca – już cztery razy, co siedem lat je filmowałem. Dlatego człowiek, który występuje jako pierwszy, pojawia się po jakimś czasie i odpowiada na jakieś pytanie powtarzane. Kiedy układam pytania, przeprowadzam analizę, ponieważ mam do czynienia z wieloma narodowościami.

A konkretnie, pytasz na przykład, co to jest wolność?

– „Co to jest wolność?” – i wszyscy odpowiadają. Albo: „Co to jest Bóg? Śmierć? Życie? Miłość? Zdrada?”. Nie brałem pytań z głowy, nie siedziałem w domu i nie wymyślałem. Robiłem tak: szedłem i obserwowałem inne dzieci, na jakie pytania odpowiadają z zainteresowaniem. Zadawałem wiele pytań, dużo ich zapisywałem, a potem skracałem listę, zostawiając z trzydziestu pytań, powiedzmy dziesięć podstawowych. Potem poszedłem inną drogą. Kiedy robiłem pierwszy film, nie wiedziałem, że będę robił drugi, trzeci. Traktowałem to w ten sposób: przyjechali Anglicy, nie wiadomo dlaczego wybrali mnie i chcą wyprodukować film. Spróbuję zabawić się z nimi w kino, które proponują. Takie miałem podejście do tego projektu na początku, ale kiedy robiłem drugi film, zrozumiałem, że każda część serii powinna mieć swój oddzielny, podstawowy sens, to znaczy, powinna być poświęcona czemuś szczególnemu. Pierwsza dotyczy siedmiolatków, jak mówią Jezuici, w ciągu siedmiu lat rodzi się człowiek. W wielu religiach tak jest i on już staje się rozumny. Chciałem pokazać, że ten siedmiolatek jest człowiekiem rozumnym. Czternaście lat, to pierwsza miłość. Ona jest tak naprawdę ostatnia. Tak więc druga część serii, to film o miłości. A co to jest nie-miłość? To zniszczenie, zdrada i ciosy. Miłość, która daje człowiekowi prawo do życia. Trzeci film, to rozwidlenie, człowiek na rozdrożu. Człowiek dwudziestojednoletni – może pójść w jedną stronę albo w drugą. Trzeci i czwarty film, to okres od dwadzieścia cztery do dwudziestu ośmiu, to czas, kiedy człowiek uosabia się, kształtuje osobowość. W tym roku będę filmować trzydziestopięciolatków, to też będzie oddzielny film. Mam wymyślony epilog. Dodam, że zawsze wymyślam dwa prologi i dwa epilogi, ponieważ rozumiem, że film i scenariusz, który piszę, są jak jazz, to improwizacja na zadany temat. Temat mam zawsze zadany, a improwizacją jest życie człowieka. Improwizacja może być różna, ale podporządkowuję ją tematowi (jazz), który zaplanowałem na początku. Jestem okropnym człowiekiem, schematycznym, jestem matematykiem. Mogę powiedzieć, że obrazy, które są w filmie, chociaż jest dokumentalny, ja wymyślam. Na przykład to, że dziewczynki w wieku czternastu lat będą przekłuwać uszy, sam wymyśliłem. Wiem, że w wieku czternastu lat przekłuwają się uszy. Mam córkę. Dowiedziałem się, która z tych dziewczynek będzie sobie przekłuwająca uszy i umówiłem się na zdjęcia. Potem był jeszcze bardziej skomplikowany moment, o którym mogę opowiedzieć. Wszystkie dzieci rozjechały się w różne strony. Mieszkają teraz w różnych krajach, nie tylko w Rosji, ale i w Gruzji, w Kirgistanie, Izraelu, Meksyku, Ameryce, Luksemburgu. Mieszkają w różnych krajach, dlatego żebym rozumiał człowieka, którego filmuję, zaczynam analizować ludzi w jego wieku. Teraz będę

dowiadywał się, jak wygląda życie trzydziestopięciolatków w Gruzji. Jakie mają problemy seksualne, socjalne i inne. Wszystko po to, żeby przyjechać do tego człowieka, znając jego życie i zadawać mu pytania, które będą właściwe. Człowiek w Izraelu różni się od człowieka, który mieszka w Luksemburgu. Muszę znaleźć nie tylko indywidualność tych ludzi, lecz również to, co wszystkich łączy – globalizm. Muszę wiedzieć, co myślą o tym samym trzydziestopięciolatkowie na świecie. Dlatego znowu buduję spirale. Ich kolejność zależy od bohaterów, których sfilmuję. Początek jednego pierścienia i jego zakończenie. To jest przejście od jednego do drugiego bohatera. Filmuję bohatera, zadaję mu jakieś pytanie, a dalej pojawiają się podobne odpowiedzi i przechodzimy do następnego bohatera. Jest to moim zdaniem wygodna konstrukcja. Moi studenci, niestety, wykorzystują to po prostu jak mechanizm. Już robią filmy na zasadzie: weź i włącz. Wszystko zależy od talentu, ale jest to bardzo wygodny system dla wieloosobowych kompozycji.

Czyli przede wszystkim była dokumentacja, a czy był casting?

– Początkowo było bardzo dużo ludzi, jeździliśmy z moją przyjaciółką Angielką. Najzabawniejsze, że mamy dwa scenariusze, dlatego że piszemy wariant angielski dla Anglików, żeby rozumieli i piszemy również wariant rosyjski, żeby Rosjanie rozumieli. To śmieszne, jak bardzo różnią się od siebie. Angielski jest bardziej pragmatyczny, zwięzły i podobny do takiego „prawidłowego”. Rosyjski bardziej emocjonalny, czuły, słowiańska dusza i tak dalej. Pojeździliśmy po miastach, miałem małą kamerkę, przychodziłem do szkół, przedszkoli i filmowałem dzieci, które odpowiadały nam ze względu na wiek. Zadawałem im różne pytania, filmowałem i obserwowałem, jak kto reaguje, robiliśmy też zdjęcia. W rezultacie przesłuchaliśmy setkę dzieci. Bardzo dobrze pamiętam wynajęte mieszkanie w Moskwie, mieszkalem wtedy jeszcze w Jekaterynburgu, gdzie zapomniawszy o bożym świecie, niemal w majtkach pełzaliśmy po podłodze, na której leżało stu bohaterów, łapaliśmy się za ręce i kłóciliśmy o to, którego wziąć – trwało to kilka dni. W końcu wybraliśmy dwadzieścia osób, ale to nie był koniec. Kiedy pojechaliliśmy filmować, okazało się, że w Kirgizji jedna rodzina, która chciała, żeby filmować ich chłopca, który miał dziewięć lat, przedstawiła go jako siedmioletniego. Kiedy dowiedzieliśmy się o tym, musieliśmy natychmiast zmienić bohatera, wybrałem jakiegoś chłopca, który tam był i dlatego kirgiski bohater Almaz, to po prostu zrzędzenie losu. Był też przypadek, że w przedszkolu biło się dwóch bliźniaków i postanowiłem wziąć ich do filmu. Pomijam teraz epizod w Izraelu.

Sergiej, właśnie na zdjęciach z Izraela pojawia się zły dźwięk. Zupełnie, jakby dźwiękowiec zapomniał szwenkować albo w planie początkowym pytania miały być wycinane.

– Było kilka momentów, w których miałem problemy z dźwiękiem. Wielka Brytania, która była naszym partnerem, postanowiła przetestować na mnie nowy typ mikrofonów, były to mikrofony STEREO, które rejestrują wszystko wkoło, również to, co za plecami, jeśli tam jedzie motocykl, też zarejestrują. Operator dźwięku zaczął wariować, dlatego że nie mogliśmy zarejestrować czystego dźwięku i kiedy powiesiłem sobie mikrofon, to słychać było kamerę, a filmowaliśmy dużą filmową kamerą. Dlatego są momenty dźwiękowo słabsze. Oprócz tego, zdarzało się nam kręcić w miejscach, w których operator dźwięku miał kłopoty. Na przykład w Izraelu na terenie wojskowym przeszkadzały nam zakłócenia indukcyjne i szumy. Uważam, że to mnie nie usprawiedliwia, ale muszę przyznać, że popełniliśmy błędy w zakresie rejestracji dźwięku. Do niektórych fragmentów wprowadzaliśmy poprawki. Z dźwiękiem są problemy we wszystkich rosyjskich filmach. U mnie jest teraz trochę lepiej, ale u pozostałych gorzej. Jeśli puścić w rosyjskich kinach filmy, które wy lubicie i ja lubię, rosyjski widz ich nie zrozumie. Prawda, że to jest straszne?

Prawda, ale powiedz, co jest najważniejsze przy pisaniu scenariusza filmu dokumentalnego?

– Po pierwsze, zawsze mówię studentom: „Nie róbcie tak, jak ja. Róbcie tak, żebyście nie byli do mnie podobni, w przeciwnym razie zginiecie w cieniu. Dlatego, że trzeba robić swoje kino, niepodobne do innego, po prostu odepchnąć się nogami od swojego mistrza i pójść w inną stronę. Najważniejsze jest według mnie, żebyście kochali człowieka, którego filmujecie, nawet, jeśli jest to straszny kawał drania. Jeśli nie zdołacie rozbudzić w sobie miłości do tego straszego człowieka, wynik waszej pracy nie będzie sztuką”. Dlatego, że Bóg jest miłością, a bez Boga nie zrobisz dobrego kina. Dla mnie Bóg równa się miłość – a czy on istnieje, czy nie, to już potem się okaże, no a miłość przecież jest. Bez miłości nie ma dobrego kina. Samo zło do niczego cię nie doprowadzi. „Dlatego kochajcie bohatera bardziej niż samego siebie” – tak im mówię.

Czy w scenariuszu *Urodzeni w ZSRR* były zapisane komentarze użyte w filmie?

– Nie, tego nie robię, komentarze piszę potem. W tym przypadku komentarze były dla mnie poufną rozmową z widzem. Dlatego zostawiam w nich niedomówienia, niektóre słowa powtarzam dwa razy. Piszę tak, jak my teraz rozmawiamy ze sobą.

To było bardzo ciekawe... jest u was w Rosji taka metoda?

– Taka szkoła nie istnieje. Może są jakieś inspiracje? Był w naszym kraju reżyser Michaił Romm, byli również ludzie zagranicą. Widziałem kilka filmów z komentarzem, kiedy mówi się o rzeczach poufnych, ale ja mam jeszcze jedną osobliwość, u mnie cały czas mówią dzieci. Mój komentarz powinien być minimalistyczny, bardzo dokładny i zwięzły. Powinienem być obok moich bohaterów, nie ponad nimi, a właśnie obok. Jak tylko zaczynam czegokolwiek uczyć, jest to moja porażka. Sukces jest wtedy, kiedy jestem obok nich. Bywa, że z nawyku zaczynam pouczać. To są słabe miejsca mojego filmu. Znam ich od siódmego roku życia, jestem dla nich jak daleki krewny, chociaż nie męczę ich listami między sesjami zdjęciowymi, nie włączę im do duszy. Przyjeżdżam do nich jak jakiś wujek, który jest dla nich ciekawy i oni dla niego są ciekawi. Powiem jeszcze jedną ciekawostkę. Mam córki, które są młodsze od moich bohaterów tylko o dwa lata. Począwszy od czternastego roku życia, żeby dowiedzieć się więcej o moich bohaterach, posyłałem córkę. Ona z nimi rozmawiała, bawiła się, a potem przychodziła do mnie i opowiadała całą prawdę o nich. Potem płakała, że zmuszam ją, żeby robiła to, czego nie wolno robić. Kiedy dorosła, podziękowała za to doświadczenie. Stała się ich bliską przyjaciółką. Większą przyjaciółką niż ja. Dzielili się informacjami ze sobą, a ona również im opowiadała o wszystkich okropnościach, w tym również i o mnie. Opowiadała, jak źle się z nią obchodzę, jaki sprawiam jej ból. Stawałem się dzięki temu bliższy moim bohaterom. Rozumiem, że to był okropny pomysł, ale zdecydowałem się na ten krok świadomie, bo jak miałem się dowiedzieć np. o tym, czy biorą narkotyki? Czy naprawdę kochają swój kraj? Kochają tego mężczyznę, tę kobietę, z którą teraz uprawiają seks? Jak się tego dowiem? Tylko z intymnej rozmowy, ale nie mam prawa obrazić mojego bohatera, poniżyć. Jeśli będę go poniżać – odejdzie. Mój przyjaciel Witalij Maskiten powiedział mi: „Sergiej, przecież oni nie są tacy, jak ich pokazujesz w swoim filmie”. Ja mówię: „Tak”. Na to on: „A jakby sfilmować prawdę taką, jaka jest?”. A ja mówię: „No i wszyscy się rozejdą”. Całą prawdę sfilmuje człowiek, który będzie filmował siedemdziesięciolatek, ale to już nie będę ja. Może przyjdzie taki człowiek, który zechce sfilmować całą prawdę i ten projekt skończy się przed czasem. Moim zadaniem jest zadbać o to, aby wszyscy bohaterowie pozostali w projekcie do końca. Dbam też o to, że jeśli ktoś chce odejść, żeby drzwi były otwarte także wtedy, jeśli zechce wrócić. Uważałem i z nimi to uzgodniłem, że ten film jest naszym wspólnym filmem. Prosty człowiek rzadko kiedy ma możliwość wypowiedzieć się publicznie. A oni nie są geniuszami, nie są ludźmi wyjątkowymi, oni po prostu żyją i poprzez nich możemy dowiedzieć się, jak człowiek powinien żyć.

Pytałem Sergieja Dworcewoja, czy łamie w swoich filmach zakazy, których w naszej szkole w Łodzi naucza profesor Kazimierz Karabas. Nie wolno na przykład w dokumencie robić dubli i inscenizować. Sergiej twierdzi, że nie...

– Znam Karabasa i powiem, że ma rację: w Biblii jest wiele dobrych nakazów, ale to są tylko drogowskazy. Dlatego myślę, że oczywiście, nie należy robić dubli itd., ale tak naprawdę to można WSZYSTKO. Trzeba tylko robić to uczciwie. U mnie jest tak: zawczasu umawiam się z dziećmi, co one chcą mi pokazać. Mówię do nich: „Dzieci, to wasze życie, pokażcie i zaprowadźcie mnie tam, gdzie uważacie to za potrzebne”. One pomagają mi pisać scenariusz. Czyli ja gram jazz, ale oddzielne partie, na przykład na bębnie solo wykonuje Łado i on prowadzi mnie jak Wergiliusz po tych kręgach czyśćca, piekła czy raju, które według niego należy pokazać, a ja podążam za nim. Filmuję podstawowy reportaż, nie zmuszam, żeby cokolwiek robili. Potem dokręcam coś na potrzeby montażu, żeby reportaż był żywy. Na przykład: Lonia jedzie do wojskowej jednostki, ma karabin maszynowy, odwozi go matka. Jeśli trzeba sfilmować odbicie karabinu w szybie, proszę mamę, żeby samochód pojechał wolniej i dbam o to, żeby kamera była ustawiona w taki sposób, aby sfilmować odbicie w sposób dokumentalny, żeby widać było jego ręce na karabinie. Te kadry są wymyślone. Albo inny przykład: jest problem z narkotykami u dzieci w wieku czternastu lat. Wiedziałem, że muszę sfilmować strzykawkę, nawet nie strzykawkę a igłę. Oczywiście, mieliśmy kilka dubli, jak igła się porusza. Wszyscy w Rosji odczytują to tak, że ta igła wstrzykuje narkotyk, a potem się okazuje się, że to był gabinet lekarski i naszej bohaterce podawano insulinę. Oczywiście były duble i zdjęcia makro. Wymyśliliśmy inscenizację. Zdarzyło się podobnie w trzeciej części, kiedy mieli dwadzieścia jeden lat, wtedy wszędzie wyświetlano *Gwiezdne Wojny*. Chciałem, żeby Żanna była na wzgórzu Megiddo, gdzie według Apokalipsy powinna rozegrać się ostatnia bitwa. Oczywiście, poprosiliśmy, żeby ją tam zawieziono i żeby podeszła do urwiska, z którego widać było miejsce, w którym rzeczywiście kiedyś rozegra się ostatnia bitwa. Uwierzyłem, że trzeba być tam, żeby to zrozumieć. Mój bohater – Sołżenicyn, powiedział mi kiedyś: „Sergieju, *Jeden dzień Iwana Denisowicza* nie napisałem ja, moją rękę prowadził Bóg – ja tylko zapisywałem litery”. Uwierzyłem. Opowiadanie jest napisane po rosyjsku białym wierszem, o czym nikt na Zachodzie nie ma pojęcia. Ja ufam intuicji. Ufam temu momentowi improwizacji, do którego prowadzą mnie dzieci. Improwizacja mówi mi dokąd mam pójść, chociaż cały czas wracam do tematu, który wymyśliłem na początku. Teraz myślę o tym, co to znaczy mieć trzydzieści pięć lat? Czeka

mnie w tym roku realizacja piątej części. Uważam, że to połowa życia. Jak wypadnie na ekranie – zobaczysz, jeśli dożyję...

