

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

Studia Doktoranckie

Justyna Król

nr albumu: 80

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej

**ROLA MONTAŻYSTY
W KONSTRUOWANIU DOKUMENTU OSOBISTEGO**

**Opieka promotorska:
dr hab. Jarosław Kamiński**

Łódź 2021

SPIS TREŚCI

WSTĘP	
Jak ukształtował się/ wyodrębnił się dokument osobisty?	3
CZĘŚĆ 1. TOŻSAMOŚĆ AUTORA I BOHATERA - co to znaczy dla montażysty?	
1.1. BOHATER W DOKUMENCIE OSOBISTYM. AUTOR-BOHATER	12
1.2. O ZAWIERANIU PAKTU AUTOBIOGRAFICZNEGO	16
1.3. EKSHIBICJONIZM?	18
1.4. "KAMERA JAKO PISTOLET" jakie sygnały dla montażysty zawierają się w sposobie filmowania	20
1.5. AUTOTERAPIA	25
CZĘŚĆ 2. METODA W MONTAŻU	
2.1. DRAMATURGIA W DOKUMENCIE OSOBISTYM	28
2.3. KREACYJNA ROLA MONTAŻU	35
3. POST SCRIPTUM. Recepcja filmów. Życie po nich	37
PRÓBA PODSUMOWANIA	40
Filmografia	44
Bibliografia	47
ANEKS	
Załącznik 1 - wywiad z Tomaszem Śliwińskim	48
Załącznik 2 - wywiad z Maciejem Millerem	54

WSTĘP

Czym jest dokument osobisty?

Szczególny przypadek niefikcyjnego kina autobiograficznego.

Dokument osobisty to szczególny przypadek kina autobiograficznego, ukazującego pewien tylko wycinek życia twórcy. Kamera staje się narzędziem autoterapii w sytuacjach potrzeby przepracowania konkretnego problemu. W przypadku takiego filmu, reżyser jest równocześnie również operatorem i bohaterem. Montażysta, któremu powierza się fragmenty “materii życia”, jest pierwszą osobą z zewnątrz wkraczającą w świat niełatwych emocji. Pozycja dystansu przypisuje mu szczególną rolę partnera w porządkowaniu autonarracji oraz w zmaganiach z aspektami etycznymi związanymi z ukazywaniem intymności, a także osoby czuwającej, by to, co osobiste mogło nabrać uniwersalnego, zrozumiałego dla widzów wyrazu. Takie zaproszenie do pracy nad materią czyjegoś życia jako montażystka otrzymałam dwukrotnie.

Owocem pierwszej współpracy jest “Nasza klątwa” w reżyserii Tomasza Śliwińskiego, film, który odniósł niebywały sukces festiwalowy, wieńcząc spis nagród nominacją do Oscara w kategorii dokumentu krótkometrażowego. Drugi to “Między nami” w reżyserii Macieja Millera, również pokazywany na wielu festiwalach międzynarodowych, za który otrzymałam nagrodę indywidualną za montaż filmu dokumentalnego na festiwalu Montaż Film Festiwal. Filmy łączy przyjęta taktyka autorska - w obu reżyser jest wraz ze swoją partnerką bohaterem filmu. Zanim przejdę do sprecyzowania, jaką rolę odegrał montaż w skonstruowaniu obu filmów, należy nakreślić pewne ramy podgatunku dokumentu osobistego, których reprezentantami są “Nasza klątwa” i “Między nami”.

Dokument osobisty często rejestruje momenty przełomowe. Zamiast na całości życiorysu twórcy, skupia się na jego wycinku, np. relacjach z rodzicami, jak w “Takiego pięknego syna urodziłam” Marcina Koszałki. W przypadku “Miłości bezwarunkowej” Rafała Łysaka, obejmuje wydarzenia wokół coming outu dokonywanego przed babcią i zbudowania na nowo relacji z nią. W “Self(less) - portrait” Mateja Bobrika oś wydarzeń to śmierć matki i ślub z narzeczoną. W przypadku “Naszej klątwy” to moment próby, przed którym stanął Tomasz Śliwiński z żoną Magdą Hueckel, kiedy urodził im się syn z nieuleczalną i bardzo groźną dla życia chorobą. “Między nami” zaś opowiada o momencie, w którym reżyser po świeżym rozstaniu z partnerką, dowiadyuje się, że będą mieli dziecko.

To również filmy, po których realizacji świat bohaterów - twórców nie jest już taki, jak przed filmem. Czas przełomu określa dalszy wygląd relacji. Wcześniej jednak zmusza do uporządkowania spojrzenia na wydarzenia i interakcje. Ten proces zachodzący we wnętrzach twórców przekłada się na myślenie o filmie i na końcowo powstałą opowieść. W tym wypadku proces montażu staje się czymś więcej niż "jedynie" opowiadaniem historii. Dla mnie, z perspektywy montażystki, w przypadku dokumentu osobistego pewnym novum jest możliwość spotkania z bohaterem dokumentu, uzupełnienia wiedzy o fakty pozaekranowe, ze względu na - siłą rzeczy - zawsze fragmentaryczną rejestrację, a także weryfikowanie - na bieżąco - pojawiających się wątpliwości, np. etycznych. Z tego względu osobista postać filmu dokumentalnego jawi mi się jako formuła najbardziej uczciwa względem bohatera dokumentalnego, pozbawiająca autorów obciążenia, jakie pojawiło się w refleksjach Krzysztofa Kieślowskiego na temat odpowiedzialności za bohatera dokumentu i wymiaru konsekwencji powstania filmu dla jego życia.

Napięcie między przedstawianiem rzeczywistości a jej interpretacją Mirosław Przyłipiak uznał za jeden z najtrudniejszych problemów dokumentalizmu¹. Z griersonowską *twórczą interpretacją rzeczywistości* mamy do czynienia w dokumencie osobistym w sposób najbardziej intensywny. Dlatego poruszę problemy związane z ujawnianiem subiektywności spojrzenia i interpretacji rzeczywistości oraz dwoistości natury twórcy-bohatera i konfliktów z niej wynikających. Kiedy trzeba podjąć decyzję o tym, jak "wykroić z ludzkiego życia historię"², w dokumencie osobistym mamy do czynienia z dylematami nie mniejszymi niż w przypadku podejmowania odpowiedzialności za zewnętrznego, "obcego" bohatera. Jak również dodatkowe - gdzie przebiega granica między uzewnętrznieniem a ekshibicjonizmem? Czy są czynniki, które "usprawiedliwiają" emocjonalne "obnażenie się"? Jakie "wyższe cele" widzieli w swoich działaniach reżyserzy? Czy to się sprawdziło w recepcji obu filmowych prac? Na te pytania postaram się udzielić odpowiedzi w niniejszej pracy, kładąc nacisk na proces montażu, w którym brałam udział.

To, że dokument osobisty jest problemowy, tj. skupia swoją uwagę na konkretnym zjawisku czy procesie, paradoksalnie sprawia, że jest bardziej uniwersalny czy przystępny dla odbiorców. Jako montażystka sytuuję siebie w pozycji pierwszego odbiorcy. Z tego względu zainteresowałam się badawczo właśnie dokumentem osobistym, choć na swoim koncie mam również współpracę nad innego rodzaju dokumentalnym filmem autobiograficznym pt.