Mirosław Dembiński

Urodził się w 1959 roku w Bydgoszczy. W latach 1977-1981 uczestniczył jako aktor i reżyser w studenckim ruchu teatralnym najpierw w Bydgoszczy, a potem w Toruniu, gdzie w 1978 roku rozpoczął studia matematyczne w Uniwersytecie Mikołaja Kopernika. Po uzyskaniu dyplomu przez trzy lata pracował jako asystent w Instytucie Matematyki UMK. W 1986 roku rozpoczął studia na Wydziale Reżyserii PWSFTviT w Łodzi, gdzie od 1990 roku uczy realizacji filmu dokumentalnego. Obecnie dr hab. sztuki filmowej. Jako reżyser zrealizował blisko 30 filmów i seriali (głównie dokumentalnych), za które otrzymał blisko 80 nagród na krajowych i międzynarodowych festiwalach filmowych. W roku 1991 założył w Łodzi Studio Filmowe Everest. W okresie ponad dwudziestu lat działalności wyprodukowało ponad 60 filmów dokumentalnych i cykli filmowych.

W rozmowie telefonicznej wspomniałeś, że rozpoczynając zdjęcia do szkolnej etiudy dokumentalnej *Owoce ziemi czarnej*, miałeś nie tylko scenariusz, ale wręcz cały scenopis. Dlaczego w wypadku tego filmu ważne było aż tak precyzyjne przygotowanie?

– Chcieliśmy zrobić film o problemach zanieczyszczenia środowiska na Śląsku, nie tylko w wymiarze ekologicznym, ale ludzkim. Miałem wstrząsające informacje o tym, że np. rodzą się dzieci bez rąk i nóg. To, czego doświadczyłem w czasie realizacji filmu, było tak przerażające, że przestałem palić i od dwudziestu pięciu lat nie palę papierosów, a paliłem paczkę dziennie przez piętnaście lat. W Klinice Kardiologicznej w Zabrze pewien lekarz, opowiadając o tym, co się dzieje z płucami, jeśli mieszkasz na Śląsku, był tak sugestywny, że miało to na mnie osobisty wpływ – dzięki niemu rzuciłem palenie. To była dygresja, ale chcę powiedzieć, że miałem wcześniej rzetelne informacje po bardzo drobiazgowej dokumentacji, stanowiącej punkt wyjścia do zbudowania struktury filmu, który miał być poetycką metaforą wyrażającą w sposób emocjonalny przerażenie tym, co tam się dzieje. Chciałem poruszyć widza w sposób filmowy i emocjonalny. Wymyśliłem ten projekt wspólnie z kolegą z roku Tomkiem Dobrowolskim, który pochodził ze Śląska, znał Śląsk i robił filmy zafascynowany jego urodą. Nie ma nic bardziej malowniczego jak palące się koksownie i dymiące się hałdy, to są bardzo filmowe pejzaże. Tomka to fascynowało i część tej fascynacji mi przekazał. Razem usiedliśmy do opracowania bardzo szczegółowej koncepcji, która opierała się na tym, żeby przekazać obraz Śląska w sposób metaforyczny, jakby to był organizm człowieka. Wymyśliliśmy koncepcję, żeby pokazywać ścieki, dymy, opary, kominy, hałdy, a z drugiej strony wchodzić w mikroświat wykopiowany z filmów oświatowych. Były to m.in. obrazy pulsującej krwi, bicie serca noworodka, które wizualnie też były fascynujące i te dwa światy kojarzyły nam się ze sobą w sensie plastycznym. Chcąc to zrobić precyzyjnie, musieliśmy zarówno wykopiowania, jak i obrazy, które chcieliśmy sfilmować na Śląsku, bardzo precyzyjnie opisać

w scenariuszu, żeby w montażu te skojarzenia wybrzmiały. Dlatego najpierw zrobiliśmy szczegółową dokumentację, a potem zapoznaliśmy się dokładnie z archiwaliami, które znaleźliśmy w Wytwórni Filmów Oświatowych. Ostatecznie powstał scenopis i według niego zrealizowaliśmy zdjęcia. Film się udał, to znaczy wypaliła koncepcja, w której połączyliśmy ze sobą obrazy filmowanej przez nas kobiety w trakcie porodu z takimi obrazami Śląska, o jakich wspomniałem. Powstała plastycznie jednorodna przestrzeń filmowa. Filmując kobietę rodzącą dziecko, będąc świadkiem takiego cudu, jakim są narodziny, w tym samym szpitalu doświadczyliśmy czegoś bardzo przerażającego. Otóż, jeden z lekarzy pokazał nam straszliwe skutki zanieczyszczenia, pozwalając sfilmować dziecko, które urodziło się kilka dni wcześniej. Nie miało żadnych kończyn poza jedną nogą. Zrobiliśmy to z dużym wewnętrznym oporem, ale byliśmy przekonani, że cała nasza wcześniejsza praca przy dokumentacji i pisaniu scenopisu, była niczym wobec tej prawdy. Było to tym bardziej przerażające, że to była dziewczynka. Nagie niemowlę, które fika tylko jedną nóżką i myśl o tym, że nie wiadomo, jak długo będzie żyło, to była prawda o Śląsku. Zostawione przez matkę dziecko w szpitalu stało się puentą filmu. Pokazałem tę etiudę prof. Karabaszowi i on powiedział: „No tak, panie Mirku, film z wykopiowaniami i zdjęciami o urodzie Śląska każdy może zrobić, a tak naprawdę sens całego tego filmu jest w tym jednym ujęciu kalekiego dziecka”. Wcześniej miałem opór, żeby epatować czymś tak wstrząsającym, ale skoro Karabasz, najwyższy wymiar moralności filmu dokumentalnego, to zaakceptował, przestaliśmy wątpić.

W filmie *Stuttgart* zanim przystąpiłeś do zdjęć również miałeś precyzyjny scenopis, co w tym wypadku zdecydowało, że znów tak drobiazgowo przygotowales realizację filmu dokumentalnego?

– Zdecydowały o tym technologia i koncepcja. To był przełom 89 i 90 roku. Byłem już w szkole od kilku lat, gdzie – jak wiesz – jedni byli zafascynowani Tarkowskim, zresztą ja też, ale szukaliśmy czegoś nowego. Na mnie zrobił wielkie wrażenie film *Koyaanisqatsi* w reżyserii Godfreya Reggio. To było powalające, taki nowy świat kina, nowy sposób języka filmowego. Poklatkowe zdjęcia i to, jakie dzięki temu uzyskiwał metafory, i ta muzyka Philipa Glassa, która fantastycznie się wpisała. Wszystko to robiło tak niesamowite wrażenie, że jako studenci chcieliśmy spróbować własnego *Koyaanisqatsi* i razem z Maćkiem Odolińskim, który był operatorem, podjęliśmy taką próbę. Wyruszyliśmy do Stuttgartu. Nam się wydawało, że Stuttgart, to jest Zachód, świat zza żelaznej kurtyny, bo ta kurtyna, dokładnie w tym miejscu, legła w gruzach. Można powiedzieć, że to był taki

nasz pierwszy wyjazd na Zachód. Stuttgart z jego korkami, samochodami, sklepami, to był świat, o którym marzyliśmy, myśleliśmy że jest taki wspaniały. Podziwialiśmy te czyste kible niemieckie, które tam były, różne automaty, fotokomórki. Zachwycaliśmy się też telewizyjnymi reklamami robionymi w ciekawy sposób. Dzisiaj tym wymiotujemy, a wtedy był to dla nas wielki zachwyty. Śmiali się z nas Niemcy, że chcemy ze Stuttgartu zrobić metropolię, podczas, gdy jest to spokojne miasteczko. Koncepcja była taka, że robimy film poklatkowy. Reggio jeździł dziesięć lat po świecie i fotografował te swoje chmury, a my mieliśmy tylko Stuttgart, a technikę mieliśmy taką, że wzięliśmy starego arriflexa 2c i poszliśmy do takiego gościa „złotej rączki”, elektronika z Widzewa, który nam dorobił do kamery przystawkę z plastiku, żebyśmy mogli realizować poklatkowe zdjęcia. Ona przesuwiała kamerę po jednej klatce, poza tym można było nastawiać np. 3 klatki na sekundę albo 5, albo 1 klatka co 3 sekundy. Do tego mieliśmy jeszcze korbkową głowicę, którą robiliśmy panoramy, żeby to jakoś zsynchronizować. Takim właśnie archaicznym sprzętem pracowaliśmy. Kiedy zobaczył to Niemiec z telewizji w Sttuargardzie, tego naszego arriflexa 2c, to się bardzo wzruszył, bo on w latach 50. czy końcu lat 40. zaczynał karierę operatorską, używając takiej kamery. U nas w szkole były to na porządku dziennym. Pamiętasz, sam przecież, robiłeś filmy na takim sprzęcie, a dla niego to była tuż powojenna przeszłość. Tym sprzętem, bardzo prymitywnym, ale jednak działającym, mogliśmy poklatkowo realizować nasz film. Musieliśmy to robić bardzo precyzyjnie. Kiedy robisz poklatkowe ujęcie, które ma trwać 10 sekund, a kamera przesuwana się o 1 klatkę co 3 sekundy, to musisz siedzieć 20 minut, żeby zrobić 10-sekundowe ujęcie. Było to w czerwcu, więc mogliśmy pracować po 14 godzin dziennie, od świtu do zmierzchu. Chcąc, żeby to wszystko w montażu odpowiednio się ułożyło, musieliśmy mieć bardzo precyzyjny scenopis. Mieliśmy koncepcję, żeby ten industrialny, mechaniczny świat sfilmować w sposób fascynujący. Chcieliśmy pokazać jego urok, urodę tych wszystkich korków, samochodów i hipermarketów, w których Niemcy, tak szybko, w naszych przyspieszonych zdjęciach, kupowali mięso z zamrażarek itd. Chcąc znaleźć kontrast do takiego industrialnego życia, sięgnęliśmy do historii, do czasów Hitlera, który przyjeżdżał do Stuttgartu i urządził na stadionach *parteitagi*. Sięgnęliśmy też do czasów Baader – Mainhof, grupy terrorystycznej, która w latach 60. siedziała w więzieniu w Stuttgarcie. Powstawał film, który musiał być bardzo precyzyjnie zaplanowany, żeby on się później jakoś złożył w całość. Powiem ci, że też to konsultowaliśmy z prof. Karabaszem i bardzo się zdziwiłem, że taki awangardowy film, wcale nie jest mu obcy, że wciągnął się w tę koncepcję i otwarcie nas wspierał we wszystkich etapach:

dokumentacji, scenopisu i montażu. Niestety, film się nie udał i to z kilku powodów. Po pierwsze był naiwny i trochę wtórny wobec Reggio, ale był też problem z muzyką, którą napisał Henryk Kuźniak. Niestety, nie zrobił tego jak Philip Glass, tylko napisał coś w rodzaju *Vabank*, tylko trzy razy szybciej. Zrobił to można powiedzieć – poklatkowo. Spotęgowało to poklatkowy efekt, który był w obrazie, i tak się to nałożyło, że padaczki można było dostać, oglądając pewne fragmenty. Po takich 5, 7 minutach poklatkowych z ulgą przyjmowało się wstawki z faszystami. I to by było na tyle.

Czy scenopis, który przygotowaliście przydał Wam się w montażu?

– Staraliśmy się według scenopisu realizować zdjęcia, oczywiście, montaż również zaczęliśmy według scenopisu, ale to niestety nie zadziałało i szukaliśmy alternatyw. Tak, jak to nieraz w montażu bywa, że przekładasz koniec na początek i zaczyna działać. Pomimo faktu, że scenopis był bardzo precyzyjny z dużą swobodą odwracaliśmy całą konstrukcję do góry nogami. Również w czasie zdjęć, pewne ujęcia przewidzieliśmy podczas dokumentacji, w filmie znalazły się również takie, których nie planowaliśmy. Było tak, chociaż w takiej poklatkowej koncepcji bardzo trudno jest żywiołowo reagować.

Zdarza się, że młodzi ludzie, zwykle amatorzy, wychodzą z założenia, że jeżeli robią film dokumentalny, to w zasadzie scenariusz nie jest im do niczego potrzebny. Gdyby go nawet napisali, to mógłby, zamiast pomagać, ograniczać ich w otwieraniu się na rzeczywistość. Czy jako profesor, który uczy studentów i sam jest wziętym reżyserem, uważasz za konieczne precyzyjne przygotowanie filmu dokumentalnego na papierze?

– To idzie w dwie strony. Wcześniej skupiliśmy się na doświadczeniach, które wymagały bardzo precyzyjnych scenariuszy, czy wręcz scenopisów, ze względu na ich technologię i koncepcję, a w wielu innych filmach, mogę powiedzieć na pewno, że w większości, starałem się podchodzić do rzeczywistości z pokorą. Wiedziałem, o czym chcę zrobić film i oczywiście pisałem scenariusze. Przedstawałem koncepcję operatorom i producentom, a jednocześnie starałem się być bardzo otwarty na rzeczywistość – głównie na bohaterów, którym zapewniałem jak największą swobodę, w taki sposób, żeby nie zamykać mojej koncepcji w ramki: odtąd – dotąd. Bardzo często się to opłacało. Życie wypełniało puste linijki, które nie pojawiły się w scenariuszu. Taką wiarę wyznaję. Myślę, że warto zostawić życiu przestrzeń, którą ono samodzielnie wypełnia. Reżyserowanie rzeczywistości w dokumencie najczęściej kończy się fiaskiem. Jest, oczywiście, druga skrajność, kiedy wiesz, o czym chcesz zrobić film, masz ciekawe miejsce czy ciekawego człowieka, idziesz, włączasz kamerę i niech się film sam robi. To jest tak zwana koncepcja filmów

„nawinie”, to znaczy filmujesz to, co ci się nawinie i to jest, oczywiście, bardzo złe, bo z filmem jest tak, jak z łowieniem ryb. Jeśli idziesz na ryby, to musisz jednak założyć na haczyk jakąś przynętę, udać się w miejsce, w którym są ryby, o takiej porze, kiedy one biorą, a nie wrzucić kij do wody i czekać, aż ci się tam pojawi wieloryb. Więc, to jest oczywiście naiwne sądzić, że film sam się zrobi. Filmu nie robi się, naciskając czerwony guzik. Film powstaje w głowie i sercu autora i autor musi wiedzieć, czego chce i do tego dążyć. Czyli pomysł zapisany w formie scenariusza jest konieczny. Natomiast często okazuje się w trakcie zdjęć, że scenariusz trzeba zrewidować. Studentom opowiadam, że młodzi twórcy idą do rzeczywistości z gotową koncepcją i jak rzeczywistość nie pasuje do ich koncepcji, to tym gorzej dla rzeczywistości, i taka postawa również prowadzi donikąd, tak powstaje fałsz. Nie ma jednej reguły, trzeba znaleźć właściwe miejsce, odpowiednie pomiędzy koncepcją filmu „nawinie” a naginaniem rzeczywistości do własnej koncepcji. W taki sposób, żeby nie rezygnując z własnej koncepcji, pozwalać rzeczywistości pisać scenariusze. Z mojego dwudziestokilkuletniego doświadczenia pedagogicznego i reżyserskiego właśnie to wynika. Więc, to jest oczywiście naiwne sądzić, że film sam się zrobi.

Jacek Bławut

Urodzony w 1950 roku w Zagórzcu Śląskim. Polski aktor, operator i reżyser filmowy. Ukończył Wydział Operatorski na PWSFTviT w Łodzi. Wykładowca polskich i zagranicznych uczelni filmowych. Od 2003 roku członek Europejskiej Akademii Filmowej, a od 2008 członek Rady Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Jest autorem zdjęć do kilku filmów fabularnych Marka Koterskiego (m.in. *Dzień świra*), a także *Dekalogu X* w reżyserii Krzysztofa Kieślowskiego. Jako reżyser, operator i producent stworzył wiele filmów dokumentalnych, m.in.: *Wojownik*, *Szczur w koronie*, *Born dead*, *Nienormalni*, *Kostka cukru*. Jest również twórcą telenoweli dokumentalnej *Kawaleria Powietrzna*. W latach 1992-1994 był współwydawcą magazynu „Film na Świecie”.

Marcin Koszałka przed emisją filmu pokazuje go bohaterowi i jest to taka jego prywatna kolaudacja, od której zależy dystrybucja filmu. Jak to wygląda w Pana twórczości?

– Bohater może się sam sobie podobać, ale często nie ma świadomości, jakie mogą być tego konsekwencje, nie tylko dla niego, ale np. dla dzieci, dla rodziny, to może mieć różne skutki. Nie można mówić, że jeśli bohater się zgadza, to już jest wszystko w porządku. Dla mnie takie myślenie jest niedojrzałe. Odpowiadamy za to, co się wydarzy po filmie, a film jest tylko filmem. To, co się zdarzy w prawdziwym życiu jest dużo ważniejsze, nawet my mamy kłopot z tym, żeby to ocenić prawidłowo. Dlatego każdy ma swoją granicę w innym miejscu ustawioną, granicę, do której się dochodzi i jedni ją przekraczają świadomie, a inni mają lęk. Mam tutaj studentów, którzy w ogóle boją się zrobić film dokumentalny. Uważają, że sam fakt wchodzenia w czyjeś życie, robienie jakiegokolwiek ingerencji, jest już jakimś moralnym progiem etycznym, z którym sobie nie radzą. Ja myślę, że w przypadku Koszałki, to było podyktowane przede wszystkim jego własnym stanem psychicznym, żeby poradzić sobie ze swoimi problemami, ograniczeniami, z tym, co wyniósł ze swojego życia, domu i w jakiś sposób próbował sobie pomóc. Mniej mu zależało na tym, że ta mama, ojciec, najbliżsi, będą płacić za to cenę. Pomyślał, że skoro są rodzicami, to też muszą tę cenę zapłacić. Zapłacić za to, że jestem taki, a nie inny. To można było zrobić niekoniecznie filmując, są różne metody i taniej wychodzi, zapłacić za dobrą terapię.

Mam wrażenie, że w Pana twórczości pozyskiwanie bohatera, jego wewnętrzna zgoda na film, rozkłada się na całe lata. Taka postawa skutkuje pewnie ogromną ilością materiału roboczego.

– To trwa całymi latami, zwykle od dwóch do pięciu lat. Koniec się wyłania dopiero w trakcie. O tym, kiedy ma się skończyć film, decyduje życie. Każdy ma swoje na to spojrzenie, ja uważam, że samograj jest najtrudniejszą rzeczą, z jaką może się zmierzyć

dokumentalista, np. wytatuowany więzień, który pisze wiersze, to jest tylko pretekst. Człowiek o tym cudzie, jakim jest, może opowiedzieć, kiedy mierzy się z niezwykłymi sytuacjami. Mnie właśnie te niezwykłe sytuacje interesują, ale to jest tylko pretekst żebyśmy dowiedzieli się, jacy jesteśmy niezwykli; w to, co mamy w sobie, chcę zajrzeć głęboko, zapominam o tym, że więzień jest wytatuowany i pisze wiersze, ja zaglądam w jego samotność, w pragnienie uczuć, w pragnienie miłości. Wydobywam z niego zupełnie co innego. Z moimi bohaterami bardzo wiążę się emocjonalnie i naprawdę często nie myślę o filmie, często jestem przyjacielem, tak naprawdę nigdy nie myślę, jakby tu zrobić film, myślę bardziej o tym, co ja mogę komuś dać z siebie i jestem ciekaw, co ja sam dostanę w zamian. Chciałbym zrozumieć życie. Będąc z nimi, przyglądam się, jak niosą ciężary, których ja bym nie udźwignął. No to chociaż chcę im pomóc ten ciężar dźwigać. Nie mogę iść z nimi przez cały czas, bo o jest niemożliwe, ale staram się zawsze poczuć ciężar, jaki niosą. Każdy z nas ma jakiś tor przeszkód, nie ma nikogo, kto na swojej drodze nie pokonuje ciągle przeszkód, ograniczeń. Im są one większe, tym wyraźniej możemy zobaczyć, jacy jesteśmy niepowtarzalni. Wierzę, że jesteśmy jakimś cudem albo chociaż chcę w to wierzyć.

W Pana wypadku kanonem współpracy z bohaterem wydaje się relacja sprowadzona do wzajemnego obdarowywania. Czy właśnie na tym polega metoda twórcza Jacka Bławuta?

– Wie Pan, dlaczego zrezygnowałem z robienia filmów dokumentalnych parę lat temu? Ponieważ przepływ uczuć, o którym mówimy tu od początku, poczułem, że jego proporcje bardzo niekorzystnie się układają, żeby dawać, trzeba dostawać. Poczułem, że zapominam o sobie. Muszę być dla siebie cholernie ważny, myśleć o sobie, żeby mieć w ogóle siłę na cokolwiek. Skądś te siły muszę czerpać, skądś brać tę energię. Dopóki te siły były proporcjonalne, ta energia dawana i otrzymywana fajnie to przepływało, to było w porządku, ale w *Szczurze* byłem wyssany, wyczerpałem się.

Kiedy czytałem o współpracy na planie w Domu Starego Aktora, gdzie oni grają sobie pomyślałem, że to jest reżyseria autora filmów dokumentalnych, który w tym wypadku realizuje fabułę, a jego aktorzy grają samych siebie. To jedyny znany mi eksperyment, żeby podczas realizacji filmu dokumentalnego powstał film fabularny.

– Po pierwsze kręciłem próby, to było trudne, bo wiadomo, że w filmie fabularnym robi się próby, żeby je zafiksować na końcu, ale również zafiksować całą technikę, światło i filmowanie wszystkiego. To było bardzo trudne, bo oczywiście kręciłem próby i ci

aktorzy, którzy z próby na próbę starali się do czegoś dotrzeć, właśnie docieranie postrzegali, jako najciekawsze. Oczywiście zanim pofiksowali sobie pozycje i wszystko inne, panował wielki chaos. Trzeba było go opanować, bo tu ktoś raz ma okulary, a raz nie ma, raz powiedział to, raz tamto, raz reakcja taka, raz inna. Jest to bardzo trudne, ale zawsze wykorzystując swoje umiejętności dokumentalisty w obserwowaniu, jakoś sobie z tym radziłem, a ludzie mi ufali.

Czy oni w końcu wiedzieli, że grają samych siebie, że to taka metoda twórcza?

– To jest coś dziwnego, bo wie Pan, np. Danusia [Danuta Szaflarska – A.G.], ja tych aktorów w jakiś sposób, tak jak bohaterów filmów dokumentalnych, poznawałem i byłem ciekaw, tak to nazwijmy: ich, a nie ich ról, byłem ciekaw tego, co mają w sobie, a z Danusią jestem zaprzyjaźniony do dzisiaj, często rozmawiamy, ja poczułem, jaka naprawdę jest Danusia i te wszystkie sceny, które są w filmie, to jest opowieść o Danusi, o której nikt nie wiedział, co ona ma w sobie w środku.

Czyli powstał film dokumentalny o Danucie Szaflarskiej w filmie fabularnym. Podobnie chyba było z Janem Nowickim?

– Z Jankiem to było jeszcze gorzej, jest na pierwszy rzut oka taki strasznie kabotyński i takim, jakby aktorem pompatycznym, trudnym do ogarnięcia, bo grał wielkie kreacje, ale to wszystko przecież polegało na takim silnym graniu, a tutaj ja w moim filmie chciałem Nowickiego pokazać, jak mówi szeptem, takiego Nowickiego, którego znam osobiście i prywatnie, bo się od lat przyjaźnimy. Znam go jako osobę, która potrafi mówić szeptem, jest wyciszona i niezwykła, i tylko bywa, że od czasu do czasu eksploduje, bo trudno jemu oddzielić te wiele lat aktorstwa, tej aktorskiej konwencji. Połączyć teraz z tym Jankiem z Kowala, z tym takim skromnym chłopakiem, ciepłym, serdecznym, wrażliwym, z tym stworem, który został wyhodowany przez niego teraz, to jest sprawa. Mówię o tym, jakim on jest dzisiaj, jakim on jest teraz.

Czyli podobnie jak w wypadku Szaflarskiej powstał również film dokumentalny o Janie Nowickim w filmie fabularnym i to bez scenariusza?

– Tak, taki film powstał o każdym z nich. O księdzu Korzeniowskim, Glińskim, który chodzi z inhalatorkiem, jako chłopak grałem z nim w filmie *Echo* Stanisława Różewicza, więc znam go od bardzo dawna i moim marzeniem było, żeby się z nim spotkać na planie. Napisałem coś specjalnie dla niego w tym scenariuszu, ale kiedy on np. mówi do mnie: „Jacku, ja znowu tego Fausta muszę grać, to jest takie nudne, całe życie chciałem zagrać

Hamleta...”. Ja mówię: „Sławku, to nie jest dla mnie ważne, czy to jest o Fauście. Jak będziesz chciał powiedzieć coś z Hamleta, to mów sobie, to jest taki mój prezent”, no i w scenie finałowej Fausta granej w więzieniu w Toruniu trzyma się barierki i naraz mówi: „Być albo nie być”. Dałem mu tę możliwość, spełnił swoje marzenie na końcu życia i w scenie jest piękna odpowiedź, bo naraz, któryś z więźniów, zza tej siatki, krzyknął: „Nie być”, i nagle ostatnia kwestia, jaką w swojej karierze powiedział, ostatni tekst na scenie, to było: „Być albo nie być”. Miałem dużą frajdę, że mogłem mu coś podarować, coś, co było jego marzeniem, a wcześniej się nie spełniło.

A Janek Nowicki, jakby go pan scharakteryzował w tej dokumentalnej warstwie, jakie ma cechy charakteru?

– Janek, jak się żenił, to ja zrobiłem mu prezent i poprosiłem studentów operatorów, żeby nakręcili zdjęcia z tego ślubu. No i nakręciliśmy, to leżało wiele lat. Tego materiału było bardzo mało, a ten film miał być w prezencie, później spędziłem z nim wiele czasu na takich rozmowach sam na sam i zaczęliśmy rozmawiać, jak Jacek jego kumpel, jeden z najbliższych mu ludzi, on również jest mi bardzo bliski, prowadziłem z nim rozmowy, które mogłyby pokazać, w jaki sposób przebiegają te relacje. Kim jest ten Janek, jak potrafi się otworzyć tylko dla najbliższych.

Czy tylko taka bliskość z bohaterem daje klucz, którym można go otworzyć?

– W fabule tego się nie praktykuje, te filmy dlatego są papierowe, dialogi są papierowe, sytuacje są papierowe, nieprzekonywujące, bo nie ma bliskiej relacji. Przychodzi reżyser i mówi lżej, szybciej albo wolniej, jaśniej. Nie ma czegoś więcej, przepływu nie ma. Nie ma żadnego, przychodzą ludzie na chwilę i po chwili się rozchodzą.

Ostatnie pytanie. Czy po wszystkich filmach, jakie pan zrealizował, został jakiś wyrzut sumienia, że kogoś pan skrzywdził, że ktoś został z jakąś zadrą, z czymś co niestety nie da się już naprawić?

– Pamiętam, jak Marcel mówił wielokrotnie na jakichś tam zajęciach: „Słuchajcie, my korzystamy z czyjegoś życia, czerpiemy z czyjegoś życia, jesteście takimi trochę hienami, wykorzystujemy czyjeś życie do naszych celów”, i ja wtedy sobie pomyślałem: „O kurczę, nie, ja mam poczucie odwrotne, że w wielu wypadkach było odwrotnie, że ja się czułem wykorzystany i to mogę powiedzieć”. Brakowało mi dystansu, ale mówiła mi o tym rodzina, znajomi, dzieci: „Posłuchaj, jesteś wykorzystywany, wykorzystują cię”. A ja mówię, że nie i dopiero po jakimś czasie: „O kurczę, zostałem wykorzystany albo potraktowany nie

tak, jak sobie życzyłem, że dałem 100% z siebie, a dostałem w zamian nieżyczliwość, brak zrozumienia”. Tak było w przypadku *Wojownika*, kiedy Marek źle mnie odebrał. Podarowałem mu ileś lat swojego życia. Szedłem z nim ramię w ramię, godzinami starałem się go podnieść z kolan, z jego upadku, a na końcu, kiedy nie użyłem jakiejś tam sceny, a miałem materiały niezwykle silne, które mówiły wprost o tym, co się wydarzyło, gdzie on popełnił błąd albo dlaczego jest chory, ale wiedziałem, że nie mogę mu tego powiedzieć, bo jak mu powiem, to on straci wiarę, że się ten los może odwrócić i nie użyłem tego tylko w pewnym momencie ograniczyłem film, że film jest za długi, że nie wszyscy są fanami kick-boxingu i może trzeba go o te 10 minut skrócić, bo nie wszystkie epizody są ważne. On tego nie zrozumiał i się obraził. Bardzo krytycznie, wręcz agresywnie, udzielił wywiadu na mój temat, że zawiodłem jego zaufanie. Ja zawiodłem jego zaufanie??? Poczuję się z tym bardzo źle. Z reguły nie ma takiej sytuacji, bo ja nie robię filmów na zasadzie, że mam taki a taki pomysł. Cały ten proces, zanim ja wyjmę kamerę, zanim razem dojrzejemy do tego, trwa miesiącami. Mam kamerę przy sobie cały czas i miesiącami jej nie wyjmuję, aż przyjdzie taki dzień, że poczujemy się razem gotowi. Dopiero wtedy wyjmuję kamerę, czasem prosi o to mój bohater. Tak było z Markiem wojownikiem. On sam o tym zdecydował – nie ja. Był dla mnie niezwykle fascynującą osobą, niezwykle inteligentną, wrażliwą, byłem go cholernie ciekaw, ale nie chciałem nadużywać jego zaufania, żeby nie pomyślał, że chcę tylko fajny film zrobić. Na końcu, po wielu spotkaniach, chyba po kilku miesiącach, kiedy mu powiedziałem, że to nie jest przypadek, że jesteśmy obok siebie, że jesteśmy ciekawi, jak to pójdzie, on powiedział: „Dobrze, Jacku, zrobmy ten film, tylko pamiętaj, ja właściwie niczego nie mam w życiu, mam tylko jedną rzecz, ja ci ją ofiaruję, dam ci to, to jest moja historia i moja biografia”, wtedy poczułem, że jestem jego niewolnikiem. Zrozumiałem po jakimś czasie, co znaczą te słowa, że: „Pamiętaj, nie zawieź mnie, ja ci zaufałem. Wszyscy mnie zawiedli, ty mnie nie zawieź”. I w pewnym momencie, żeby go nie zawieść, wycofałem się z osobistego spojrzenia, ponieważ moje spojrzenie na niego, mogło być odczytane nie tak, jak oczekiwał i tego właśnie nie mógł zrozumieć. Dlatego np. nie zamierzałem użyć materiałów, które miałem z Detroit, że ma uszkodzoną lewą półkulę i mogłem dowieść, że jest kaleką, że to nie jest sprawa zmęczenia, ale gdybym mu to powiedział, może straciłby ochotę do dalszego życia. Nie miałby woli powrotu do zdrowia, bo miał ją dlatego, że wierzył, że to jest tylko sprawa przeforsowania i jak będzie z determinacją walczyć o powrót do zdrowia, to wyzdrowieje. Nie mogłem mu tego zabrać.

Czy po latach zmienił zdanie dotyczące skrótów filmu, czy dalej jest obrażony?

– Nie, nie zmienił, chciałbym nadal, żeby te pięć lat, które nas łączyło, ta droga, którą ze-
śmy szli, żeby ona gdzieś tam była. Nie musimy przecież ze sobą być codziennie, ale żeby-
śmy sobie dobrze życzyli, przekazywali dobrą energię, żebyśmy czasami byli blisko
w sensie takich dobrych uczuć, to daje siłę, to daje budulec. Po co mamy ograniczać siebie,
powinniśmy się rozwijać, rozkwitać, a w ten sposób zamyka pewien rozwój swój. Zależy
mi na tym, żeby to, co przeżyliśmy w czasie realizacji, nie urwało się nagle. Wysłałem parę
sygnałów, ale widzę, że on się zamyka i dochodzą do mnie informacje, że choroba się po-
głębia.

**Napisał Pan w książce o dziesięciu latach czekania na możliwość realizacji filmu
w Domu Starego Aktora w Polsce, podczas gdy ten sam temat mógł Pan zrobić
w Niemczech od ręki i przecież za zupełnie inne pieniądze.**

– Żał mi tylko tych, którzy odeszli: Irena Małkiewicz, Lidia Wysocka, gwiazdy kina
przedwojennego, ta ich kultura, to spojrzenie, to coś, co oni mieli niezwykłego, to coś, co
można było zatrzymać. Bo film daje nieśmiertelność, w jakimś sensie można było ich za-
trzymać. Jedenaście lat czekałem i wszyscy mówili: „Tak trzeba, koniecznie, taka jest rze-
czywistość”.

Paweł Łoziński

Urodzony w Warszawie w 1965 roku. Ukończył Wydział Reżyserii PWSFTviT w Łodzi (1992). Był asystentem Krzysztofa Kieślowskiego przy filmie *Trzy kolory. Biały* (1993). W oparciu o pomysł Kieślowskiego zrealizował polski odcinek serii *Sto lat kina*. W roku 1996 roku za fabułę *Kratka*, otrzymał nagrodę za debiut na festiwalu w Gdyni. Wiele nagród przyniósł mu film dokumentalny *Miejsce urodzenia* (1992). Wielkie uznanie – jako propozycja dokumentu na temat codzienności – zdobył filmami: *Taka historia* i *Siostry*, nagrodzonymi w Krakowie Złotym Lajkonikiem na Festiwalu Filmów Dokumentalnych. Członek Polskiej Akademii Filmowej. Ekspert Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Opiekun artystyczny licznych debiutów w Studiu im. Andrzeja Munka. W roku 2013 realizuje głosny film *Ojciec i film*, ten sam materiał filmowy Marcel Łoziński montuje pt. *Ojciec i syn w podróży*.