¹ Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 13

² Marek Hendrykowski, *Biografizm jako dążenie kina współczesnego*, [w:] Szczepański, T., Kolos, S., [red.] *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, Toruń 2007, s. 13

“Postać fikcyjna” w reżyserii Barnaby Bonattiego, który w oparciu o swoje dzieło napisał również dysertację doktorską w PWSFTviT. W tym przypadku formuła autobiograficznego eseju była dla mnie jako współtwórczyni mniej interesująca twórczo. Meandry autobiograficznych przemyśleń Barnaby Bonattiego wymagały ode mnie przede wszystkim roli “człowieka z nożyczkami”, który dbałby o porządek w strukturze myślowej. Nie miałam szansy uczestniczyć bezpośrednio w samym opracowywaniu przemyśleń. Dużo ciekawszym wyzwaniem były dla mnie dwa filmy, o pracy nad którymi piszę. W ich przypadku moja rola jako montażystki była dużo bardziej angażująca. Być może również sam sposób ujęcia tematu, bardziej emocjonalny, jest mi bliższy twórczo. W przypadku “Naszej kłątwy” i “Między nami” czułam się bardziej współautorką opowiadanych historii. Z pewnością też przeżyłam je na własny sposób. Osobiste doświadczenie jest oczywiście mniej ważne niż sposób myślenia o rzemiośle montażowym. Słowo “rzemiosło” brzmi bardzo konkretnie, jakby odnosiło się do fizycznej materii. I właściwie w taki sposób traktuję filmowy materiał. Odnosząc się do nieco żartobliwej definicji montażu autorstwa Josepha Mascelliego zajmuję się *oszlifowaniem kamienia do postaci diamentu*³. Pełniłam rolę “przekaznika” między twórcą, uwikłanym we własne przeżycia i proces autoterapeutyczny, a widzom, który jak zwykle musi zaangażować się w film bez eksplikacji od twórcy - “film ma mówić sam za siebie”. W trakcie prac montażowych to właśnie rozmowy o tym, czego nie widać w materiale, a co było istotne dla procesów zachodzących we wnętrzu bohaterów były sednem prac koncepcyjnych. Można taki tryb współpracy przyrównać do relacji między reżyserem a aktorem, który otrzymuje wskazówki na temat motywacji i *backgroundu* psychologicznego postaci. To sprawy pozornie ukryte, jednak należy mieć ich świadomość, aby móc opowiadać o pewnych mechanizmach, jakimi rządzi się psychika bohatera. W niniejszej pracy podejmę próbę opisu pewnej metody twórczej, jaka przyświecała mi podczas montażu opisywanych filmów.

W mojej opinii zdecydowanie za mało miejsca w filmowej analizie poświęca się sprawom montażu filmowego. Być może ta dziedzina jest nieco tajemnicza przez sam fakt, że odbiorcy nie mogą nigdy w pełni zdać sobie sprawy z tego, jakim materiałem dysponował montażysta. A nawet gdyby był dla nich dostępny, zbyt żmudne byłoby prowadzenie analizy porównawczej. Chciałabym, aby ta praca stała się przyczynkiem do szerszych rozmów na temat montażu, szczególnie filmów dokumentalnych.

³ Joseph Mascelli, *5 tajemnic warsztatu filmowego*, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2016, s.233

Jak ukształtował się/ wyodrębnił się dokument osobisty?

Możemy przyjrzeć się genezie zjawiska od strony trzech aspektów: technologicznego, socjologicznego oraz artystycznego.

Aspekt technologiczny

W latach 60. XX wieku pojawiają się na rynku niewielkie kamery 16mm i magnetofony Nagra, pozwalające na jednoczesny i synchroniczny zapis obrazu i dźwięku w wykonaniu jednej osoby. Pozwala to na większą intymność spojrzenia, zminimalizowanie ekipy filmowej do jednej właściwie osoby - reżysera-operatora. W oczywisty sposób rozszerza to kompetencje autorskie i pozwala na pełniejsze przekazanie w obrazie filmowym własnej wizji rzeczywistości. Wynalazek na początku doprowadza do utworzenia koncepcji direct cinema, kina bezpośredniego, czy cinéma-vérité, których założenia na rzecz wyrazistości ukazywania przemian myśli filmowej pozwolę sobie zawęzić do ambicji ukazywania obiektywnego zapisu rzeczywistości i rezygnacji z ingerencji reżyserskiej w rzeczywistość.

Aspekt socjologiczny

Przykładając socjologiczny pryzmat do zjawiska - rozkwit zorientowanych indywidualistycznie ruchów kontrkulturowych w latach 60. XX wieku zbiega się w czasie ze zwrotem w stronę kina autorskiego. Socjolożka Marta Olcoń - Kubicka tak pisze o tych zjawiskach: *to czas, kiedy z dużą siłą zaczynają oddziaływać ruchy społeczne skupione na rozwoju jednostkowym, zarówno cielesnym, jak i duchowym. Dobre samopoczucie, wellbeing, staje się wartością i celem samym w sobie. Kultura z jednej strony stawia problem tożsamości i autentyczność na pierwszym miejscu, z drugiej zaś oferuje cały wachlarz możliwości, dzięki którym można realizować się w zgodzie z własnym, oryginalnym „ja”.*⁴ Kino, które jako medium opracowało już własny, precyzyjny język, osiągnęło wtedy, jak uznaje Jerzy Płażewski, *stan wielkiej dojrzałości* i było w stanie *wypowiadać pojęcia subtelne i złożone, takie, jakie poprzednio zarezerwowane były jedynie dla literatury.*⁵ Naturalną konsekwencją

⁴ Marta Olcoń-Kubicka, *Indywidualizacja a nowe formy wspólnotowości*, Wyd. Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2009, s. 40

⁵ Jerzy Płażewski, *Historia filmu*, Wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1995, s. 199

tego *momentum* wydają się być narodziny nurtu Nowej Fali, który dowartościował autora i jego indywidualne spojrzenie.

Tendencje społeczne od tamtej pory nie zmieniły się: *W ramach przejścia modernizacyjnego społeczeństwa zachodnie coraz bardziej się indywidualizują. Ludzie emancypują się, uniezależniają od wspólnot, które niegdyś definiowały ich miejsce w społeczeństwie. Przystają być identyfikowani jako przedstawiciele określonej grupy społecznej, stając się jednostkami i głównymi aktorami w nowym porządku społecznym. Jednocześnie przeobrażeniom ulegają najbardziej osobiste doświadczenia w życiu człowieka. W pierwszej nowoczesności określone w całości przez porządek instytucjonalny, dziś muszą być poddawane refleksji.*⁶ Odpowiedzią na takie zapotrzebowanie wydaje się być właśnie kino wyposażone w autorskie, subiektywne spojrzenie.

Wzrost popularności dokumentu autobiograficznego w ostatnich latach może być związany również z procesem mediatyzacji społeczeństw (czyli przenoszenia coraz większej ilości doświadczeń ze świata realnego do medialnego). Po raz pierwszy to określenie zostało użyte przez Kenta Aspa, szwedzkiego socjologa, w roku 1986⁷. W odniesieniu do współczesności, w której niemal codziennie część naszego wizerunku deponujemy w rozmaitych mediach - skierowanie kamery na samego siebie wydaje się procesem bardzo naturalnym. Tylko w 2015 roku za pomocą telefonów z systemem Android wykonano 93 miliony "selfie".⁸

W takim miejscu dziejów niezmiernie istotna staje się możliwość nadania wydarzeniom z życia sensu, wytworzenie takiej autonarracji, która objaśni znaczenie doświadczanych wydarzeń, pokaże kim się stajemy pod ich wpływem, w jaką stronę chcemy zmierzać, a więc również - wyznaczy pewną trajektorię losu.

Aspekt artystyczny

Należy wreszcie umieścić narodziny dokumentu osobistego w kontekście rozwoju myśli filmowej. Pierwsze przejawy zajęcia się autobiografizmem w kinie można zaobserwować wśród twórców awangardowych już w latach 40. XX wieku, w filmie "Sieci popołudnia" Mayi Deren z 1945 roku czy w pracach Marie Menken. Obecność drugiej z tych autorek w jej filmach bywa jeszcze dyskretna, przejawia się w ruchu kamery, w którym czuć

⁶ Marta Olcoń-Kubicka, *Indywidualizacja a nowe formy wspólnotowości*, Wyd. Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2009, s. 7

⁷ Małgorzata Molęda-Zdziech, *Czas celebrytów. Mediatyzacja życia publicznego*, Difin, Warszawa 2013, s.10

⁸ Noah Kulwin, *Google I/O, by the Numbers*, <https://www.vox.com/2014/6/25/11628348/google-io-by-the-numbers> [10.03.2021]

obecność osoby ją trzymającej, w pojawiającym się w kadrze dymie z papierosa. To dopiero zaznaczenie obecności, subiektywnego spojrzenia. Ewolucja w kierunku wymykania się procedurom obiektywizującym dotknęła również kina dokumentalnego. Filmowy dziennik prowadzi od połowy lat 60. Jonas Mekas. Podejście awangardzisty w "Walden" aka "Diaries, notes and sketches" jest bardzo sensualne, fragmentaryczne, wrażeniowe. Nieco później, bo od roku 1971 swoje życie zaczyna filmować Edward Pincus. "Dziennikami 1971-1976" położy podwaliny pod rozwój dokumentu osobistego. Jego filmowy diariusz w założeniu nie jest poetycki, jest bardzo konkretny, skupia się na dramaturgii wydarzeń, układa je w narrację. W przypadku "Dzienników" Pincusa mamy do czynienia z linearnym, chronologicznym opowiadaniem (z pominięciem jednego z wątków, w którym pojawia się zabieg retrospekcji i antycypacji). Jest to wyraz pewnej idei przyświecającej dokumentowi osobistemu: przyglądaniu się procesom w życiu. I w tym względzie oba opisywane przeze mnie filmy, "Nasza klątwa" i "Między nami" są kontynuatorami pewnej tradycji artystycznej zapoczątkowanej przez Eda Pincusa.