Pamiętam, jak przypadkiem spotkaliśmy się na Chelmskiej i gratulowałem ci debiutanckiego filmu *Miejsce urodzenia*. Kiedy ogląda się go pierwszy raz, po prostu trzyma za gardło. Myślę, że jego siła wynika z braku precyzyjnego scenariusza. Gdybyś zamiast podążać za bohaterem, znał zakończenie i tylko rekonstruował historię, która już się wydarzyła, film nigdy nie miałby aż tak wielkiego ładunku emocji. Jak wyglądał scenariusz?

– Scenariusz do mojego filmu pt. *Miejsce urodzenia* był krótkim zapisem tego, co spodziewałem się odkryć z kamerą przy okazji przyjazdu do Polski Henryka Grynberga. Znałem jego okupacyjną historię, wiedziałem o tajemniczej śmierci ojca i brata. Grynberg jest pisarzem, napisał co najmniej trzy autobiograficzne książki o swoim dzieciństwie w czasie wojny. Najważniejsza była dokumentacja, którą przeprowadziłem przed zdjęciami. Pojechałem do miejsc, w których mieszkali przed wojną i ukrywali się w czasie wojny Grynbergowie. Jeździłem od domu do domu i rozmawiałem ze wszystkimi, którzy pamiętali tę żydowską rodzinę. To było prywatne śledztwo na użytek filmu, który zamierzałem zrobić. Rozmowy nagrywałem ukrytym magnetofonem, robienie notatek bardzo peszy rozmówców. Jeździłem w okolice miejscowości Dobrze, 50 kilometrów od Warszawy, przez ponad miesiąc. Kiedy zdobyłem wszystkie interesujące mnie informacje, zapisałem je w postaci scenopisu. Czyli rozpisałem dokładnie, który ze świadków, jaki kawałek historii Grynberga pamięta. Dopiero tak przygotowany mogłem zacząć zdjęcia. Produkcyjnie wyglądało to tak, że jeździliśmy z Henrykiem Grynbergiem od jednego bohatera do drugiego według planu z mojej dokumentacji. Bohater nie wiedział, z jakim świadkiem ma się spotkać, mówiłem mu tylko, o którego ze swoich bliskich ma zapytać o matkę, ojca czy brata. To przenosiło się na prawdziwe emocje bohatera. Naprawdę nie wiedział, czego się za chwilę dowie. Ale ja wiedziałem, więc byłem przygotowany na to, kiedy włączyć kamerę. Film był robiony na taśmie 16 mm, mieliśmy jej z operatorem Arthurem Reinhartem bardzo mało.

Przelicznik taśmy był wtedy 1 do 4, czyli średnio było 4 razy więcej taśmy, niż miał mieć długości gotowy film.

Musieliśmy oszczędzać. Nakręciliśmy film w dziewięć dni zdjęciowych z planowanych czternastu. Pozostałe zamieniliśmy w produkcji na dodatkową taśmę. Gotowy film jest skonstruowany jak thriller, opowieść kryminalna o dochodzeniu do rozwiązania zagadki morderstwa sprzed lat. Nie byłoby to możliwe bez bardzo precyzyjnego zapisu w scenopisie. W scenariuszu nie mogłem zapisać, że na pewno uda nam się odnaleźć i wykopać ciało zamordowanego Abrama, ojca Henryka Grynberga. Bardzo na to liczyłem, wiedząc z relacji świadków, gdzie został zakopany czterdzieści osiem lat wcześniej. Film musi mieć zakończenie i czułem, że je mam, nawet jeśli ciała nie odnajdziemy. Bohater zostałby wtedy sam na sam z wielką, pustą dziurą w ziemi. I pozostał z tajemnicą, co się stało z jego ojcem.

Stało się inaczej, odnaleźliśmy nie tylko ciało, ale także butelkę po mleku należącą do Abrama. Mieliśmy bardzo wiele szczęścia. Dzięki wyciągniętej z ziemi czaszce, bohater dotarł do swojego celu. Odnalazł i pochował ojca. Historia się domknęła. Wielu krytyków nie wierzyło wtedy [1992 rok – A.G.], że naprawdę nie podrzuciliśmy ciała, że to nie była inscenizacja. Podejrzewali oszustwo.

Dziś myślę, że tak naprawdę nie byli przygotowani na przyjęcie tej strasznej prawdy o polskiej współodpowiedzialności za morderstwa na Żydach.

Z kolei twój film *Taka historia* wydaje się opowieścią, która przebiega dosłownie tak, jak przebiega życie. Coś planujemy, ale się nie udaje albo mamy inne ważniejsze sprawy itd. Pójdziemy z psem na spacer albo na pogrzeb, ale przecież nikt się tego pogrzebu nie spodziewał. Jak wyglądał scenariusz? Ile miał stron? Musiałeś napisać jakąś przejmującą egzystencjalną eksplikację, czy wystarczyły trzy linijki szkicu?

– W przypadku tego filmu najpierw był bohater – Wiesio, dozorca kamienicy, w której mieszkalem. Znaliśmy się już jakiś czas, lubiliśmy się. Często z nim rozmawiałem, był dowcipny, ciekawy, na swój sposób dzielny. Taki człowiek, który z godnością walczy o przeżycie, zмага się ze sobą i alkoholem, który nim rządzi. Żał mi było, że te nasze rozmowy przepadają. Uciekała intymność, na której bardzo mi zależało. Pojawiły się wtedy pierwsze małe kamery DV. Miały zapis, który pozwalał na emisję telewizyjną materiałów. Przedtem to było niemożliwe, poprzednie systemy – VHS czy Video 8 – nie gwarantowały, że telewizja pokaże film. Bardzo mi zależało, żeby nie mieć ze sobą ekipy filmowej, nie burzyć intymności, która się zrodziła między mną a bohaterem. Postanowiłem

nakręcić ten film sam, to znaczy: samemu zrobić zdjęcia i nagrać dźwięk. Kupiłem kamerę i zacząłem Wiesia kręcić.

W scenariuszu do tego filmu (*Taka historia*, tytuł roboczy *Wiesio*) zapisałem, że będzie to opowieść o tytułowym Wiesiu i jednym roku z jego życia. Taki był pomysł na konstrukcję, która jest w filmie bardzo ważna. Cztery pory roku z życia mojego bohatera. Napisałem też, że będzie to opowieść o jego dzielnych zmaganiach z przeciwnościami życia. Byłem pewny, że ich nie zabraknie. I niestety, nie pomyliłem się. Kiedy zaczęliśmy kręcić, do filmu zapraszały się kolejno różne osoby: Ania – konkubina Wiesia, pan Zdzisław – emerytowany fryzjer. Pierwsza, otwierająca scena filmu jest właśnie dokumentalnym, nieustawionym zapisem spotkań Wiesia z tymi bliskimi mu ludźmi. Byłem dla nich „panem Pawełkiem”, sąsiadem, znajomym, który ma dziwne hobby – chodzi z kamerą po podwórku. Lubili mnie, ale na szczęście nie traktowali specjalnie poważnie. Mogłem dzięki temu bardzo się do nich zbliżyć, być z nimi też w chwilach trudnych i smutnych. Plan zdjęć dyktowany był przez bohaterów, siedłem za nimi, przyglądając się temu, co im się przytrafia. W głowie miałem konstrukcję filmu, w której na początku i na końcu jest scena rozmowy Wiesia z panem Zdzisławem na ławeczce przed domem. Rozmawiają o błałych sprawach, rybach i grzybach, a tak naprawdę o upływie czasu. Myślałem, że film będzie właśnie o tym, o czasie, który „kapie jak woda” i na jego końcu bohaterowie będą po prostu starsi o jeden rok. Tak się, niestety, nie stało. Dość szybko, już po paru miesiącach zdjęć, życie zaczęło się „odklejać” od tego, co zapisałem w scenariuszu. Bohaterowie zaczęli chorować, a potem umierać. Pojawiła się zupełnie nieoczekiwana dramaturgia losu, która inaczej ustawiła temat filmu. Przestał być o przemijaniu, a stał się filmem o odchodzeniu. To jest różnica, która zadziałała na korzyść emocji w filmie, ale ani tego nie chciałem, ani nie mogłem zaplanować.

Twój najbardziej osobisty film *Ojciec i syn* wydaje mi się opowieścią otwartą do wiatu. Jednak, czy sformułowanie „wydaje się”, nie oznacza tutaj pomyłki, bo widzisz, myślę, że ojca, którego połowę genów ma się w sobie oraz przeżyte z nim życie, to się jednak bardzo dobrze zna. Jest w swoich zachowaniach przewidywalny. Czy ta wiedza powodowała, że miałeś w głowie precyzyjny scenariusz, nawet jeśli go nie było na papierze?

– Pomysł tego filmu wziął się ze zwyczaju rozmawiania o różnych rzeczach, który z ojcem mieliśmy. Żał mi było tego, że te ciekawe rozmowy uciekają. Szukałem też sposobu, żeby bardzo ciekawą postać mojego ojca zatrzymać w czasie. Unieśmiertelnić za pomocą

nagrania filmowego. Umowa między nami była taka, że zrobimy wspólnie film, który będzie miał dwóch reżyserów i dwóch bohaterów. Nie zaprosimy nikogo więcej, sami zrobimy zdjęcia i nagramy dźwięk. W zapisie scenariusza jest też ważna informacja – bohaterowie tego filmu mają prawo zadać sobie nawzajem dowolne pytanie. Bez tabu. Czuliśmy, że jeśli przed kamerą nie będziemy ze sobą szczerzy, to widz nic z tego nie będzie miał. Odbierze film jako ugrzeczniony, nieszczerzy zapis spotkania ojca z synem. Chodziło mi o to, żeby film się uogólnił i zaczął dotyczyć nie tylko naszej historii, ale także „życiorysów” innych ludzi – widzów. Zaczęliśmy kręcić w Warszawie, chodziliśmy rozmawiać do parku, kawiarni. Było ciekawie, ale co chwila ktoś przeszkadzał. Forma filmowa też nie była ciekawa, dwóch facetów siedzi na ławce i gada. To jeszcze nie był film. Po jakimś czasie wpadłem na pomysł, żeby ruszyć z ojcem w podróż do Paryża, miejsca, w którym się urodził i po latach pochował swoją mamę. Czyli, wykorzystując terminologię fabularną, takie psychologiczne *road movie*. Scenariusz do tego filmu jest zapisem pomysłu na tę podróż. Sama podróż miała być pretekstem do rozmowy na tematy trudne i bolesne – dzieciństwo, rozwód, starzenie się. Konflikt syna z ojcem też został wpisany do scenariusza. Film potrzebuje konfliktu, wiedzieliśmy o tym obaj. Nie chodziło tylko o relację z podróży sentymentalnej, ale także o starcie między dwoma bohaterami, o konflikt między ojcem i synem. Tematy miałem w głowie, nie musiałem zapisywać sobie pytań. Nie mieliśmy precyzyjnego scenariusza, o czym dziś będziemy rozmawiać. Działaliśmy spontanicznie, kiedy któryś z nas czuł odpowiedni moment, włączał kamerę przymocowaną do przedniej szyby samochodu i zaczynaliśmy zadawać sobie pytania. Tematów była niewyczerpana ilość, musieliśmy natomiast uważać, żeby nie powiedzieć sobie za dużo w ramach jednej rozmowy. Myśląc o montażu, próbowaliśmy w rozmowach prowadzonych w jednym miejscu, ograniczać się do jednego tematu. Nie zawsze się to udawało. W scenariuszu jasny był też punkt dojścia, czyli koniec filmu. To jest bardzo ważne – jeśli się ma koniec, to ma się już właściwie cały film. Scena w Ogrodzie Luksemburskim, w którym ojciec przed laty nielegalnie pochował swoją mamę, też nie była przez nas obgadana. Zrobiliśmy ją na żywo, padał deszcz, było smutno, ojciec mówił do mnie tekstem, którego sobie przedtem nie przegadaliśmy. Czyli pełna improwizacja, jak zresztą we wszystkich pozostałych scenach tego filmu. Mogliśmy sobie na ten luksus pozwolić, bo mieliśmy bohaterów, konflikt i sprawę między nimi, która ciągnęła film.

I jeszcze jedna uwaga na temat zapisu scenariusza w filmie dokumentalnym: scenariusz w autorskim filmie dokumentalnym jest w moim przekonaniu niezbędny. Może wyglądać bardzo różnie. Czasem to precyzyjny zapis kolejnych scen i konstrukcji całego

filmu. Innym razem to tylko krótki, lapidarny pomysł na film. To, jak wygląda scenariusz, zależy od autora, jego charakteru pisma i tematu. Z moich doświadczeń wynika, że im tekst scenariusza jest krótszy, tym lepiej dla filmu, który na jego podstawie powstaje. Ważne jest właściwie tylko to, żebyśmy czytając scenariusz, „zobaczyli”, jak będzie wyglądał gotowy film. Liczy się też punkt dojścia, koniec filmu, jego finał. Tam rodzi się uczucie i myśl po co autor zrobił ten film, co mamy z niego wziąć dla siebie?

Sylwester Latkowski

Urodzony w 1966 roku w Elblągu. Reżyser, scenarzysta, dziennikarz, producent filmów i wydawnictw fonograficznych, autor filmów: *To my, rugbyści* (2000), *Blokersi* (2001, wyróżniony tytułem „As EMPiK-u”), *Pub 700* (2002, uznany za Najlepszy Dokument na festiwalu filmowym w Kazimierzu), *Gwiazdor* (2002), *Nakręcenie, czyli szolbiznes po polsku* (2003), *Klatka* (2003), *Kamilianie* (2003, w 2004 roku otrzymał nagrodę na Ogólnopolskim Przeglądzie Katolickich Programów Telewizyjnych i Radiowych), *Śledczak* (2004), *Pedofile* (2005), *Zabić Papalę* (2008), *Ścigany* (współautor Piotr Pytlakowski, 2010), *Wszystkie ręce umyte. Sprawa Barbary Blidy* (współautor Piotr Pytlakowski, 2010), *Ostatnia Wieczera* (2011), *Człowiek z lasu. Polska lokalna* (2012), *Moja walka. Mamed Khalidov* (2017). Prowadził i reżyserował programy telewizyjne: *Nakręcona noc* i *Konfrontacja*. Autor cyklów telewizyjnych *Granice kariery* (2012), *Tajemnice Polskiej Mafii* (2013), *Męskie rozmowy* (2014). W 2001 roku otrzymał wyróżnienie Fundacji Kultury za książkę *Pamiętam jak...* Jest także autorem książek *Zabić Papalę* (2008) i *Polska mafia* (2011) oraz wspólnie napisanych z Piotrem Pytlakowskim *Olewnik. Śmierć za 300 tysięcy* (2009), *Przykrywkowcy* (2010) i *Wszystkie ręce umyte. Sprawa Barbary Blidy* (2010), *Biuro Tajnych Spraw. Kulisy Centralnego Biura Śledczego* (2012), *Człowiek z Lasu. Polska lokalna* (2014), *Koronny nr 1. Pseudonim Masa* (2017) oraz *Afera podsłuchowa. Taśmy Wprost* (współautor Michał Majewski, 2014). W 2012 r. ukazała się jego powieść kryminalna *Czarny styczeń*. W latach 2013-2015 pełnił funkcję redaktora naczelnego tygodnika „Wprost”.

Czy pisze Pan scenariusze do swoich filmów dokumentalnych?

– Jak słyszę o scenariuszach w filmach dokumentalnych oraz wymaganiach posiadania scenariusza do filmu dokumentalnego, chociażby w takiej instytucji, jak Polski Instytut Sztuki Filmowej, Telewizja Publiczna lub inne telewizje, zazwyczaj wybucham śmiechem i ogarnia mnie irytacja. Przypominam sobie taką historię, kiedy się starałem o dofinansowanie z PISF-u na mój film *Ostatnia wieczera*, w pewnym momencie na pytanie dotyczące scenariusza odpowiedziałem, że nie jestem w stanie przewidzieć, czy bohater mojego filmu, zamierzałem mu towarzyszyć przez rok, nie dostanie np. zawału serca i takie żądanie jest absurdalne. W filmie dokumentalnym mogą się zawsze zdarzyć rzeczy nieprzewidywalne. Dla mnie najważniejszy jest bohater oraz temat filmu i tylko tyle mogę napisać w scenariuszu. W *Ostatniej wieczerzy* wiedziałem, że chcę zrobić film o Macieju Świerczewskim i jako punkt wyjścia miałem historię powstania jego obrazu *Ostatnia wieczera*. Do tego mogę załączyć CV, że zrobiłem kilkanaście filmów i to dowodzi, że potrafię robić filmy. Mogę jeszcze dołożyć CV bohatera, żeby udokumentować, że to jest ciekawa postać. Niczego więcej nikt ode mnie nie powinien wymagać, bo inaczej będę pisał bzdury. Dopiero po nakręceniu części materiału mogę zacząć pisać, ale czy to jest scenariusz? Mając część materiału, np. większość „setek”, zaczynam kombinować, jak powinien być zbudowany film, jakie zdjęcia należałoby jeszcze zrobić. Wtedy mogę zaplanować, co warto jeszcze pokazać albo po prostu, czym zakryć „gadające głowy”. Przy filmach

śledczych, które robię, jest trochę więcej rzeczy przemyślanych, ale to też jest w zasadzie głównie lista osób, z którymi zamierzam rozmawiać i tylko od moich umiejętności zależy, jak potoczy się rozmowa, jakie zadam im pytania, jakie uzyskam informacje. Dopiero potem, mając zmontowane wypowiedzi widzę, jakie obrazy należy jeszcze sfilmować. Nie ma czegoś takiego, jak scenariusz w filmie dokumentalnym, to jest wymysł producentów filmów telewizyjnych. Chyba, że mówimy o fabularyzowanych dokumentach, do których zatrudnia się aktorów, wtedy scenariusz można i należy pisać, jak do filmu fabularnego. Kiedy realizowałem film o zabójstwie generała Papąły, nie mogłem napisać nawet listy rozmówców, ani wymienić miejsc zdjęciowych, bo istnieje coś takiego, jak tajemnica dziennikarska. Gdyby wówczas nie zapadła samodzielna decyzja Odorowicz, dyrektor PISF-u, przepadłbym w tych papierach, wymaganych załącznikach, których i tak nie mogłem napisać. Te wymagania sprawiają, że wręcz nie chce mi się rozmawiać z producentami. Natomiast eksperci oceniali ten projekt bardzo źle, pisali, że nie wiadomo, o co chodzi. Tylko reżyserka Iwona Siekierzyńska napisała, że jeżeli robi to Latkowski – popieram – trzeba dać na film pieniądze i już. Film dokumentalny jest sztuką, która absolutnie nie powinna być na starcie skażona, ograniczona określeniem jakichś granic, bo to od razu wprowadza fałsz. Nie możemy zakładać, że bohater powie to, co chcemy, bo istnieje zagrożenie, że zaczniemy nim manipulować. Są takie dokumenty np. *Złodziej Macieja Dejcera*, który jest kompletnie wykreowany. Tam zrobiono nawet casting na głównego bohatera, czyli tytułowego złodzieja. Powstała fabuła udająca film dokumentalny, posługująca się jego stylistyką. Do takiej paranoi nie można dopuszczać. Bolączką wielu dokumentalistów w Polsce jest to, że robią fikcję. Ja zupełnie nie wyobrażam sobie z góry tego, co powie mój bohater. Staram się również nie robić dokumentacji połączonej z nagrywaniem dźwięku, bo rzadko się zdarza, żeby bohater powiedział dwa razy to samo, w taki sam sposób. Jeżeli robiłbym dokumentację dźwiękową, na podstawie której napisałbym później scenariusz, to ten film nigdy nie powstałby w takiej samej barwie czy temperaturze. Po pierwsze, nie byłoby zaskakujących pytań. Po drugie, lubię, żeby moja kamera śledziła bohatera. Dla mnie dokumentacja polega na tym, żeby dowiedzieć się, o czym ten film ma być i nic więcej.

Co na to producenci?

– Zazwyczaj moje produkcje są na wpół prywatne albo mam prywatnego producenta i to mnie chroni przed pisaniem scenariusza. Teraz zrobiłem film *Moja walka z Mamedem Khalidowem*, ponieważ była to moja i producenta samodzielna produkcja, nie musiałem

pisać żadnego scenariusza. A można było napisać tylko jedno zdanie: „Śledzę przygotowania do najważniejszej walki w życiu bohatera i nie wiem, czy przegra czy wygra”, koniec. Czasem bohater otwiera się dopiero w ostatnim dniu zdjęciowym i to może zrobić cały film. Tego nie mogę przewidzieć z góry. Mam taką zasadę, że czekam. Często przyjeżdżam z kamerą, bohater coś mówi, ja rejestruję, odjeżdżam i nikt nie wie, o co chodzi. Potem przyjeżdżam znowu i znowu, bo ja po prostu czekam. Oczekuję momentu, żebym mógł zadać konkretne pytania. Udaje mi się czasem wydobyć coś, czego bohater za nic by nie chciał powiedzieć i o to są często awantury.

W polskim kinie dokumentalnym lat 70. w filmach Wojtki Wiszniewskiej czy Marka Piwowarskiego kracjonizm był bardzo obecny i te filmy jeździły po światowych festiwalach jako dokumenty i odnosiły wielkie sukcesy.

– Wszystkiemu winien był brak taśmy. Taśma światłoczuła była bardzo droga i musieli wszystko wcześniej wymyślić i dobrze zaplanować, żeby mógł powstać film. Inaczej nic by z tego nie było. Te filmy powstawały w dwóch etapach: najpierw kręcono sam dźwięk, a potem dopiero kombinowali, jak zakryć to obrazem. Wszystko zmieniło się w czasach cyfryzacji, kiedy nagle można było kręcić po kilkadziesiąt godzin. Ja wygrywałem tym, że widz widział u mnie szczerą, że moje filmy nie były wykreowane, niektóre miały miliony widzów i były pokazywane w kinach. Nie robiłem filmów na festiwale – to moje filmy były festiwalami. Umiałem bohaterów „rozebrać”, skłonić do mówienia, np. film o Leszku Możdżerze *Pub 700* spowodował, że po obejrzeniu go ze Zbigniewem Preisnerem, Możdżer wysłał faks do Jurka Kapuścińskiego, który zablokował mi film, bo przecież nie można tak pokazać artysty. Oni oczekiwali, że wszystko będzie wysublimowane, gładkie, Leszek ładnie ubrany, wypudrowany i oświetlony. Miał to być film o tym, jak pięknie tworzy muzykę i jak w ogóle jest pięknie. A ja zrobiłem film o artyście, który czasem po prostu upada i jest w takim stanie, żeby lepiej nie wychodził z domu. I to był bardzo zły obraz dla artysty. Artysta nie chce się tak pokazywać. Skończyło się na tym, że film zdobył nagrodę publiczności na festiwalu w Kazimierzu, festiwalu, na którym tylko publiczność przyznaje nagrody. Myślę, że na takich festiwalach, jak np. w Krakowie miałyby przerąbane. Jest jeszcze jedna rzecz w tym filmie, która budziła niepokoje: w Polsce dokumentalista powinien być schowany, taka obowiązuje zasada. A ja często byłem w kadrze, ale jak miałem nie być, skoro sytuacja była dynamiczna. Rozmawiałem z bohaterem, operator nie wiedział, co zrobić, tak? Tyczka się pojawiała, czasami mikrofon.

W typologii amerykańskiego teoretyka filmu dokumentalnego prof. Billa Nicholasa, takie filmy nazywa się refleksywnymi. Nie ukrywa się w nich filmowego planu, pojawia się sprzęt, reżyser, a nawet dźwiękowiec czy operator drugiej kamery. Widać po prostu plan zdjęciowy. Takie filmy powstają w Stanach od lat, w Polsce od niedawna.

– Właśnie amerykańskie filmy pokazywałem Jurkowi Kapuścińskiemu. Zobacz, mówiłem, widzisz te tyczki, mikrofony, patrz, pokazał się operator, prawda? A tu zobacz, Michael Moore wciąż się pokazuje, w ogóle nie schodzi z ekranu i cały czas coś opowiada, widzisz? Co wy za myślenie tu macie, co? To też ich wkurzało, że byłem jednym z pierwszych, którzy pokazywali się w swoich filmach. A ja chcę po prostu bohatera złapać za prawdę. Dlatego chodzę za nim krok w krok i naprawdę kluczowe zdjęcia, to są zwykłe zdjęcia końcowe.

Jak długo trwały zdjęcia do filmu z Leszkiem Moździerzem?

– Pół roku. Brakowało już pieniędzy. Przychodziłem z taką małą kamerką, sam coś tam nadal kręciłem. Ja kocham robić filmy rozłożone w długim czasie. Nie siedzę po 10-12 godzin, jak to często dzisiaj robią młodzi filmowcy. Czasem widzę, że nic już z bohatera w danym dniu nie wydobędę. No to dziękuję ekipie i idziemy do domu. I za to mnie ludzie szanują.

Były takie filmy, jak np. *Rok Franka W.*, gdzie reżyser Kazimierz Karabasz chodził za swoim bohaterem przez cały rok jak w tytule, z nadzieją, że Franek tak się oswoi z kamerą, że w końcu nie będzie zauważał ekipy i dzięki temu będzie bardziej prawdziwy i naturalny. Oczywiście, ważny był też scenariusz, który zakładał, że Franek W. odbędzie w swoim życiu określoną drogę. Film był realizowany na taśmie światłoczułej, a komunistyczne władze nie skąpiły pieniędzy na produkcję aż tak bardzo rozłożoną w czasie.

– Też mam takie sytuacje, kiedy ludzie zapominają, że są na planie zdjęciowym i jest tam kamera. Pomiędzy dniami zdjęciowymi mam stały kontakt bohaterem, który mi ufa, bo ja się z nim zaprzyjaźniam i naprawdę wiem, kiedy do niego przyjść z kamerą. Jestem z nim w codziennym kontakcie telefonicznym. W ciągu roku, to wcale nie musi być bardzo wiele dni zdjęciowych. Wyczuwam, co się z nim dzieje i wiem, kiedy powiedzieć: „No, dobra, jutro jedziemy na zdjęcia”. W dokumencie bardzo ważna jest intuicja reżysera, bez niej i bez umiejętności zaprzyjaźniania się z bohaterami nigdy nie powstanie szczyry dokument. Mało kto, jeśli jest normalny, sam z siebie odkrywa się podczas zdjęć.

To może jeszcze parę zdań o etyce w pracy filmowego dokumentalisty. Marcin Kozalka pokazuje swoim bohaterom film, zanim ktokolwiek go obejrzy i dopiero wtedy, jak ma ich zgody, film jest kolaudowany i idzie do emisji.

– Ja to robię inaczej, jak robiłem rugbistów, to się w ogóle nikogo o nic nie pytałem, tylko pokazałem gotowy film kibicom na zwykłym pokazie i to było wszystko. Przy *Blokersach* było tylu bohaterów, że też nie pokazywałem wcześniej. Przy filmie *Pedofile* okłamywałem głównych bohaterów, ale w konkretnym celu, bo inaczej nie dotarłbym do nich. Oni uwierzyli, że przedstawię ich wersję, czyli pokażę, że ci chłopcy są kompletnie zdemoralizowani i sami się tego domagają. I co? Skrzywdziłem pedofilów. Mój film spowodował, że mieli procesy i dostali wyroki. Moja znajoma adwokatka broniła jednego z nich w tych procesach i powiedziała mi, że: „Mogły być uniewinnienia, ale po twoim filmie, Sylwester, dostali wyroki”. Słusznie ich skrzywdziłem. Nie będę kolaudował filmu z pedofilami. Z kolei podczas realizacji filmu *Zabić Papalę* wmontowałem do filmu zdjęcia, kiedy rozmówcy sądzili, że już nie są nagrywani, a byli nagrywani i te zdjęcia weszły do filmu. Nasz rozmówca powiedział więcej o Mazurze, niż chciał powiedzieć do kamery. Mam taki system opanowany z ekipą, że jeśli ktoś mówi, żeby wyłączyć kamerę, a on coś nam powie, to na Boga, w ogóle nie ma dyskusji i trzeba robić zdjęcia, udając, że kamera jest wyłączona. Zaklejamy wcześniej kontrolne światło nagrywania i po prostu gramy. Zasada jest taka, że kamera jest wyłączana dopiero wtedy, kiedy ja osobiście wydam takie polecenie. Przy filmie *Gwiazdor* przyszła menadżerka i powiedziała, że to i to musi być wycięte. Ja się nie zgodziłem i oczywiście były awantury. Zresztą i tak zdjęcia zostały wcześniej najnormalniej zerwane, właściwie filmu bym nie miał. Wiśniewski zerwał zdjęcia, a ja zdecydowałem, że chrzańię go, że i tak skończę film. Na początku umawialiśmy się, że niczego nie cenzuruje. Skończyło się na tym, że wyciąłem tylko jedną scenę. Powiedziała mi w tej sprawie Nina Terentiew, żebym się zastanowił, czy nie usunąć sceny z wątkiem homoseksualnym, „Przecież wiesz jaka ta Polska jest?” – mówiła. To było wiele lat temu i ja się z tym zgodziłem. Rzeczywiście, czy ja mam prawo w tej sprawie decydować za Michała Wiśniewskiego. O wątku homoseksualnym opowiedział mi jeden z członków zespołu, oczywiście do kamery, z pełną świadomością. Dla niego było to normalne.

Mówi Pan głównie o filmie dokumentalnym realizowanym metodą obserwacyjną, kiedy brak ingerencji w rzeczywistość jest absolutnym priorytetem.

– Przy dokumencie śledczym nie ma takiej obserwacji, zdawania się tylko na to, co się wydarzy. Ja wiem, jakie pytania chcę zadać i czekam tylko na odpowiedni moment.

Natomiast zawsze trzeba zrobić dokumentację i poznać bohatera. To jest ta robota, którą trzeba zrobić – poznać dobrze bohatera lub historię, którą się opowiada. Dopiero wtedy można wejść z kamerą. Trzeba koniecznie powiedzieć, że w Polsce nie ma środków na dokumentację. Walczyłem o środki na dokumentację, mówiłem, że to jest jeden z ważniejszych elementów realizacji – właśnie dokumentacja.

Jeśli ta dokumentacja pozwoli zaplanować pytania, które zamierzamy zadać bohaterowi i poznać miejsca, w których będziemy filmować, to przecież można to zapisać w postaci scenariusza.

– Ja powiem tak, byłem redaktorem naczelnym poważnej gazety i robiłem wywiady, pisałem książki, trochę tego zrobiłem. Więc nawet wtedy, kiedy dziennikarz idzie na wywiad i ma listę pytań, ale spotka ciekawą odpowiedź, która buduje nowy wątek, to idzie tym tropem i wywraca to wszystkie wcześniejsze plany, rezygnuje z przygotowanej listy pytań. Scenariusz może zostać napisany tylko w jednym konkretnym momencie. Ja od pewnego czasu montuję filmy sam. Kiedy już poskładam wszystkie setki, to rzeczywiście mogę napisać scenariusz, zaplanować obrazki, które muszę nakręcić, żeby to wszystko poprzykrywać. Ale ja tego nie będę pisać, bo to już nie ma sensu, film jest już w produkcji.

Kto w Polsce pracuje podobną metodą, jak Pan. Kto jest dla Pana mistrzem?

– Kto w ogóle robi w Polsce dokumenty?

Powiedzmy, że Marcel Łoziński, Andrzej Fidyk, Jacek Bławut, może jeszcze Marcin Koszałka, który poza tym, że jest operatorem filmowym, regularnie kręci filmy dokumentalne.

– Koszałka robi to rzadko i trudno w ogóle mówić, że w Polsce powstają filmy dokumentalne. Jest to kwestia zdefiniowania dokumentu. Jakieś panie dziennikarki robią dłuższe wywiady czy reportaże i nazywają je dokumentami. Ja uważam, że w Polsce dokument po prostu sprostytuowano. Dlatego pytam się o jakich dokumentach mówimy?

Dokumenty mają swoje podzbiory, podgatunki. Jest miejsce i na reportaże, i na publicystykę, nawet na newsy. Wspominałem tu Billa Nicholasa. Wyróżnia sześć podgatunków dokumentu według metod ich powstawania. Uczy się tego w szkołach filmowych na świecie. Na przykład podgatunek objaśniający zawiera wywiady i komentarz lektora. Powiedzmy, że jest to film o aktorze, wtedy wypowie się żona, kochanka,

paru przyjaciół, lektor powie, gdzie się urodził i umarł, a wszystko poprzykrywa się archiwaliami. Taki jest standard BBC.

– Dobra, ja to rozumiem, ale nie chciałbym, żeby dłuższy wywiad nazywano filmem dokumentalnym. Zaraz powiem, z czym ja mam problem, kiedy się mówi o polskim dokumencie. Znam możliwości finansowe polskich telewizji i te ich skromne możliwości uniemożliwiają powstawanie dobrych filmów dokumentalnych. Trzeba mieć odpowiednie pieniądze na długą dokumentację, pół roku zdjęć, pół roku montażu, jak nie dłużej, i dopiero wtedy można mówić, że ma szansę powstać dobry film. Tutaj nie ma kasy nawet na porządną technikę, na kamery, światło, dobrych montażystów, operatorów. Pieniądze dostaje się w takiej ilości, jakby ktoś miał zrobić swój pierwszy film kompletnie za darmo z kumplami, którzy też zrobią wszystko za darmo. Przecież reżyser filmu dokumentalnego musi z czegoś żyć, a z czego ma żyć, jeśli nie ze swojej pracy? W warunkach polskich realizacja filmów dokumentalnych, to zazwyczaj jest fanaberia. Nikt nikomu godziwie nie zapłaci za reżyserię filmu dokumentalnego, a co dopiero za napisanie scenariusza.

Proszę na koniec podać tytuł chociaż jednego polskiego filmu dokumentalnego, który Pana zachwyił.

– Ostatnio widziałem kawałek filmu Koszałki o piłkarzach, ale mnie znudził.

No, ale tam była całkiem przyzwoita kasa...