Ed Pincus jako filmowiec wywodzi się z nurtu kina bezpośredniego. Działał na wydziale filmowym Massachusetts Institute of Technology równoległe z najbardziej znanymi przedstawicielami tego ruchu - Richardem Leacockiem i Frederickiem Wisemanem.⁹ Zanim Pincus przystąpił do zdokumentowania swojego życia, zrealizował filmy dokumentalne: "Black Natchez", "One step away", "Panola". Gest skierowania kamery na siebie i swoje najbliższe otoczenie, a także rezygnacja z *udawania* pozycji obiektywnego obserwatora dokonany przez Pincusa, w szerszej perspektywie oznacza zwrot refleksywny w kinie dokumentalnym. Jak chce twierdzić Magdalena Podsiadło, może być to efekt kryzysu wiary w obiektywną prawdę obrazu: "*Polega przede wszystkim na zaprzestaniu ukrywania obecności człowieka z kamerą i jego wpływu na prezentowaną rzeczywistość.*"¹⁰ Albo też, jak sugeruje Tadeusz Lubelski: to "*pokonanie anonimowości sztuki filmowej, jej stylu zerowego i przypisywanej jej zdolności do obiektywnej reprodukcji rzeczywistości.*"¹¹

Sam Pincus w opracowaniu synchronicznej, jednoosobowej rejestracji obrazu i dźwięku widzi nowe możliwości: "*kamera jako przedłużenie człowieka, tak jak pióro stanowi*

⁹ Jim Lane, *The career and influence of Ed Pincus: Shifts in documentary epistemology*, "Journal of Film and Video", 1997, Vol. 49. No. 4, s. 3-17

¹⁰ Magdalena Podsiadło, *Autobiografizm filmowy. Rekonesans historyczno-teoretyczny*, "Kwartalnik Filmowy", nr 73, wiosna 2011

¹¹ Tadeusz Lubelski, *Autor jako bohater. O postawie autobiograficznej w filmie* [w:], Hendrykowski, M. [red.] *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych.*, Poznań 1991

przedłużenie pisarza”¹². To, co w 1948 roku dopiero przeczuwał Alexandre Astruc, pisząc o kamerze-piórze (*caméra-stylo*) niecałe trzy dekady później staje się możliwe.

Dziennik jako osobista forma wypowiedzi musi być naznaczona osobowością autora. W przypadku trzy i pół godzinowego filmu Pincusa wymontowanego z dwudziestu siedmiu godzin materiału rejestrującego życie jego rodziny na przestrzeni pięciu lat, głównym przedmiotem zainteresowania są relacje z żoną w otwartym małżeństwie. Pincus jako praktyk i teoretyk, poddaje refleksji formułę dokumentu osobistego. Według niego za sprawą zaznaczenia obecności twórcy osłabiona zostaje relacja władzy podczas filmowania. Dzisiaj, po wielu sporach na ten temat przy okazji powstania filmu Marcina Koszałki “Takiego pięknego syna urodziłam”, stwierdzenie to wydaje się dyskusyjne. Roli kamery jako atrybutu władzy i kontroli przyjrzyć się jeszcze w rozdziale pt. “Kamera - pistolet”.

Kolejnym istotnym spostrzeżeniem Eda Pincusa, które odniosę do własnej pracy nad dwoma opisywanymi filmami jest to, że realizacja dokumentu osobistego to przyglądanie się ludziom w *stanie zmiany*.¹³ Sam temat, czy też moment życia (z racji koncentrowania się na czasie teraźniejszym), który jest uwieczniany przez twórców dokumentu osobistego implikuje sposób podejścia do budowania konstrukcji filmów.

Chciałabym jednak najpierw uściślić jak rozumiem hasło dokument osobisty jako wąską kategorię filmów powstających do dzisiaj. Czym wyróżniają się na tle dokumentalnego kina autobiograficznego? Dlaczego warto uściślić ten rodzaj podejścia do autobiografizmu?

Kwalifikacja dokumentu osobistego wg typologii filmoznawczych:

- wg Billa Nicholasa

Spośród sześciu sformułowanych przez Nicholasa “trybów reprezentacji” (poetycki, objaśniający, uczestniczący, obserwacyjny, refleksywny i performatywny), dokument osobisty najlepiej wpisuje się w cechy trybu uczestniczącego. “*Filmowiec wychodzi spod płaszcza komentarza voice over, odchodzi od poetyckiej medytacji, schodzi z pozycji muchy na ścianie i staje się aktorem społecznym, (niemal) tak jak wszyscy inni. (Niemal - ponieważ filmowiec zachowuje kamerę, a co za tym idzie, pewien stopień potencjalnej władzy i kontroli*

¹² (“In new ways this opens up the possibility of Astruc's *camera stylo* - the camera as an extension of one person as the pen is an extension of the writer”) Jim Lane, *The career and influence of Ed Pincus: Shifts in documentary epistemology*, “Journal of Film and Video”, 1997, Vol. 49. No. 4, s. 8

¹³ (“I have been able to look at people more in states of change. People can be treated more as becomings”), Tamże, s.9

nad zdarzeniami)”¹⁴. Ale poprzez nacisk na *subiektywne i emocjonalne wymiary* ukazywania rzeczywistości, spełnia również niektóre warunki zaistnienia trybu performatywnego - przede wszystkim w kwestii *ekspresyjnej jakości* przekazu i wyraźnie osobistej perspektywy. Tryb performatywny to krok dalej w ukazywaniu obecności twórcy w dokumencie. To skierowanie kamery wprost na niego i jego najbliższe otoczenie.

Trudno nie zauważyć, że na gruncie polskim mamy do czynienia z pewną specyfiką podejścia do dokumentalizmu. Tzw. polska szkoła dokumentu wyrasta przede wszystkim z tradycji dokumentu obserwacyjnego, w którym twórcy starają się przekazać swoją wizję rzeczywistości bez używania inscenizacji czy komentarza odautorskiego. Ten środek wyrazu na naszym gruncie kina artystycznego wykorzystywany jest raczej niechętnie, być może przez naznaczenie pejoratywnym skojarzeniem z propagandową retoryką kronik z czasu PRL-u. Warto więc usytuować dokument osobisty wśród nurtów, jakie odnotowuje się w naszym kraju.

- wg Tadeusza Lubelskiego - szkoła Łozińskiego vs Fidyka

Wg Tadeusza Lubelskiego, te dwa przeciwstawne bieguny dokumentalizmu różni podejmowana tematyka: zwykła codzienność w przypadku “szkoły Łozińskiego” kontra “drastyczność” czy “widowiskowość” “odrażających stron rzeczywistości” w odniesieniu do “szkoły Fidyka”.¹⁵ Drugą różnicą są decyzje formalne podejmowane przez twórców. I tak po stronie “szkoły Łozińskiego” mamy rezygnację z inscenizacji i wiarę “*w siłę autorskiego wywodu, w takie ułożenie zarejestrowanego materiału, który pozwala dokumentaliście na dialog z odbiorcą.*”¹⁶ Pod tym nieco enigmatycznym sformułowaniem kryć się może intencja przyświecająca twórcom “szkoły Łozińskiego” podczas montażu. W przypadku postawienia na obserwację i ingerencję reżyserską ograniczoną jedynie do “zagęszczania” rzeczywistości podczas rejestracji, autorskie spojrzenie ma szansę zmanifestować się głównie w zestawianiu kadrów, ujęć, scen i sekwencji.