– No była, może gdyby użył metody Latkowskiego, to by mu to lepiej wyszło. Uczą ich jakichś bzdur w Szkole Wajdy, w różnych szkołach filmowych, a w PISF-ie każą pisać scenariusze. Potem jakiś *no name* decyduje komu dać pieniądze, a komu nie. Odorowicz mówiła, że mnie do tego PISF-u nie weźmie, bo bym tam za bardzo namieszał, nie układał się z nikim. Scenariusze w filmie dokumentalnym, to w ogóle jakaś brednia, można jedynie robić dokumentację.

I dobrze, wystarczy wnioski z tej dokumentacji przelać na papier i będzie scenariusz. Wystarczy napisać, że Khalidov będzie miał walkę, że będzie się do niej przygotowywał, gdzie i z kim będzie walczył, przy okazji opowie o swoim dotychczasowym życiu w Polsce, ambicjach, planach i już jest gotowy scenariusz.

– A ile on ma mieć stron, jedną? A przecież w PISF-ie żądają 10 stron i to nie scenariusza, tylko treatmentu, wstępu do scenariusza, przecież to jest skrajna głupota. Potem ludzie piszą jakieś bzdety, bełkot, kogo to w ogóle interesuje? Jakby ktoś do mnie z czymś takim przyszedł, to bym powiedział – spadaj.

Andrzej Sapija

Urodzony w 1954 roku we Wrocławiu. Absolwent Wydziału Filozoficzno-Historycznego Uniwersytetu Wrocławskiego, Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu i Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Autor kilkudziesięciu filmów dokumentalnych, m.in.: *Stadion – największe targowiska Europy*, *Polskie Państwo Podziemne*, *Powstanie Warszawskie 60 lat później*, oraz filmów biograficznych, m.in.: o Igorze Przegrodzkim, Tadeuszu Kantorze, Wojciechu Fangorze. Reżyserował także spektakle Teatru Telewizji. Wykładowca PWSFTviT w Łodzi i Laboratorium Reportażu Instytutu Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Na polskim rynku wydawniczym jest co najmniej kilkanaście podręczników uczących pisania scenariuszy do filmów fabularnych. Nie ma ani jednego, który uczyłby pisania scenariusza filmu dokumentalnego. W swojej praktyce reżysera spotkałem się z formatem zapisu, gdzie na 1/3 strony formatu A4 podzielonej pionową linią był opisywany dźwięk, a na pozostałych 2/3 strony obraz i to był jedyny konkretny format, z jakim się zetknąłem. Jak Twoim zdaniem, zdaniem profesora na wydziale reżyserii filmu dokumentalnego oraz eksperta PISF, powinien wyglądać scenariusz filmu dokumentalnego?

– Myślę, że forma jest sprawą drugorzędną. To, o czym mówisz, czyli rozpisywanie na jednej stronie dźwięku i obrazu pojawiło się kiedyś w telewizji, sam nawet mam kilka tak napisanych scenariuszy. Natomiast raz jeszcze powiem, że sama forma zapisu ma znaczenie drugorzędne. Struktura, sposób zapisu, powinna być przede wszystkim przyjazna, czyli musi maksymalnie ułatwiać zrozumienie treści, to oznacza, że należy budować akapity, nie stosować zbyt małego odstępu między wierszami, robić przerwy pomiędzy poszczególnymi wątkami i scenami, stosować pogrubiony druk itd. Wszystko, żeby całość była maksymalnie klarowna.

W fabule sprawa jest prosta: krój czcionki Courier, wielkość 12, odstęp 1,5. Czy w dokumencie jest tak samo?

– W fabule jest to precyzyjnie ustalone, taka przejrzystość ułatwia szybkie czytanie. Fabuły zwykle są długie, natomiast scenariusze filmów dokumentalnych nieporównanie krótsze i takich obowiązujących reguł po prostu nie ma. Ważniejsze jest co innego, moim zdaniem jest moment, kiedy scenariusz powstaje. Należy go pisać dopiero po przeprowadzonej dokumentacji. Są dwie fazy pisania scenariusza, faza wstępna i to może być określenie tematu, wstępnego projektu, czyli zapis pierwszej myśli, że coś nas zainteresowało. Często źródłem takiego projektu jest na przykład reportaż prasowy, który przeczytamy i wówczas, odwołując się do niego, piszemy, o czym to jest i że chcemy zrobić o tym film. Tym

wstępnym projektem staramy się zainteresować np. stację telewizyjną. Dopiero, kiedy otrzymamy pozytywną odpowiedź zwrotną z prośbą o przedstawienie scenariusza, to w moim przekonaniu zanim cokolwiek napiszemy, musimy przeprowadzić dokumentację, czyli poznajemy bohatera, miejsce, czytamy odpowiednie lektury, krótko mówiąc, staramy się o tym, jak najwięcej dowiedzieć. Dopiero po takiej dokumentacji mogę w sposób wiarygodny napisać scenariusz. Dopiero wtedy wiem, jaką materia mogę dysponować. Ten pierwszy projekt jest jakby zapisem marzenia, a dopiero scenariusz zapisany po dokumentacji jest zapisem realnych możliwości. Natomiast status scenariusza wyznaczają właśnie te realne możliwości. Niestety, czytam bardzo wiele scenariuszy, którym brak jest tego właśnie statusu. Czytam wiele scenariuszy, w których nie potrafię tej realnej sfery zweryfikować. Jeśli ktoś na przykład pisze o archiwaliach z zachodnich źródeł, to przede wszystkim powinien dobrze je znać i wiedzieć, czy zostaną udostępnione i za jaką kwotę. Przy moim pierwszym filmie pt. *Maraton* źródłem inspiracji była notatka prasowa, że odbędzie się maraton pokoju, a było to w czasach stanu wojennego. Zainteresowano się moją propozycją w Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie. W czasie dokumentacji dowiedziałem się, że trasa maratonu została wyznaczona nie w Warszawie, tylko poza Warszawą. Nie mogłem więc pisać w scenariuszu, że zawodnicy biegną ulicami Warszawy, co w pierwszym odruchu było bardzo kuszące. Teraz oczywiście, spowodowało, że zmieniła się treść i temat scenariusza. Po trzecie, ważne jest określenie stylistyki filmu, czyli zasygnalizowania jego formy. I te trzy elementy po dobrej dokumentacji, w której jest obecne nasze myślenie o tym filmie, znajduje swój efekt w scenariuszu. Jeżeli nie znajduję tych trzech elementów w tym, co czytam, to nie jest dla mnie scenariusz.

W czasie zajęć ze studentami podawałeś przykłady scenariuszy, w których sekwencja po sekwencji były przedstawiane osoby, z którymi się rozmawia, o czym się rozmawia, gdzie się rozmawia i skoro to były przykłady, to czy tak właśnie należy rozpisywać scenariusze filmów dokumentalnych? Czy takie są zasady pisania scenariuszy filmów dokumentalnych?

– Czy takie są zasady? Moim zdaniem takie powinny być, ale należałoby sobie zadać pytanie, kto takie zasady formułuje. To ja je sobie formułuję jako ekspert PISF albo jako pedagog. Zwracam też uwagę studentom, że każdy element projektu powinien być zdefiniowany, czy to jest projekt, eksplikacja, treatment, scenariusz, bo powinniśmy wiedzieć, w jakiej kategorii się sytuujemy. Na przykład tematy historyczne mogą być bardzo doprecyzowane, natomiast współczesne mogą być, jeśli chodzi o punkt dojścia, nieprecyzyjne,

ponieważ towarzysząc naszemu bohaterowi, nie wiemy, co się wydarzy. Wówczas nie możemy opisywać bardzo precyzyjnie pewnych wątków, ale możemy opisywać nasze przewidywania, pytania, cele. Czasami scenariusz jest takim, znalazłem to u prof. Kazimierza Karabasa, planem ataku, więc nie mogąc przewidzieć, co się stanie, musimy przynajmniej określić, o co walczymy. Czyli punktem wyjścia jest to, co nas tak naprawdę interesuje. Z tym się wiąże też sprawa tego, czym jest w swojej istocie reżyseria filmu dokumentalnego. Czy towarzysząc bohaterowi w jakiejś wyprawie, go reżyserujemy? Możemy się odwołać do filmu Karabasa *Rok Franka W.*, gdzie głównym miejscem reżyserii jest pamiętnik, którego ten bohater sam z siebie nie pisał, a film był oparty na obserwacji, więc jak w filmie opartym na obserwacji można było wejść w świadomość bohatera, jeśli nie poprzez jego pamiętnik.

A co by było, gdyby to Janusz Głowacki, wymieniony w napisach końcowych bez żadnej funkcji, był autorem pamiętnika, o którym mówisz?

– To jest oczywiście sprawa wiarygodności. Oczywiście może to być wielka mistyfikacja, ale to jest przecież zagadnienie związane z odpowiedzialnością, wiarygodnością, uczciwością, etyką zawodową itd. Teoretycznie możemy założyć, że to jest tak świetnie napisane literacko, że sprawia wrażenie oryginału napisanego przez Franka. Ja się z tym nie spotkałem, inna sprawa to jest pytanie o sens i cel, po co robić taką mistyfikację? Być może on to później jedynie jakoś opracowywał itd.

A co w sytuacji, kiedy w *Psychodramie* Marka Piwowskiego wyrodni rodzice są po prostu niezawodowymi aktorami? Uczą się roli i odgrywają scenariusz napisane dialogi?

– No dobrze, a jeśli jest tak, że mówią dokładnie te teksty, które by powiedzieli i one są napisane, ponieważ ci prawdziwi rodzice po prostu nie zgodzili się wystąpić przed kamerą? Tu trzeba by zapytać, czy to są teksty wymyślone, czy nie. To raz, a dwa – nawet jeżeli są wymyślone, to one się mieszczą w sferze pewnego prawdopodobieństwa, więc to jest sprawa indywidualna. Dla autora ważny jest też sens ogólny w odbiorze filmu. Skoro mówimy o *Psychodramie*, to jest temat relacji dzieci, rodziców i one mieszczą się gdzieś w sferze pewnego prawdopodobieństwa i pewnej normy. To było też ryzykowne, bo część widzów znała tych samych aktorów z innych filmów i mogła mieć oczywistą nieufność do tekstów, które mówią akurat w *Psychodramie*.

Czy kiedy przygotowujesz film o Kazimierzu Karabaszu, mając do dyspozycji konkretne archiwalia czy ikonografię, wybranych ludzi i wiedzę o tym, co ewentualnie zechcą powiedzieć, to czy ten akurat scenariusz może być przygotowany bardzo precyzyjnie?

– Robiłem już taki film o Kantorze, który był skonstruowany z wypowiedzi, manifestów, fragmentów przedstawień Kantora i była to opowieść o tym, czego od lat powojennych do współczesnych szukał w sztuce. Obecnie sytuacja jest o tyle podobna, że również postanowiłem napisać scenariusz o pewnym pojmowaniu filmu, o pojmowaniu świata, ale przede wszystkim o pojmowaniu filmu przez mojego bohatera na przestrzeni wielu lat. Mam oczywiście świadomość tego, że scenariusz, to jest jedna faza, a później montaż i to jest druga faza. Trzeba mieć wrażliwość na to, że materia filmowa, która została sfilmowana, też dyktuje jakąś historię, która wcale nie jest tożsama z tym, co zostało wcześniej napisane na papierze, także trzeba to jakoś, jedno z drugim spasować.

Wielu ludzi sądzi, że film dokumentalny powstaje w montażowni, że to właśnie tam szukamy sensu, struktury, początku, zakończenia, a bywa, że nawet powodu, dla którego film został zrealizowany.

– Moim zdaniem tak nie jest, w fazie zdjęciowej każde ujęcie jest na jakiś temat, zrobione z jakiegoś powodu. Ponieważ daną sytuację możemy sfilmować w planie ogólnym czy bliskim. Możemy bohatera sfilmować informacyjnie w jakiejś sytuacji, czyli opowie o tym, że gdzieś tam się znajduje, a możemy opowiedzieć o jego reakcjach psychologicznych, koncentrując się na jego twarzy, i tego przecież na stole montażowym nie zmienimy. Po prostu mamy taką materię, a nie inną. Oczywiście, możemy budować inną strukturę, przedstawiać sceny, zmieniać początek, zakończenie, ale materię, którą mamy, nie jesteśmy w stanie zmienić, gdyż ona nie jest przypadkowa. Chodzi o to, żebyśmy ją kontrolowali zgodnie ze scenariuszem i żeby w swojej masie była taka, jak zaplanowaliśmy.

Który film w twoim dorobku powstawał najbardziej żywiołowo?

– Myślę, że to był film, który uważam za nieudany. Film o największym targowisku w Europie, a może i Azji – o Stadionie Dziesięciolecia. Przewodnikiem miała być pani, która rozwodziła napoje. Później się okazało, że ona nie może jeździć po całym targowisku. Nie miałem więc przewodnika, czyli musieliśmy zmienić całkowicie sposób opowiadania o tym. Później ratowałem się offową opowieścią jednego z bohaterów. Mogę powiedzieć dzisiaj, że lepsza dokumentacja na pewno by pomogła. Chciałbym dodać, że często słyszę o tym, że nie mogę napisać tego, co bohater robi, bo nie wiem, czy on to robi. Po

pierwsze to jest mit, nigdy nie jest tak, że my nic nie wiemy. Stopień i zakres tego, co wiemy należy do nas, czyli jeśli zrobimy dobrą dokumentację, to jesteśmy w stanie napisać wiarygodny scenariusz. Natomiast w zależności od tematu on może być bardziej lub mniej precyzyjny. Jeśli np. nie wiemy, co bohater powie, to przecież jest oczywiste, że nie piszemy odpowiedzi, tylko pytania. Przede wszystkim musimy zdać sobie sprawę, o czym to jest i dlaczego o tym opowiadamy, i to uważam za właściwe i uprawnione, natomiast w wypadku, kiedy autor daje w punkcie wyjścia wyraz swojemu stanowisku politycznemu, mnie się to po prostu nie podoba w sensie czysto zawodowym. Właściwe działanie, to jest próba obiektywnego ustawienia każdego bohatera, nawet największej świni. Widziałem np. fascynująca notację z Wandą Jakubowską, ideową komunistką, reżyserską i jej szczerść, sposób rozmowy z nią, przedstawiał widzowi pewne jej życiowe decyzje bez interpretacji i to było bardzo interesujące, i w porządku, pomimo, że ja nie akceptuję tej ideologii. Więc trzeba się ustawić bohatera w taki sposób, żebyśmy starali się zrozumieć jego wybory życiowe. Natomiast zakładanie, że jest karierowiczem czy zbrodniarzem nie jest wejściem w głąb bohatera, a chodzi o to, żeby wejść w głąb.

Czy widziałeś już film, którego bohaterem jest Adam Michnik?

– Nie, jeszcze nie widziałem.

Myślę, że mógł powstać ciekawy film o bohaterze ze skazą.

– Obawiam się, że może być hagiograficzny.

Jeśli na liście rozmówców scenariusza filmu o Michniku nie ma ani jednego przeciwnika, istnieje obawa, że zostanie zbudowany pomnik.

– Powinien być zobaczony z różnych perspektyw. Dla mnie świetnym przykładem takiego bohatera i reżysera wobec bardzo kontrowersyjnej postaci jest film Millera o Leni Riefenstahl. Ten trzyczęściowy dokument został zrealizowany uczciwie z profesjonalnym podejściem do bohatera.

Czy podpisałbyś się pod taką oto tezą: niech zrobi Zmarz-Koczanowicz *Noc z generałem* z takim generałem, jak ona go widzi, a Grzegorz Braun swojego generała w podobny sposób i niech te dwa filmy obejrzą widzowie, i sami wyciągną wnioski?

– Do pewnego stopnia tak, jako film tak, ale nie akceptuję tego, jako formy scenariuszowej. Zabrakło w scenariuszu Brauna, który trafił do PISF-u rzeczowości autorskiej. On był napisany w formie propagandowy – ulotki. Jest taka kategoria filmu propagandowego,

plakatowego. Mnie taki film nie interesuje. Jego funkcja jest ściśle określona i ona jest ściśle propagandowa, natomiast nie ma żadnej wartości historycznej i informacyjnej. Bo to jest skrajnie zmanipulowana wizja tego człowieka, która jest nieprawdziwa.

W wypadku filmu o Michniku myślisz, że będzie inaczej, że to nie będzie jednostronna wizja?

– Nie wiem, trudno mi się odnieść, bo nie widziałem filmu. Scenariusz o Michniku jest w tym sensie pozytywny.

Marek Piwowski

Urodzony w 1935 roku w Warszawie. Twórca kultowego *Rejsu*, *Przepraszam, czy tu biją*, *Urowadzenia Agaty*. Największe sukcesy odniósł, jako autor filmów dokumentalnych. Fenomenalna *Psychodrama*, czyli bajka o księciu i Kopciuszku wystawiona w zakładzie dla nieletnich dziewcząt w D., *Korkociąg*, *Hair*, były nagradzane na krajowych i zagranicznych festiwalach. Z powodzeniem reżyserował też sztuki teatralne, m.in.: *Oskar*, *Paragraf 4*, *Kłopoty to moja specjalność*. Ukończył reżyserię w PWSFTviT w Łodzi oraz dziennikarstwo w Uniwersytecie Warszawskim.

Czy do filmu *Psychodrama* został napisany scenariusz?