Po drugiej stronie natomiast mamy “*chowanie się za obrazami, unikanie dyskursywności, wiarę w terapeutyczną siłę samej rejestracji.*” Tadeusz Lubelski jako

¹⁴ Bill Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, [w:] Rode, D., Pieńkowski, M. [red.] *Metody dokumentalne w filmie*, Wyd. Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013, s.28

¹⁵ Tadeusz Lubelski, *Podglądacze, retorzy, poeci. Czy istnieje polska szkoła filmu dokumentalnego?*, “Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego”, 9 kwietnia 2000, nr 3 (41), <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/41/lubelski.html> [10.03.2021]

¹⁶ Tamże.

reprezentanta “szkoły Fidyka” podaje przede wszystkim Marcina Koszałkę z jego debiutem “Takiego pięknego syna urodziłam”. Pomija rolę montażu, podkreślając istotność procesu rejestracji rzeczywistości, któremu jak się domyślam, przypisuje w tym przypadku źródło autorskiego spojrzenia.

W kontekście rozgraniczenia między akolitami Łozińskiego i Fidyka, filmy, które opiszę w pracy z pewnością sytuują się po stronie tego drugiego, jako że zarejestrowane obrazy filmowe w tak silny sposób naznaczone są subiektywnością, a twórcy równocześnie uczestniczą tak mocno w wydarzeniach, i nie pozostawiają ingerencji w rzeczywistość dopiero na etap montażu. Również tematy, którymi zajęli się Śliwiński i Miller należą do bardziej intensywnej emocjonalnie, nie można powiedzieć, że są zwykłą codziennością.

CZEŚĆ 1. TOŻSAMOŚĆ AUTORA I BOHATERA - co to znaczy dla montażysty?

1.1. BOHATER W DOKUMENCIE OSOBISTYM. AUTOR-BOHATER.

*Bycie autorem i bohaterem w jednym jest bardzo trudne. Brak dystansu, inna ocena emocji. Wydaje się, że to, co powiedziałem jest zrozumiałe, ale widz może czytać to inaczej.*¹⁷

Paweł Łoziński

Kiedy po raz pierwszy skontaktował się ze mną Maciej Miller, aby zaproponować mi współpracę nad montażem swojego filmu, nie przyznał, że sam jest jego bohaterem. Jak powiedział mi później: *“miałem takie poczucie, że jeżeli tak od razu powiem wszystko, to może to się wydawać odstrasżające dla osoby, która nie widziała materiału. Dlatego woląłem, żebyś dowiedziała się o tym, że to chodzi o mnie w momencie kiedy będziesz widziała ten materiał. Z tego względu, że na początku może się to wydawać trudne etycznie i takie, no, odstrasżające wręcz, że jakby, nie zapowiada się z tego nic dobrego.”*¹⁸ A jednak, kiedy spotkałam się z nim w Gdyńskiej Szkole Filmowej nad materiałami, zobaczyłam coś bardzo szczerego i autentycznego. Podejrzywałam, że może nas czekać wiele niezręcznych sytuacji, w których będę musiała zadawać Maćkowi trudne pytania, aby pogłębić swoją wiedzę o jego motywacjach i że wiele z naszych rozmów osiągnie wysokie poziomy intymności. Stawiało to oczywiście większe wymagania przed reżyserem-bohaterem, niż przede mną. Mimo wszystko uznałam, że chcę podjąć się takiej współpracy. Widziałam w tym tę samą wartość, którą przedstawił mi w rozmowie Maciej: *“ten sposób opowiadania jest konieczny tylko przy wąskiej grupie tematów. To znaczy, kiedy, na przykład, nie da się dotrzeć do jakiegoś tematu, będąc osobą z zewnątrz. W przypadku tego filmu też tak było, że bardzo ciężko byłoby uzyskać taki stopień bliskości z bohaterami, gdybym na przykład był reżyserem i sobie po prostu scastingował jakąś parę, która ma ten problem i próbował z nimi taką historię przejść.”*¹⁹ To delikatna sprawa - obcować z bardzo prywatną materią czyjegoś życia, a jednak łatwiej się tego podjąć, kiedy wiadomo, że sam bohater będzie miał artystyczny wpływ na sposób przedstawienia siebie. Równocześnie ładunek emocjonalny, jaki

¹⁷ Daniel Stopa, *Wywiad z Pawłem Łozińskim - autorem filmu “Ojciec i syn”*, http://www.polishdocs.pl/pl/wywiady/1613/wywiad_z_pawlem_lozinskim_-_autorem_filmu_ojciec_i_syn [10.03.2021]

¹⁸ Aneks do pracy, s. 62

¹⁹ Tamże, s.66.

otrzymałam po wstępnym przejrzeniu materiałów uświadomił mi, że jest to szansa na opowiedzenie trudnej historii “bez dodatkowych filtrów”, ponieważ nie ma bohatera, który stanowiłby dla autora medium. *“Przedstawianie kontrowersyjnych tematów niejako <na własnej skórze> uwalniało od rozterek etycznych i odpowiedzialności za bohatera filmowego ukazanego w sposób społecznie nieakceptowany (...)”*²⁰ - to co Magdalena Podsiadło przypisuje twórcom awangardowym kierującym kamerę na siebie w latach 60., można przypisać również Śliwińskiemu i Millerowi jako motywacje do stworzenia swoich filmów. Miller przyznaje również, że próbował znaleźć film, który poruszałby problem, z którym się zetknął i pomógłby mu w jego rozterkach, jednak nie znalazł jego reprezentacji w kinie²¹. Jedną z motywacji do podjęcia twórczości wymienianych przez socjologa sztuki, Mariana Gołkę jest właśnie *“dostrzeżony w świecie brak, który albo wymaga, albo dopuszcza konieczność wypełnienia, a także “nadmiar własnych przeżyć, refleksji, odczuwanych problemów czy niepokojów, od których [artysta] pragnie się uwolnić.”*²² Wśród celów realizacji dokumentu osobistego nie można pominąć tej terapeutycznej funkcji sztuki, w ramach której wywołuje działania dezalienacyjne (pozwala jednostce nawiązać łączność ze światem) i katartyczne. O tym, w jaki sposób zrealizowało się to za sprawą filmów “Nasza klątwa” i “Między nami” napiszę w rozdziale o autoterapii.

Podwójna rola osoby autora-bohatera z jednej strony daje możliwość kontroli nad własnym wizerunkiem, co przyznaje Tomasz Śliwiński: *“mieliśmy ten komfort (z żoną Magdą - przyp. aut.), że jesteśmy sami i to my ostatecznie zdecydujemy, które elementy rozmowy weźmiemy do montażu. (...) mogliśmy traktować kamerę zupełnie przezroczyście.”*²³ Z drugiej strony ta kontrola w nadmiernej formie może rodzić niebezpieczeństwo utraty autentyczności jako bohatera, co zostało zarzucone Tomaszowi Śliwińskiemu w recenzji filmu “Nasza klątwa” autorstwa Małgorzaty Steciak: *“Początkujący twórca bardzo stara się łączyć rolę bohatera rodzinnego dramatu i reżysera filmu, co niestety odbija się kosztem wiarygodności “Naszej klątwy”. Widać to przede wszystkim w scenach kanapowych rozmów z jego partnerką Magdą, kiedy Tomek-reżyser prowokuje matkę swojego dziecka do dyskusji – podrzuca jej kolejne tematy do rozmowy, zadaje prowokacyjne pytania – zupełnie tracąc spontaniczność Tomka-bohatera. Efekt sztuczności potęguje nerwowe zerkanie twórcy w obiektyw, zupełnie*

²⁰ Magdalena Podsiadło, *Autobiografizm filmowy. Rekonesans historyczno-teoretyczny*, “Kwartalnik Filmowy”, nr 73, wiosna 2011, s. 12

²¹ Spotkanie Michała Oleszczyka z Maciejem Millerem w ramach cyklu “Teraz-wtedy. Polska Szkoła Dokumentu, <https://ninateka.pl/film/maciej-miller-teraz-wtedy-polska-szkola-dokumentu-1> [10.03.2021]

²² Marian Gołka, *Socjologiczny obraz sztuki*, Ars Nova, Poznań 1996, s.84

²³ Aneks do pracy, s. 52

jakby wciąż zastanawiał się, czy dobrze ustawił kadr, czy pamiętał o ostrości, o włączeniu mikroportów.”²⁴

W swojej pracy starałam się usuwać momenty, które świadczyłyby o pewnej “sztuczności”, czy o kontrolowaniu się reżysera-bohatera. Nie sposób było jednak wyeliminować wszystkich takich elementów, jako że zupełnie zakrzywilibyśmy obraz prawdy. Czy udało się wobec tego bohaterom zmontowanych przeze mnie filmów jednak “wyjść z reżysera”? Z pewnością ma to miejsce, kiedy do głosu dochodzą silne emocje. Tak jest np. w scenie, w której Tomek opowiada Magdzie o nocnej akcji resuscytacyjnej Leo.

Bywa tak, że i w scenach z filmu “Między nami” czujemy autora, który ma chłodny, racjonalny stosunek do wydarzeń. Występuje z pozycji reżysera, który chce wniknąć w emocje bohaterki - Martyny. Tym samym ma pewną kontrolę, a może nawet występuje z pozycji władzy. Zdarza się jednak, że pojawiają się w rejestrowanym życiu momenty tak emocjonalne, że na plan pierwszy wysuwa się “bohater”, nie “autor”. Z taką sytuacją mamy do czynienia w scenie z “Między nami”, kiedy Maciek zaczyna płakać w aucie. Paradoksalnie kontekst wcześniejszych jego kontrolowanych zachowań działa wzmacniająco na emocjonalną siłę tej sytuacji. Pokazuje ona nagłą przemianę. Podobnie o tych sprawach pisze Marta Syrwid w tekście o dwóch dokumentach osobistych Pawła i Marcela Łozińskich - “Ojciec i syn” i “Ojciec i syn w podróży”. Dzięki “drobnym fałszom” w “profesjonalnych” pytaniach Pawła Łozińskiego do ojca, *“momenty wzruszenia tym są silniejsze.”²⁵*

Kolejnym niebezpieczeństwem, jakie czeka podczas montażu autora-bohatera są możliwości dokonania autocenzury, chęć “wybielenia” własnego wizerunku, jeżeli historia dotyczy niełatwych decyzji czy konfliktów w relacjach. Pamiętam z pracy nad montażem filmu “Między nami” nie tyle chęć zaprezentowania się Maćka w filmie “od lepszej strony”, co w ogóle niechęć do pokazywania samego siebie. A przecież bez niego nie byłoby pełnej opowieści, co w końcu sam zrozumiał i przyznał w udzielonym mi wywiadzie: *“wiedziałem, że mogę ci zaufać i że jeżeli mówisz, że to powinno tu być, bo to robi to i tamto, spełnia taką funkcję w filmie, to nie oponowałem za bardzo. Po prostu wiedziałem, że muszę zdać się na ciebie, osobę, która ma do tego obiektywne podejście. I właśnie też tą swoją prywatną perspektywę odrzucić, bo nie chcieliśmy zrobić pocztówki, tylko coś, jakby, z krwi i kości.”²⁶*

²⁴ Małgorzata Steciak, *“Nasza klątwa”: spojrzenie ojca, spojrzenie filmowca - recenzja*, <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/nasza-klatwa-spojrzenie-ojca-spojrzenie-filmowca-recenzja/cyyhq4k> [10.03.2021]

²⁵ Marta Syrwid, *Czyszczenie okularów*, “Dwutygodnik”, wydanie 108, 05/2013, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4539-czyszczenie-okularow.html> [10.03.2021]

²⁶ Aneks do pracy, s. 65

O konieczności ukazywania “skaz” pisze Jacek Bławut w swoich rozważaniach na temat bohaterów dokumentalnych: *“Doskonali jesteśmy nijacy... Poza tym nie będzie się człowiek identyfikować z takim bohaterem. Będzie dla niego obcy, niedostępny.”*²⁷ Choć więc kuszące wydaje się całkowite skrycie się za spojrzeniem kamery, etyka, poczucie sprawiedliwości, a może po prostu chęć pokazania pełnego obrazu wydarzeń zmusza jednak do zwrócenia spojrzenia kamery na siebie, co przyznaje i Marcin Koszałka w odniesieniu do swojego filmu: *“Gdybym inaczej pokazał siebie, byłbym facetem, który stoi za kamerą i sprzedaje rodziców”*.²⁸ Z drugiej strony w wywiadzie po projekcji swoich filmów podczas spotkania w ramach projektu Filmoteki Narodowej “Wtedy-Teraz. Polska Szkoła Dokumentu”, Koszałka przyznaje, że wycinał “rozruchy” sytuacji konfliktowych. Jego motywacją do pozostawienia w filmie głównie monologów matki nie była jednak chęć obronienia siebie, ale nadanie sytuacjom bardziej uniwersalnego charakteru. Nie chciał pokazywać rozmowy syna z matką o konkretach, ale rodzaj relacji, w której mogliby się odnaleźć inni.²⁹

Autor-bohater musi być refleksywny, co według antropologa wizualnego, Jaya Ruby’ego oznacza, że musi *“nie tylko być samoświadomym, lecz być wystarczająco świadomym, by wiedzieć jakie aspekty “ja” należy ujawnić, aby publiczność była w stanie zrozumieć zarówno zastosowany proces jak i powstały produkt, i dostrzec, że to ujawnienie jest celowe i zamierzone, nie zaś będące jedynie efektem narcyzmu bądź przypadku.”*³⁰ Montażysta stanowi nieocenioną pomoc we wspieraniu tej samoświadomości. Tak o tym powiedział mi Tomasz Śliwiński: *“Na pewnym etapie oczywiście poczułem, że potrzebuję pomocy kogoś z zewnątrz. Aby dowiedzieć się czy ten materiał działa obiektywnie, czy tylko mi się tak wydaje, bo jestem do niego emocjonalnie podłączony. I dodatkowo, było też część scen, których trudno było mi się pozbyć, bo były po prostu dla mnie ważne z osobistego punktu widzenia. W tym momencie pomoc osób z zewnątrz jest nieoceniona, aby móc dokonać radykalnych cięć w końcowym materiale.”*³¹

Największe wyzwanie w trakcie montażu “Naszej klątwy” stanowiło dojście do konsensusu w kwestii zakresu wypowiedzi podczas scen rozmów Magdy i Tomka na

²⁷ Jacek Bławut, *Bohater w filmie dokumentalnym*, Wyd. PWSFTviT, Łódź 2010, s.19

²⁸ Remigiusz Grzela, *Nie można udawać, że wszystko jest pięknie*, wywiad z Marcinem Koszałką, Kino, 2000, nr 6, s. 7-9, <https://www.filmotekaskolna.pl/dla-uczniow/materialy-filmoznawcze/nie-mozna-udawac-ze-wszystko-jest-pieknie> [10.03.2021]

²⁹ Spotkanie Michała Oleszczyka z Marcinem Koszałką w ramach cyklu “Wtedy -Teraz. Polska Szkoła Dokumentu”, <https://ninateka.pl/film/marcin-koszalka-wtedy-teraz-polska-szkola-dokumentu> [10.03.2021]

³⁰ Jay Ruby, *Obraz odbity - refleksywność i film dokumentalny* [w:] Rode, D., Pieńkowski, M. [red.] *Metody dokumentalne w filmie*, Wyd. Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013, s. 218