– Szczerze mówiąc, nie pamiętam, ale za to pamiętam, co napisał Umberto Eco – „Każda rzeczywistość upychana w zdania, w sceny, powoduje jej deformację”. Spór o to, czy do filmu dokumentalnego scenariusz jest potrzebny, wynika z takiego prostego przeniesienia terminu scenariusz z filmu fabularnego, gdzie oznacza podział na sceny, do filmu dokumentalnego. Owszem potrzebny jest zawsze jakiś skrypt, plan, ale na pewno nie pełen scenariusz podzielony na sceny. Oczywiście, powinno być wiadomo: co i w jaki sposób będziemy filmować oraz jak chcemy to pokazać.

I jak to było w *Psychodramie*?

– Takiego scenariusza z podziałem na sceny na pewno do *Psychodramy* nie było. Ponadto, scenariusz sugeruje coś, co będzie miało gotową konstrukcję. W *Psychodramie* to było tak: najpierw pojechałem na miejsce, na tak zwaną dokumentację, jeszcze nie było tego tytułu *Psychodrama*. Dopiero na miejscu zobaczyłem, że tam stosują psychodramę, tak jak opracował ją i stosował Jacob Moreno. To był dom poprawczy dla nieletnich dziewcząt i one musiały grać role ludzi, którym wyrządziły krzywdę. Po to, żeby sobie uświadomić właśnie tę wyrządzoną krzywdę. Ja odwróciłem im tę rolę w taki sposób, żeby zagrały ludzi, którzy to im wyrządzili krzywdę.

Napisał Pan to na papierze?

– Naprawdę nie pamiętam.

Czy scenariusz, który powstał jedynie w głowie reżysera i nie został zapisany, jest scenariuszem?

– Tak, z pewnością jest scenariuszem i ma tę przewagę nad każdym innym, że może być cały czas zmieniany w zależności od tego, co dzieje się przed kamerą. Niestety ten, kto daje pieniądze na film, chce mieć to na papierze. Chce wiedzieć, czy to, co zostało

zaplanowane, będzie zrealizowane i czy jest słuszne ze względu na politykę, którą reprezentuje, bo wszystkie telewizje zawsze były, są i będą mocno upolitycznione.

To kto dawał forszę na *Psychodramę*?

– Jerzy Bossak, czyli Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie. Jednak trzeba pamiętać, że Bossak był wyjątkiem. To był człowiek, któremu wystarczył pomysł, nie potrzebował szczegółowego scenariusza. Miał taką rzadką cechę, że potrafił to sobie wyobrazić efekt na ekranie i albo to od razu odrzucał albo akceptował.

Co mu Pan powiedział w sprawie *Psychodramy*?

– Nie pamiętam. Dzisiaj pewnie bym musiał napisać jakieś bzdury, a i tak bym coś innego nakręcił. Tak, jak przy *Rejsie*. Napisałem coś, co dostało pieniądze i ruszyło, ale nakręciłem zupełnie coś innego. Na przykład, żeby to było politycznie poprawne pisałem, że statki mijają nowe osiedla, przepiękne nowe bloki. Czesław Wiśniewski, kierownik resortu kultury i sztuki w rządzie Cyrankiewicza, bardzo się z tych bloków uśmiechał. Uznał, że jeśli *Rejs* jest komedią, to mam wyrzucić te nowe bloki.

W Polskim Instytucie Sztuki Filmowej wymagają dzisiaj oprócz scenariusza szeregu załączników, między innymi: eksplikacji autorskiej. Może do *Psychodramy* napisał Pan coś w rodzaju eksplikacji?

– Miałem zapisane po prostu szereg pomysłów, jak to zrobić. Bez żadnej dramaturgii, bo w przypadku filmu dokumentalnego buduje się ją dopiero w montażowni. Głównym założeniem było doświadczenie wyniesione z poprzednich filmów. Zauważyłem, że na ludzi postawionych przed kamerą działa jakaś odmiana prawa Wernera Heisenberga, polegająca na tym, że obiekt obserwowany zmienia się pod wpływem samego faktu obserwacji. Na przykład w filmie *Uwertura*, to była moja pierwsza etiuda szkolna, komisja zamiast gnoić rekrutów, jak zobaczyli kamerę, zaczęła mówić o demokracji. Później to samo prawo zadziało w etiudzie o alkoholikach w Tworkach. Chciałem nakręcić *delirium tremens*, które zdarza się najczęściej ok. 4 rano, kiedy organizm jest najmniej wydolny. Nawiasem mówiąc, to właśnie wtedy antyterrorysty odbijają zakładników i wtedy również zdarzają się deliria. Siedzieliśmy z Zygmuntem Samosiukiem i czekaliśmy. Godzina 4 rano, słyszę: „Panie Marku, ja chcę wyjść do toalety, a tu ryby płyną po korytarzu brzuchami do góry, woda taka wielka, jak ja tam pójdę?”. Więc mówię do Zygmunta: „Stawiaj światło, włączaj kamerę, kręcimy”. Pytam: „Panie Heniu, co pan teraz widzi?”. A on odpowiada: „Panie Marku, znajdujemy się w zakładzie psychiatrycznym w Tworkach, opieka lekarska jest

bardzo dobra, bardzo dobre jest też wyżywienie”. Czyli obiekt obserwowany zmienił się pod wpływem faktu obserwacji. *Delirium* zniknęło. Mówię do lekarzy, czy nie można by w ten sposób leczyć delirki, zamiast tabletek zastosować filmowanie. Na co oni mówią, że owszem, super, ale ile by trzeba było tych kamer, sanitariuszy, światła. No i czekanie, aż nadejdzie delira. To jest możliwe, ale byłoby bardzo drogie. W każdym razie zmierzam do tego, jakie doświadczenia miałem wcześniej, zanim przystąpiłem do zdjęć w *Psychodramie*. Dziewczyny zamknięte tam w areszcie były w takiej sytuacji, że każde słowo prawdy mogło być użyte przeciwko nim. To, co powiedziały do kamery również, więc wiedziałem, że będą chciały przedstawić swój wizerunek niezgodnie z prawdą. Tę barierę pokonałem przy pomocy testów zdań niedokończonych Rottera, czyli testów wolnych skojarzeń. Na przykład zaczynałem zdanie: „Najbardziej lubię bawić się lakami”, „Najbardziej boję się chorób wenerycznych”. Ponieważ dziewczyna miała trzynaście lat, to już ze zderzenia się tych wypowiedzi wiele wynikało. Ona nie miała czasu się zastanowić, co powiedzieć na swoją obronę, musiała natychmiast odpowiadać. W oparciu o test wolnych skojarzeń zbudowałem, mam nadzieję, ich bardziej prawdziwe portrety niż to, co Janusz [Janusz Głowacki – A.G.] napisał w swoim reportażu.

Janusz Głowacki napisał reportaż o tym samym areszcie?

– Tak, właśnie on.

A później zrobił z tego sztukę, tak?

– Tak, ale w sztuce, to już spisał dialogi z mojej *Psychodramy*.

Czy metoda niedokończonych skojarzeń mogła być zapisana na papierze przed rozpoczęciem zdjęć?

– Każda dziewczyna miała inną historię. Często otwierały się dopiero w czasie zdjęć, więc garnitur tych pytań dopasowywałem na gorąco do każdej z nich oddzielnie. Zależało to od przestępstw, które popełniła. Liczyłem też na to, że jeśli obsadzę je w rolach ludzi, którzy je skrzywdzili, to łatwiej osiągnę cel, żeby mówiły coś we własnej obronie. Ale też nie zawsze to działało, bo na przykład trzynastoletnia dziewczynka zgwałcona przez swojego ojca, miała zagrać rolę ojca, ale okazało się, że nie potrafiła w tę rolę wejść. Ona gdzieś w środku wyobrażała sobie nadal, że ojciec powinien być kimś dobrym i nie potrafiła zleżo ojca zagrać. Nauczycielka, która prowadziła próbę, ciągle ją próbuje zmusić, żeby zagrała, a ona ciągle nie potrafi zrozumieć, co to znaczy zły ojciec. Także ta metoda została zmieniona w trakcie zdjęć.

Jednak projekt niedokończonych wypowiedzi, zagrania takich, a nie innych ról, w takim, a nie innym przedstawieniu, jest przecież, jeśli nie scenariuszem, to co najmniej projektem filmu.

– Tak, jest projektem, bo jeśli chodzi o scenariusz, to nawet etymologia jest marna, ponieważ sugeruje konstrukcję składającą się ze scen. Jak można napisać sceny do czegoś, czego jeszcze nie nakręciłem?

Jeśli przyjąć, że dzisiaj realizuje się *mockumenty*, które od początku do końca są wymyślone, to teoretycznie można napisać do nich scenariusze, podobnie jak do filmu fabularnego. Czy *Psychodrama* była *mockumentem*?

– *Psychodrama* to nie jest *monckument*, ale wiele filmów dokumentalnych rekonstruuje jakąś rzeczywistość, której nie zdążyło się złapać na gorąco kamerą. Tam scenariusz jak najbardziej można i trzeba napisać.

Jak to było przyjmowane, w przypadku *Psychodramy*, że ojciec nie jest prawdziwy, matka fałszywa i tylko udają rodziców bohaterki, grają ich role jak w fabule?

– Mi się wydaje, że wówczas film dokumentalny często pełnił rolę takiej protezy fabuły, bo nie wszystko było można powiedzieć, a na kolaudacjach pojawiali się dygnitarze z KC PZPR i były awantury. W filmie dokumentalnym było znacznie łatwiej.

Czy cenzura wyrządziła krzywdę *Psychodramie*?

– *Psychodramie* nie, ale miałem takiego bohatera w innym filmie, który miał halucynozę i mówił: „Nie wiem, co będzie ze mną, nie wiem, co będzie z Polską Ludową”, i to kazali mi usunąć. Tym, co szkodziło *Psychodramie*, był fakt, że nie chcieli filmu dopuścić do festiwalu w Krakowie, bo nie ma w Polsce Ludowej czegoś takiego, jak przestępczość młodocianych. Tak wprost nie powiedzieli, ale mówili: „Po co pokazywać, że życie jest takie czarne?”. Wybrnąłem tak: powiedziałem, że film opowiada o socjalistycznym wychowaniu młodzieży i do tego stosuje się tak nowoczesne techniki, jak *psychodrama*. Przy filmie *Przepraszam, czy tu biją?* też było o przestępcach, mówiłem, że przestępczość jest związana z dużymi aglomeracjami miejskimi i jest niezależna od ustroju.

Czy do *Psychodramy* był jakikolwiek scenariusz, a jeśli tak, to ile miał stron?

– Coś musiało być, żeby Bossak miał podkładkę, ale naprawdę tego nie pamiętam. W znacznie późniejszych czasach, kiedy Waldemar Dąbrowski był ministrem

kinematografii, mówił mi: „Marek, nie przynos mi scenariusza, tylko kosztorys”. Nina Terentiew też tak mówiła. Wiedzieli, że jakiś scenariusz jest w głowie i tyle.

Z czego taki scenariusz, zapisany w głowie, powinien się składać? Ile powinno być w nim formy, ile treści?

– Musimy wiedzieć, co chcemy pokazać, w jaki sposób to sfilmować i jak zamierzamy to później skonstruować. Takie trzy kluczowe pytania. Kieślowski powtarzał bardzo mądre zdanie: „Nie pytaj, gdzie postawić kamerę, tylko po co?”.

Czy Janusz Głowacki napisał reportaż o tym samym domu poprawczym, o którym opowiada *Psychodrama*?

– Tak, to był ten sam dom poprawczy w Falenicy.

Czy w reportażu była mowa o przedstawieniu *Kopciuszek*?

– Nie pamiętam.

A może on to przedstawienie po prostu zastał w czasie prób i nie musiał niczego wymyślać? Pomysł jest wielki i często tak jest, że przy biurku takie rzeczy trudno jest wymyślić.

– Szczerze mówiąc, nie pamiętam tego. Ale pomysł, że dziewczyny zagrają swoich rodziców, którzy je krzywdzili, pojawił się w połowie zdjęć.

Zasugerował Pan wychowawcom, żeby wyreżyserowali takie przedstawienie?

– Nie, oni to robili, wychowawczynie stosowały psychodramę jako terapię wychowawczą, ale one to stosowały w taki sposób, że dziewczyny wcielały się w rolę osób, które skrzywdziły. Ja zaproponowałem, żeby te role odwrócić, czyli żeby zagrały swoich oprawców. U Głowackiego też tego nie było.

Czyli to Pan napisał scenariusz. Jeśli nie na papierze, to na pewno w głowie.

– Tak. W czasie dokumentacji, dopiero po długich rozmowach, dowiedziałem się tego, za co siedziały. Bywało tak na przykład, że ojciec oskarżył córkę, że ukradła mu sweter albo marynarkę. Za takie rzeczy też siedziały.

Czy była szansa, żeby w filmie wzięli udział prawdziwi rodzice?

– Albo się nie zgadzali, albo kłamali, że byli dobrzy.

Czyli naturszczycy, jak na przykład w scenie, gdzie ojciec zapytany, czy sypiał z córką, wali pięścią w stół i wychodzi, zachowywali się tak, jakby zachowali się prawdziwi rodzice, gdyby wzięli udział w filmie, czyli po prostu aktorzy użyczyli jedynie swoich twarzy?

– Gdybym tak nie zrobił, mógłbym się też obawiać odpowiedzialności karnej. Mogliby mi zarzucić, że ich wykorzystalem i wprowadziłem w błąd. Wychowawczynie powiedziały mi później, kiedy pytałem je, czy film jakoś zaszkodził dziewczynom, że nie, że one po prostu były ofiarami choroby sieroczej. Choroba sieroca pojawia się w wieku około dwóch lat, kiedy dzieci nie mają miłości rodziców. Potem, jak dziewczyny miały piętnaście, szesnaście lat, to każdy gest chłopaka odbierały, jako dowód miłości, więc dla nich kradły i popełniały różne przestępstwa. Dlatego fakt, że zainteresował się nim reżyser, że nakręcił o nich film, pomógł w ich resocjalizacji.

10. Bibliografia

Książki

Arystoteles, *Metafizyka* [w:] *Dzieła wszystkie*, K. Leśniak, Wydawnictwo Naukowe PWN, t. 1, Warszawa 1990.

S.C. Bernard, *Film Dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*, tłum. M. Bukojemski, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011.

J. Bławut, *Bohater w filmie dokumentalnym*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2010.

W.M. Downs, R.U. Russin, *Jak napisać scenariusz filmowy*, tłum. E. Spirydowicz, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2007.

P. Eberhardt, *Skład narodowościowy ludności Federacji Rosyjskiej na przełomie XX i XXI wieku* [w:] *Mniejszości narodowe i etniczne w interpretacjach przestrzennych*, Studia z Geografii Politycznej i Historycznej, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, t. 5, Łódź 2016.

S. Field, R. Rilla, *Pisanie scenariusza filmowego*, tłum. W. Wertenstein, Wydawnictwo ART, Warszawa 1998.

L. Grobel, *Sztuka wywiadu. Lekcje mistrza*, tłum. E. Spirydowicz, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2006.

M. Hendrykowski, *Sztuka krótkiego metrażu*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1998.

J. Hugo-Bader, *Biała gorączka*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2009.

K. Karabasz, *Odczytać czas*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2009.

G. Kędzielawska, *Przewodnik dokumentalisty*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2016.

K. Kieślowski, *O sobie*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 1997.

- K. Klejsa, *Populizm w multipleksie. Polityka i estetyka filmów Michaela Moore'a* [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013.
- M. Kozubek, T. Szczepański (red.), *Polski film dokumentalny XXI w.*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT i UŁ, Łódź 2016.
- B. Michałek, *Sztuka Faktów. Z historii filmu dokumentalnego*, Filmowa Agencja Wydawcza, Warszawa 1958.
- M. Miller, *Katechizm reportera*, Oficyna Wydawnicza Volumen Mirosława Łątkowska, Warszawa 2020.
- B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001.
- B. Nichols, *Movies and Methods: An Anthology*, University of California Press 1976, 1985.
- B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego* [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013.
- M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego i Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku, Gdańsk-Słupsk 2004.
- M. Przyłipiak, *Scenariusz we współczesnym systemie produkcji filmów dokumentalnych w Polsce* [w:] *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. M. Kozubek, T. Szczepański, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT i UŁ, Łódź 2016.
- D. Rode, M. Pieńkowski (red.), *Metody dokumentalne w filmie*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013.
- J. Ruby, *Obraz odbity – refleksywność i film dokumentalny* [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013.
- Teoria praktyki. Kieślowski, Łoziński, Wiszniewski, Królikiewicz, Żebrowski*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2019.

M. Wańkiewicz, *Karafka La Fontaine'a*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2010.

D. Wiertow, *Człowiek z kamerą*, tłum. T. Karpowski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.

M. Wilk, *Tropami rena*, Noir sur Blanc, Warszawa 2011.

Wydawnictwa zwarte i ciągłe

M. Hendrykowski, *Dokument: fikcja czy realizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 70.

J. Hugo-Bader, *Szamanka od pijaków*, „Wysokie Obcasy” 2009, nr 1, dodatek do „Gazety Wyborczej” 2009, nr 2, (3 stycznia).