³¹ Aneks do pracy, s. 49

kanapie. Odbiór mój i reżysera różniły się. Moje podejście było czysto strukturalne - zależało mi na tym, by rozmowy komunikowały konkretne tematy, przeprowadzały widza przez kolejne etapy osvajania się z chorobą syna. Aby były emocjonalne, ale właśnie nie zbyt szczegółowe. Tomek miał chęć, by pokazać je w szerszym wymiarze, jako że był przywiązany do sposobu prowadzenia rozmów ze swoją żoną - dość dygresyjnego. Ostatecznie uważam, że udało się doprowadzić je w filmie do wymiaru, w którym nie dominują nad formą filmu. Sam styl wypowiedzi, choć właściwy dla obojga bohaterów, był sprawą mniej wartościową w kontekście ukazanej historii niż ich emocje. A ich odbiór mógł zostać zakłócony gdyby rozmowy nie zostały „zagęszczone” przez montaż, czyli umiejętną selekcję. W finalnej wersji nie mogły znaleźć się elementy, do których, jak mówi Śliwiński, miał *“osobisty stosunek, a które nic nie wnosily do filmu. Dodatkowo, montażystka, jako że nie doświadczyła tego co my, miała zupełnie obiektywne podejście do materiału, którego mnie czasami mogło zabraknąć.”*³²

Jeśli chodzi o rolę montażysty w konstruowaniu dokumentu osobistego, również Rafał Łysak, reżyser filmu *“Miłość bezwarunkowa”* przyznaje podczas spotkania autorskiego w ramach cyklu *“Teraz-Wtedy. Polska Szkoła Dokumentu”*, że Piotr Wójcik, montażysta filmu, nie tylko odpowiadał za selekcję w sensie opanowania nadmiaru, ale również za pomocą świeżego spojrzenia był w stanie określić *“atrakcyjność”* pewnych sytuacji z babcią Łysaka, które jemu zwyczajnie już spowszedniały w trwającej całe życie relacji.³³ Według Mirosława Przyłipiaka, dokumenty osobiste są *“próbą oryginalnego wyjścia z pułapki, jaką stanowi dylemat obiektywizmu/subiektywizmu. Otóż można zrobić film obiektywny w tym sensie, że posługujący się dokumentami, archiwalnymi fotografiami, filmami, zapisami z życia pojedynczego człowieka, a zarazem głęboko subiektywny w tym sensie, że to ten właśnie człowiek sam siebie przedstawia, nasycając całość swoim własnym odczuwaniem.”*³⁴ Bywa jednak, że to *nasycenie własnym odczuwaniem* staje się nową pułapką dla autora-bohatera.

1.2. O ZAWIERANIU PAKTU AUTOBIOGRAFICZNEGO

W przypadku dokumentu osobistego, czyli tego szczególnego przypadku kina autobiograficznego, aby doszło do zawarcia *“paktu autobiograficznego”*, czyli włączenia autora w pole interpretacyjne, zawarcia umowy z odbiorcą co do sposobu odczytywania

³² Aneks do pracy, s. 50

³³ Spotkanie Michała Oleszczyka z Rafałem Łysakiem w ramach cyklu *“Teraz-Wtedy. Polska Szkoła Dokumentu”*, <https://ninateka.pl/film/rafal-lysak-teraz-wtedy-polska-szkola-dokumentu> [14.03.2021]

³⁴ Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s.178

działa³⁵, należy w języku formalnym wykorzystać i podkreślić cechy subiektywizujące. Jak pisze Magdalena Wojciechowska a propos “Takiego pięknego syna urodziłam” - ujawnianie autorstwa realizowane jest poprzez np. pojawianie się w kadrze z mikrofonem w ręku: “*Takie zabiegi podkreślają refleksywny wymiar prac (...), a co za tym idzie, służą odarciu filmu z iluzji dokładnego odwzorowania rzeczywistości*”³⁶. A to z kolei zapewnia widzowi pewną uczciwość komunikacyjną.

O ujawnienie obecności autora w diegezie filmowej należy w konstrukcji montażowej zadbać możliwie najszybciej, aby nie pozostawić wątpliwości co do autobiograficznej natury przedstawionych wydarzeń. Dlaczego? Ponieważ osobisty wymiar filmu stanowi dodatkowy czynnik, który bierze udział w odbiorze i interpretacji utworu (np. sprawa oceny granic intymności przekraczanych przez twórcę mogłaby być zupełnie inaczej odbierana, gdybyśmy świadomości autobiografizmu byli pozbawieni). W przypadku “Naszej klątwy” “sygnał autobiograficzny” (posiłkując się określeniem ukutym przez Jerzego Smulskiego w odniesieniu do literatury³⁷) pojawia się od razu w pierwszym ujęciu filmu. To moment, w którym Tomek włącza rekorder dźwięku i mówi o tym, a następnie klaszcze dla synchronizacji dźwięku z obrazem. Tym sposobem podkreśla sytuację świadomości filmowania i ukazuje siebie jako twórcę. Jeśli chodzi o “Między nami”, film rozpoczyna się od sekwencji archiwalnych *home video* i fotografii bohaterów. To nie stanowi jeszcze sygnału, że mamy do czynienia z historią autobiograficzną. Autor filmu mógłby przecież wykorzystać nagrania i zdjęcia swoich bohaterów. Dlatego po tytule podejmujemy od razu próbę zawarcia “paktu autobiograficznego” z widzem - za sprawą wykorzystania ujęć z “brudnymi” ruchami kamery, nieostrościami i transfokacjami, które zwracają uwagę na obecność osoby filmującej - Maćka. W kolejnych ujęciach pojawia się również jego głos zza kadru. Wśród wymienianych przez Magdalenę Podsiadło sposobów na zawarcie paktu autobiograficznego obok wzmianek autotematycznych, obecności reżysera w diegezie filmowej i zaangażowania w filmie bliskich znajdziemy również techniki subiektywizujące i sposób sformułowania tytułu³⁸. W przypadku obu omawianych filmów i ten ostatni warunek zostaje spełniony: zaimiek dzierżawczy i osobowy obecne w tytułach Nasza klątwa i Między

³⁵ Magdalena Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Universitas, Kraków 2013, s.80

³⁶ Magdalena Wojciechowska, *Kino dokumentalne jako forma terapii – twórczość Marcina Koszałki* [w:] Rode, D., Pieńkowski, M. [red.] *Metody dokumentalne w filmie*, Wyd. Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013, s.349

³⁷ Jerzy Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna: na materiale współczesnej prozy polskiej*, “Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, 1988, nr 79/4, s. 83-101, <http://bazhum.pl/bib/article/352283/> [10.03.2021]

³⁸ Magdalena Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Universitas, Kraków 2013, s.80

nami sugerują, że mamy do czynienia jeżeli nie precyzyjnie - z autobiografizmem, to przynajmniej - z wypowiedzią niekryjącą swej subiektywności.

Sama wizualność kina jako medium pozwala na zaznaczenie tożsamości bohatera z autorem, jak pisze Michał Piepiórka w swoim tekście o wątkach autobiograficznych w dokumencie. Równocześnie stawia w nim ważne pytanie, czy *“pojawienie się na ekranie autora uwiarygodnia przedstawione wydarzenia, czy wręcz przeciwnie, zdradza obecność instancji, która w subiektywny sposób konstruuje osobistą wypowiedź, wywołując w widzu zwątpienie w przedstawione wydarzenia?”*³⁹

Jako współautorka dwóch osobistych dokumentów, jestem zdania, że paradoksalnie obnażenie subiektywności sprawia, że odbiorca ma wrażenie większej autentyczności, jako że nie oczekuje przekazu “obiektywnego”, a osobistych wrażeń i przeżyć bohatera. Myślę, że aktem dopełnienia paktu z widzami są momenty emocjonalnego odsłonięcia się przed widzami, w których autor-bohater w pewien sposób “traci kontrolę”. Jest to rodzaj poświęcenia ze strony autora-bohatera, “ofiary złożonej na ołtarzu wiarygodności”. Wydaje mi się, że jeżeli autor wpuszcza nas za zasłonę intymności, czujemy, że jest autentyczny, choćby wcześniej nawet zdradzał objawy autokreacji. Istotną kwestią jest natomiast granica między zaproszeniem do intymności a ekshibicjonizmem.