K. Janowska, *Dokument bez momentów*, „Polityka” 2000, nr 25, (17 czerwca).

B. Kosińska-Krippner, *Każdy film jest formą manipulacji*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23.

B. Nichols, *Jak możemy zdefiniować film dokumentalny*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75-76.

T. Rutkowska, *W kierunku kina performatywnego – Michael Moore*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 60.

T. Sobolewski w rozmowie z M. i P. Łozińskimi, *Kamera będzie czekała cierpliwie*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 3 (41), (9 kwietnia).

K. Wierzbicki, *Z punktu widzenia asystenta reżysera w stronę kreacji*, „Magazyn Filmowy” 2020, nr 4 (104).

Prace dyplomowe

K. Kieślowski, *Film dokumentalny a rzeczywistość*, praca magisterska napisana pod kierunkiem J. Bossaka w 1968 r., Biblioteka PWSFTviT, dyplom nr 598.

M. Łoziński, *Scenariusz a realizacja w filmie dokumentalnym*, praca dyplomowa, Wydział Reżyserii Filmowej PWSF w Łodzi, 1976.

Materiały audiowizualne

Kałasznikow, etiuda dokumentalna z 1985r., realizacja W. Pasikowski.

Gliny, magazyn filmowy (1997-1998), prod. Apple Film Production.

Strony internetowe

Demografia Detroit, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Detroit#Demografia> [dostęp: 20.11.2018].

Documentary film genres, https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Documentary_film_genres [dostęp: 15.11.2018].

Jak napisać w miarę profesjonalny scenariusz do filmu dokumentalnego, <http://www.filmweb.pl/forum/inne/Jak+napisac+profesjonalny+w+miar%C4%99+profesjonalny+scenariusz+do+filmu+dokumentalnego,1098501> [dostęp: 10.11.2018].

H. Kantilaftis, *How to write a documentary script?*, <https://www.nyfa.edu/student-resources/how-to-write-a-documentary-script/> [dostęp: 25.10.2018].

Katechizm reportera, <https://www.taniaksiazka.pl/katechizm-reportera-marek-miller-p-1366539.html> [dostęp: 15.01.2021].

T. Lubelski, *Piwowski: sztuczność jest prawdziwsza*, „Gazeta Wyborcza”, <https://wyborcza.pl/1,75410,4894961.html?disableRedirects=true> [dostęp: 20.11.2018].

Paradoks kłamcy, https://pl.wikipedia.org/wiki/Paradoks_k%C5%82amcy [dostęp: 27.10.2018].

Prawda subiektywna i obiektywna, <http://www.chiperon.de/fenomenologia-i-egzystencjalizm/prawda-subiektywna-i-obiektywna> [dostęp: 20.10.2018].

Programy Operacyjne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej na rok 2020, Polski Instytut Szkoły Filmowej, <https://pisf.pl/wp-content/uploads/2020/05/Programy-Operacyjne-2020-zmienione-16.04.2020.pdf> [dostęp: 27.10.2020].

M. Sikorska, *Jak przygotować dobry pitching?*, <https://www.pisf.pl/aktualnosci/jak-przygotowac-dobry-pitching/> [dostęp: 27.11.2018].

P. Turkot, *Premiera „Deklaracji Nieśmiertelności” – wywiad z Marcinem Koszałką*, <https://wspinanie.pl/2010/05/premiera-deklaracji-niesmiertelnosci-wywiad-z-marcinem-koszalka/> [dostęp: 22.10.2018].

Wypowiedzi performatywne, https://pl.wikipedia.org/wiki/Wypowiedzi_performatywne [dostęp: 15.10.2018].

11. Filmografia

- Amy*, reż. Asif Kapadia, USA/Wielka Brytania 2015.
- Balcerowicz. Gra o wszystko*, reż. Andrzej Fidyk/Anna Więckowska, Polska 2009.
- Biała gorączka*, reż. Andrzej Gajewski, Polska 2015.
- Blokersi*, reż. Sylwester Latkowski, Polska 2001.
- Chemia*, reż. Paweł Łoziński, Polska 2009.
- Chorować w USA (Sicko)*, reż. Michael Moore, USA 2007
- Człowiek na linie (Man on Wire)*, reż. James Marsh, USA, Wielka Brytania 2008.
- Człowiek z kamerą (Chelovek s kinoapparatom)*, reż. Dżiga Wiertow, ZSRR 1929.
- Daleko od Polski (Far from Poland)*, reż. Jill Godmilow, USA 1984.
- Deklaracja nieśmiertelności*, reż. Marcin Koszałka, Polska 2010.
- Dzień chleba (Chlebnyj Dien)*, reż. Sergiej Dworcewoj, Rosja 1998.
- Echo*, reż. Stanisław Różewicz, Polska 1964.
- Egzekucja długów, osób, itp.*, reż. Marek Piwowski, Polska 2001.
- Elementarz*, reż. Wojciech Wiszniewski, Polska 1976.
- Fahrenheit 9/11*, reż. Michael Moore, USA 2004.
- Gadające głowy*, reż. Krzysztof Kieślowski, Polska 1980.
- General Nil*, reż. Ryszard Bugajski, Polska 2009.
- Gliny*, reż. Andrzej Gajewski, Polska 1997.
- Gwiazdor*, reż. Sylwester Latkowski, Polska 2002.
- Gwiezdne wojny (Star Wars)*, reż. George Lucas, USA 1977.
- Happy End*, reż. Marcel Łoziński/Paweł Kędzierski, Polska 1973.
- Jak to się robi*, reż. Marcel Łoziński, Polska 2006.
- Kałasznikow*, reż. Władysław Pasikowski, Polska 1985.
- Kapitalizm, moja miłość (Capitalism: A Love Story)*, reż. Michael Moore, USA 2009.
- Kieszonkowcy*, reż. Maciej Dejczer, Polska 1998.
- Kilka opowieści o człowieku*, reż. Bogdan Dziworski, Polska 1983.
- Korkociąg*, reż. Marek Piwowski, Polska 1971.
- Koyaanisqatsi*, reż. Godfrey Reggio, USA 1982.
- Kraina miodu (Honeyland)*, reż. Tamara Kotevska/Ljubomir Stefanov, Macedonia 2019.
- Krok*, reż. Marek Piwowski, Polska 1997.
- Kronika pewnego lata (Chronique d'un été)*, reż. Edgar Morin/Jean Rouch, Francja 1961.
- Mama, tata, Bóg i szatan*, reż. Paweł Józwiak-Rodan, Polska 2008.
- Maraton*, reż. Andrzej Sapija, Polska 1982.

Miejsce urodzenia, reż. Paweł Łoziński, Polska 1992.

Moja walka. Mamed Khalidov, reż. Sylwester Latkowski, Polska 2017.

Muzykanci, reż. Kazimierz Karabasz, Polska 1960.

Nawet nie wiesz, jak bardzo cię Kocham, reż. Paweł Łoziński, Polska 2016.

Nie wiem, reż. Krzysztof Kieślowski, Polska 1977.

Nienormalnych, reż. Jacek Bławut, Polska 1990.

Noc z generałem, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, Polska 2001.

Ojciec i syn w podróży, reż. Marcel Łoziński, Polska 2013.

Ojciec i syn, reż. Paweł Łoziński, Polska 2013.

Ostatnia wieczerza, reż. Sylwester Latkowski, Polska 2011.

Owoce ziemi czarnej, reż. Mirosław Dembiński, Polska 1992.

Pedofile, reż. Sylwester Latkowski, Polska 2005.

Pianista (The Pianist), reż. Roman Polański, Francja/Niemcy/Polska/Wielka Brytania 2002.

Piano, reż. Vita Drygas, Polska 2014.

Pieski świat (Mondo Cane), reż. Gualtiero Jacopetti/Franco Prosperi/Paolo Cavara, Włochy 1962.

Policja, Andrzej Gajewski, Polska 1992.

Poławiacze śledzi (Drifters), reż. John Grierson, Wielka Brytania 1929.

Poste restante, reż. Marcel Łoziński, Polska 2008.

Powódź, reż. Jerzy Bossak/Wacław Kaźmierczak, Polska 1947.

Primary, reż. Robert Drew, USA 1960.

Psychodrama czyli bajka o księciu i kopcuszu wystawiona w zakładzie dla nieletnich dziewcząt w d., reż. Marek Piwowski, Polska 1969.

Pub 700, reż. Sylwester Latkowski, Polska 2002.

Rejs, reż. Mark Piwowski, Polska 1970.

Rio Bravo, reż. Howard Hawks, USA 1959.

Roger i ja (Roger and me), reż. Michael Moore, USA 1989.

Rok Franka W., reż. Kazimierz Karabasz, Polska 1967.

Sen Staszka o Teheranie, reż. Andrzej Fidyk, Polska 1993.

Sensacje XX wieku, autor: Bogusław Wołoszański, Polska 1983-2005.

Spotkania pamięci, reż. Marie-Helene Faure, Polska 1985.

Spotkania z Syberią, reż. Andrzej Gajewski, Polska 2001.

Stuttgart, reż. Mirosław Dembiński, Polska 1989.

Sugar Man (Searching for Sugar Man), reż. Malik Bendjelloul, Szwecja/Wielka Brytania 2012.

Szczur w koronie, reż. Jacek Bławut, Polska 2005.

Szkoła Lwowsko-Warszawska. Potęga rozumu, reż. Andrzej Gajewski, Polska 2015.

Szpital, reż. Krzysztof Kieślowski, Polska 1976.

Taka historia, reż. Paweł Łoziński, Polska 1999.

Takiego pięknego syna urodziłam, reż. Marcin Koszałka, Polska 1999.

Tata z Ameryki, reż. Piotr Kielar, Polska 1997.

Towarzysz generał, reż. Grzegorz Braun/Robert Kaczmarek, Polska 2009.

Trasa (Highway), reż. Sergiej Dworcowoj, Kazachstan 1999.

Triumf woli (Triumph des Willens), reż. Leni Riefensthal, Niemcy 1935.

Tulpan, reż. Sergiej Dworcowoj, Niemcy/Polska/Rosja/Szwajcaria/Włochy/Kazachstan 2008.

Ukryte życie (A Hidden Life), reż. Terrence Malick, Niemcy/USA 2019.

Urodzeni w ZSRR (Born in the USSR), reż. Siergiej Miroszniczenko, Wielka Brytania 1991-2012.

Usłyszcie mój krzyk, reż. Maciej Drygas, Polska 1991.

Uwertura, reż. Marek Piwowski, Polska 1965.

W ciemności (V temnote), reż. Sergiej Dworcowoj, Finlandia/Rosja/Wielka Brytania 2004.

Wanda Gościmińska, włóknianka, reż. Wojciech Wiszniewski, Polska 1975.

Wielki Brat (Big Brother), TVN, Polska 2001-2002, I edycja.

Witajcie w życiu, reż. Henryk Dederco, Polska 1997.

Wojownik, reż. Jacek Bławut, Polska 2007.

Z punku widzenia nocnego portiera, reż. Krzysztof Kieślowski, Polska 1977.

Zabawach z bronią (Bowling for Columbine), reż. Michael Moore, Kanada/Niemcy/USA 2002.

Zabić Papalę, reż. Sylwester Latkowski, Polska 2008.

Zatopienie Lusitanii (The Sinking of the Lusitania; An Amazing Moving Pen Picture by Winsor McCay), reż. Winsor McCay, USA 1918

Zbyszek, reż. Jan Laskowski, Polska 1969.

Zderzenia czołowego, reż. Marcel Łoziński, Polska 1975.

Zelig, reż. Woody Allen, USA 1983.

Ziemia Hurdów (Las Hurdes), reż. Luis Bunuel, Hiszpania 1933.

Złoty portfel, reż. Andrzej Gajewski, Polska 1997.

Żeby nie bolało, reż. Marcel Łoziński, Polska 1998.

Życiorys, reż. Krzysztof Kieślowski, Polska 1975.

12. Streszczenie

Rola scenariusza w filmie dokumentalnym

W części teoretycznej doktoratu stawiam tezę, że kształt scenariusza filmu dokumentalnego zależy wprost od metod, jakimi reżyser realizuje dany film. Obserwacja, komentarz, wywiad czy np. archiwalia, znacząco wpływają na scenariusz filmu dokumentalnego. W oparciu o typologię Billa Nicholasa, wiedzę dostępną w rozproszonych artykułach i książkach na temat filmu dokumentalnego oraz własne doświadczenia zawodowe staram się tę tezę udowodnić.

Reżyser dokumentalista, chcąc zrealizować cokolwiek, zawsze jest zmuszony do napisania scenariusza. Tymczasem np. Sergiej Dworcewoj całkowicie odrzuca potrzebę pisania scenariusza. Są też tacy, którzy uważają, że scenariusz filmowi dokumentalnemu wręcz szkodzi, np. Marek Piwowski.

W scenariopisarstwie dokumentalnym nie obowiązuje żadna sformalizowana wiedza, tymczasem instytucje finansujące powstawanie dokumentów, takie jak np. Polski Instytut Sztuki Filmowej, telewizje czy fundusze regionalne, zawsze domagają się scenariusza.

Osobiście, nieraz doświadczałem faktu, że do prowadzenia warsztatów filmowych, zajęć ze scenariopisarstwa na Filmoznawstwie w Uniwersytecie Łódzkim oraz w pracach komisji eksperckich Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, przydałby się podręcznik czy rodzaj poradnika, który uczyłby, jak napisać scenariusz filmu dokumentalnego lub chociaż skatalogował wiedzę na temat roli scenariusza w filmie dokumentalnym. Stąd już w *credo* artystycznym, obowiązkowym podczas składania egzaminu wstępnego na studia doktorskie, zadeklarowałem, że tematem mojego doktoratu będzie właśnie *Rola scenariusza w filmie dokumentalnym*.

W kolejnych rozdziałach części teoretycznej pracy staram się na podstawie teorii rozproszonej w rozmaitych publikacjach, wywiadów przeprowadzanych ze znanymi dokumentalistami oraz własnej pracy reżysera dokumentalisty wskazywać argumenty, które przekonują do potrzeby pisania scenariuszy filmów dokumentalnych, uczulają na rozmaite niebezpieczeństwa oraz stanowią próbę opisu formatu scenariusza filmu dokumentalnego.

Pewną konkluzją, a także klamrą spinającą część teoretyczną i praktyczną mojego przewodu doktorskiego jest fakt, że do filmu dokumentalnego *Biała gorączka* napisałem dość drobiazgowy scenariusz. Życie tzw. *koriennych*, czyli rdzennych, narodów, wymierających we współczesnej Rosji na skutek plagi alkoholizmu, zdokumentowałem przy biurku, czytając na ten temat rozmaite artykuły. Prawdziwe życie, z którym zderzyłem 12 000 km od Warszawy w małej miejscowości Nelkan, na najdalszym wschodzie Rosji,

niemal nad Morzem Ochockim, miało tak niewiele wspólnego z moim scenariuszem, że powstał film, którego wspólnym mianownikiem było jedynie imię, nazwisko i zawód głównej bohaterki.

13. Summary

The Role of the Script in a Documentary

In the theoretical part of the doctoral dissertation I put forward the thesis, that the shape of the script of a documentary film depends directly on the methods used by the director to make a given film. Observation, commentary, interview or for example archives, significantly affect the script of a documentary film. Based on the typology of Bill Nichols, the knowledge available in scattered articles and books about documentary film and my own professional experience I try to prove this thesis.

A documentary director, who wants to make whatever documentary film, is always forced to write a script. Meanwhile, for example Sergey Dvortsevov completely rejects the need to write a script. There are also those, Marek Piwowski for example, who believe, that the script of a documentary film is even harmful.

While no formalized knowledge in documentary screenwriting is compulsorily required, institutions financing the creation of documents, such as the Polish Film Institute, TV stations or regional funds, always demand a script.

Personally, I have often experienced, that to conduct film workshops, screenwriting classes at Film Studies at the University of Lodz and to work as an expert in committees of the Polish Film Institute, I would need a textbook or a kind of guide teaching, how to write a documentary film script or at least, how to catalogue the knowledge of the role of the script in a documentary. Hence, already in the artistic *credo*, which is compulsory when taking the entrance examination for doctoral studies, I declared that the subject of my doctorate would be *The Role of the Script in a Documentary Film*.

In the following chapters of the theoretical part on the basis of the theory dispersed in various publications, interviews with famous documentary filmmakers and my own documentary director's work, I try to point out arguments, that convince to the need to write documentary scripts, sensitize to various dangers and constitute an attempt to describe the format of the film script documentary.

A certain conclusion, as well as a clamp that binds the theoretical and practical parts of my doctoral dissertation, is the fact, that for the documentary *Delirium Tremens*, I wrote a rather detailed script. And, that having read various articles on the subject, I documented

at my desk, life of the so-called "Koriens" or indigenous peoples dying out in modern Russia as a result of the plague of alcoholism. But then real life collided with my plan. 12,000 km away from Warsaw, in the small town of Nelkan, in the farthest east of Russia, almost by the Sea of Okhotsk, my script had so little to do with reality, that while filming, I realized that the only denominator common with the script, appeared to be name, surname and the profession of the main character.