1.3. EKSHIBICJONIZM?

Gdzie przebiega granica między tym, co osobiste, a tym, co “zbyt” osobiste? Zdaje się, że tym wyznacznikiem może być dyskomfort widzów. Nie jest to niestety kryterium weryfikowalne podczas trwania prac nad filmem. Na tym etapie pozostaje więc osobista ocena. Jakie więc dylematy napotkaliśmy podczas pracy nad “Naszą klątwą” i “Między nami”?

Przede wszystkim w przypadku pierwszego filmu wiele dyskusji poświęciliśmy na uzgodnienie kształtu sceny wymiany rurki tracheotomijnej. Ta właśnie scena podczas późniejszych projekcji zwykle wywoływała najsilniejsze reakcje u publiczności. Nie zliczę ile razy podczas montażu pochylaliśmy się nad tym fragmentem zapisu życia Leo, Magdy i Tomka, by wyznaczyć właściwe miejsca dla skrótów w materiale. W efekcie przestałam już chyba patrzeć na tę scenę jak widz, uodporniałam się na uczucie dyskomfortu związane z

³⁹ Michał Piepiórka, *Maska i demistyfikacja. Wątki autobiograficzne we współczesnych polskich filmach dokumentalnych*, “Panoptikum”, nr 12(19), 2013
[http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Panoptikum/Panoptikum-r2013-t-n12_\(19\)/Panoptikum-r2013-t-n12_\(19\)-s88-101/Panoptikum-r2013-t-n12_\(19\)-s88-101.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Panoptikum/Panoptikum-r2013-t-n12_(19)/Panoptikum-r2013-t-n12_(19)-s88-101/Panoptikum-r2013-t-n12_(19)-s88-101.pdf) [10.03.2021]

obserwowaniem otworu w ciele dziecka. Zaczęłam patrzeć na to tak, jak jego rodzice, którzy wymiany rurki musieli dokonywać każdego miesiąca.

Dlaczego scena wymiany rurki tracheotomijnej trwa niemal 4 minuty? Odpowiem najpierw słowami samego reżysera: *“Gdyby ta scena była krótsza, miałaby wymiar instruktażowy, teoretyczny. Nam chodziło o pokazanie pewnych emocji; sytuacji, którą można niemal namacalnie poczuć.”*⁴⁰

Co do mojego własnego odbioru, pamiętam pierwszy szok związany ze spostrzeżeniem, że dziecko z tracheotomią nie płacze na głos, bo otwór w ciele nie pozwala na wydobywanie dźwięków. W strukturze filmu to moment, kiedy po raz pierwszy widzimy wreszcie Leo, pozornie w pełnej krasie, ale tak naprawdę wciąż przez jakiś pryzmat - tym razem przez pryzmat cierpienia, trudów choroby i wymagającej opieki nad nim. Chciałam żeby ta moja pierwsza konstatacja przeniosła się na odbiór widzów. Razem z reżyserem chcieliśmy osiągnąć efekt dyskomfortu u odbiorców. Spotkaliśmy się potem z zarzutem, że scena stanowi przekroczenie granicy intymności, a jej czas trwania jest nieznośnie długi i “torturujący” odbiorcę. Uważam natomiast, że czasami musimy pokazywać w filmie sceny, wobec których rodzi się w widzu pewien sprzeciw, czy dyskomfort. Bez tej sceny “Nasza klątwa” nie pokazałaby, z czym musieli się mierzyć rodzice Leo. Jako montażystce pozostało mi zawierzyć własnemu osądowi i wyrażanym intencjom reżysera: *“Tak wyglądała nasza rzeczywistość i uważam, że mieliśmy pełne prawo ją sfilmować. Równocześnie ta czynność, a zwłaszcza nasza bezradność wobec krzyków naszego dziecka – to była kwintesencja sytuacji, w której my się znaleźliśmy. Bez tej sceny ten film nie miałby takiej siły, bo dzięki niej temat filmu przestał być teoretyczny, a stał się namacalny, fizyczny, widz mógł przez chwilę poczuć, co przeżywają bohaterowie filmu. I zrozumieć trochę naszą sytuację.”*⁴¹

Okazuje się, że to w innej sytuacji towarzyszyły Tomaszowi rozterki na temat granic prywatności podczas filmowania - dotyczyły sceny, w której Magda płacze karmiąc dziecko: *“Bilem się z myślami, zastanawiałem się, czy powinienem ją kręcić? Jej obecność w filmie wydawała mi się bardzo ważna w kontekście naszej historii, ale naturalnym odruchem byłoby odłożenie kamery i pocieszenie Magdy. Filmowałem, bo wiedziałem, że ona ma do mnie pełne zaufanie i czułem z jej strony przyzwolenie na to, co robię.”*⁴²

I znowu - trudno byłoby opowiedzieć w pełni historię trudnego godzenia się z chorobą dziecka bez momentów załamania. Gdyby nie zbliżanie się do własnych granic,

⁴⁰ Anna Bielak, *Z bliska i z dystansu. Rozmowa z Anetą Kopacz i Tomaszem Śliwińskim*, Dwutygodnik, wydanie 153, 02/2015, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5719-z-bliska-i-z-dystansu.html> [10.03.2021]

⁴¹ Aneks do pracy, s. 50

⁴² Tamże.

sytuacja byłaby bezpieczna, nie trzeba byłoby poddać się ocenie innych, ale o ile ucierpiałby na tym autentyzm pokazywanych przeżyć. Koniec końców, u każdego z nas ta kategoria, co można pokazać w filmie, prezentuje się nieco inaczej. A jednak chcę wierzyć, że ci, którzy w mniemaniu niektórych ją przekraczają, robią to w “wyższym celu”. Być może pokazanie w prawdziwym wymiarze trudów i cierpienia pomogło choć jednej osobie zobaczyć, że nie jest sama w podobnej sytuacji.

W odniesieniu do “Między nami”, reżyser filmu, Maciej Miller w odsłonięciu się, jakiego dokonali z partnerką, widzi również szansę na odtabuizowanie tematu wątpliwości przyszyłych rodziców co do posiadania dziecka: *“To jest zupełnie normalne, że ludzie się tego boją, ale mało się o tym mówi, jest to w jakiś sposób tabuizowane, a dzielenie się tym tematem sprawia, że staje się to coraz bardziej powszechne i zrozumiałe, dlatego warto o tym rozmawiać po prostu i... i to też było motywacją dla mnie, żeby ten film upublicznić, żeby poszedł w świat.”*⁴³

Z pewnością odsłonięcie sytuacji, w których bohaterowie stanęli przed życiowymi problemami, pomogło im samym. Jak przyznaje Paweł Józwiak-Rodan, również autor dokumentu osobistego, “Mama, Tata, Bóg i Szatan”: *“Ekshibicjonizm to mówienie prawdy tej najbardziej osobistej, często bolesnej, obnażenie się emocjonalne i psychiczne, ekshibicjonizm twórczy to zamknięcie tego w ramy dzieła sztuki i podzielenie się z odbiorcą w celach autoterapeutycznych”*⁴⁴. O tym aspekcie filmów osobistych więcej w rozdziale o autoterapii.

1.4. “KAMERA JAKO PISTOLET”.

Jakie sygnały dla montażysty zawierają się w sposobie filmowania?

*Sam proces nagrywania zmienia osobę filmowaną - w każdym razie nie zawsze mówi ona to, co powiedziała by bez kamery. Na ogół mówi więcej i inaczej formułuje wypowiedzi.*⁴⁵

Wiesław Godzic

⁴³ Aneks do pracy, s. 58

⁴⁴ Paweł Józwiak-Rodan, *Ekshibicjonizm dokumentalny*, Praca doktorska PWSFTviT, s.3
http://bip.filmschool.lodz.pl/userfiles2/file/Uczelniana%20Komisja%20ds%20Stopni/Ekshibicjonizm%20Dokumentalny%200-%20PRACA%20TEORETYCZNA%20UFF%2021_01_2020%20po%20korekcie-zdje%CC%A8cia.pdf [10.03.2021]

⁴⁵ Wiesław Godzic, *Telewizja i jej gatunki po “Wielkim Bracie”*, Kraków 2004, s. 199-200

Z powyższym stwierdzeniem zgodzę się w pełni. Nadmiar to podstawowa cecha wypowiedzi werbalnych w surowym materiale filmowym. Z tego podczas montażu należy wyłuskać treści po pierwsze wiarygodne, po drugie najistotniejsze emocjonalnie i treściowo. Pierwszym moim filtrem podczas selekcji była kwestia, czy wierzę w autentyczność wypowiedzi, czy zdania z rozmów bohaterów nie poruszają wskaźnika na moim wewnętrznym “barometrze fałszu”. Poprzez “fałsz” w przypadku obu omawianych filmów rozumiem sytuacje, w których bohaterowie mieli silną pamięć o obecności kamery. Są jednak przypadki, w których staje się to wartością. To te, w których w filmie “Między nami” kamera staje się świadomym narzędziem oddziaływania na partnera.

Chciałabym się przyjrzeć temu, jaki rodzaj presji wytwarza sama obecność kamery. Jak zauważa Mirosław Przyłipiak w odniesieniu do sceny w filmie “Diaries” Eda Pincusa, w której żona reżysera zastanawia się nad tym, jak wygląda i jak czuje się z byciem filmowaną: *“Jane wyposaża kamerę w atrybuty Freudowskiego superego. Kamera staje się ucieleśnieniem oczekiwań i norm społecznych, siłą władną te normy narzucać, a także bezwzględnie i okrutnie karać za ich nieprzestrzeganie”*⁴⁶. Dlaczego usztymiamy się, kiedy wymierzony jest w naszym kierunku obiektyw kamery? Ponieważ mamy wyobrażenie, że materiał zostanie następnie przez kogoś obejrzany, a my zostaniemy ocenieni. W domyśle staje przed nami nie kamera, ale cała publiczność. Dlatego zanim jeszcze materiał zostanie zapisany na taśmie, dokonujemy autooceny i mielibyśmy ochotę pokazać się w zadowalający nas sposób. Tylko czy mamy na to wpływ, kiedy kto inny wycelowuje w nas obiektyw? W swoich “Dziennikach. 1971-1976” to Ed za pomocą kamery “kontroluje rzeczywistość”, “jest tym, kto dyktuje warunki”.

Można zareagować również wrogo wobec aktu filmowania. Marcin Koszałka uważał w realizacji swojego filmu “Takiego pięknego syna urodziłam” samą obecność kamery za rodzaj prowokacji: *“Prowokacją jest kamera. Gdy włączam kamerę, mama zaczyna atakować. Pomysł tego filmu polega na prowokacji.”*⁴⁷ Ten sposób myślenia o akcie filmowania spotkał się z oporem w środowisku dokumentalistów: *“Kamera zamieniła się w pistolet, w mordercze narzędzie. Popatrzcie na film Koszałki „Takiego pięknego syna urodziłam”. Przecież on wziął kamerę i strzelił do własnej matki! Wstydzę się za realizatora,*

⁴⁶ Mirosław Przyłipiak, *Kamera jako superego: “Dzienniki. 1971-1976” Eda Pincusa albo początki dokumentalizmu osobistego*, “Kwartalnik filmowy”, 2011(73), s.28

⁴⁷ Remigiusz Grzela, *Nie można udawać, że wszystko jest pięknie*, wywiad z Marcinem Koszałką, Kino, 2000, nr 6, s. 7-9, <https://www.filmotekaskolna.pl/dla-uczniow/materialy-filmoznawcze/nie-mozna-udawac-ze-wszystko-jest-pieknie> [10.03.2021]

wstydzę się za tę matkę.”⁴⁸ - tak w roku 2000 mówił o tym jeden z najwybitniejszych twórców polskiego dokumentu, Marcel Łoziński. W tym samym, podwójnym wywiadzie, Paweł Łoziński oponuje: *“Dla mnie ten film jednak się broni. To rodzaj autoterapii. W końcu on tam „donosi” nie tylko na matkę, także na siebie. Ja bym może zakończył film innym pytaniem: mamo, czy mnie kochasz? Wtedy byłoby widać wyraźniej, że on o jej miłość zabiega. Byłoby czytelniejsze, po co go zrobił.”* I to jest sposób odczytania tego filmu, który uwzględnia intencje twórcy. Bo jest niezwykle istotne, w jakim celu stosuje się taką prowokację. Jeżeli ma prowadzić do ośmieszenia czy poniżenia filmowanej osoby, nie mieści się w etyce dokumentalnej. A co jeśli pokazanie zachowań trudnych czy podłych jest częścią jakiegoś procesu, któremu się przyglądamy? Ważny jest więc kontekst, w jakim osadzamy zachowania bohaterów. I oni sami będą w stanie zgodzić się na pokazanie zachowań, których może się wstydzą, zależnie od tego, jaki jest finał przedstawionej historii. Debiut Koszałki kończy się przecież krótką wymianą zdań z matką po pokazaniu jej filmu. Matka ma nawet autorefleksję, że *“w nerwach rani się najbliższych”*. Ostatecznie zgodziła się na publikację filmu. Koszałka traktuje więc kamerę nie tylko jako metodę prowokacji, ale również jako *“narzędzie terapii rodzinnej, może bardziej autoterapii, narzędzie pomocne w próbie rozprawienia się z osobistymi problemami.”*⁴⁹ A przecież żeby terapeutycznie oczyścić się z trudnych emocji, musiał wejść z tą kamerą w spór z matką, musiał wyrazić w ten sposób swój (choćby bierny) opór względem sposobu traktowania przez matkę.

Zdaje się, że od pierwszej emisji filmu w 1999 roku, która wywołała wiele dyskusji na temat etyki dokumentalisty, wiele się zmieniło w sposobie rozumienia dokumentu osobistego i został przetarty pewien szlak dla kolejnych twórców mających potrzebę rozliczenia się z trudnymi doświadczeniami za pomocą filmu. Tomasz Śliwiński tak mówi o tym w odniesieniu do *“Naszej klątwy:”* *“proces filmowania dał nam dużo siły, nadał jakiś większy sens temu przez co przechodziliśmy. I dodatkowo nas mobilizował, że trzeba nagrywać, nie ważne co się dzieje i w jakim stanie psychicznym jesteśmy. A kamera stała się trochę naszym prywatnym terapeutą.”*⁵⁰

Pytałam Maćka Millera o jego odbiór funkcji kamery podczas zapisu rozmów z partnerką, Martyną. Mówił o tym, że stanowiła dla nich *“dodatkowe narzędzie w rozmowie, pełniła funkcję mediatora, otwierała ich wzajemnie na siebie, mobilizowała do przerabiania,*

⁴⁸ Kamera będzie czekała cierpliwie. Z Marcelem i Pawłem Łozińskimi rozmawia Tadeusz Sobolewski, *“Kontrapunkt”* nr 3(41), 09.04.2000, <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/41/lozinscy.html> [10.03.2021]

⁴⁹ Magdalena Wojciechowska, *Kino dokumentalne jako forma terapii - twórczość Marcina Koszałki*, [w:] Rode, D., Pieńkowski, M. [red.] *Metody dokumentalne w filmie*, Wyd. Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013, s.345

⁵⁰ Aneks do pracy, s. 49

wałkowania tematu: *“inaczej się człowiek czuje, kiedy ma wycelowaną kamerę w siebie, jak musi odpowiedzieć na jakieś trudne pytanie. Ale to też nie jest tak, że ona nas do tego zmuszała, bo jednak to chcieliśmy to w jakiś sposób rozwiązać. To był taki pretekst, żeby to pytanie zadać...”*⁵¹

W pewnym momencie filmu Martyna każe sobie przekazać kamerę i wycelowuje ją w Maćka. Po tym, jak on zadawał jej szereg “reżyserskich” pytań z bezpiecznej pozycji za obiektywem, to ona przejmuje kontrolę i zadaje pytanie “Dlaczego to cię obchodzi, gdzie on trafi?”. Jak przyznaje Miller podczas spotkania autorskiego w ramach programu “Wtedy Teraz. ...”, kamera zadziałała wtedy jak “narzędzie MÓW PRAWDE”, obligowała do otwarcia się na partnerkę i podzielenia - szczerze - swoimi myślami.⁵² Następną rozmowę partnerów w filmie została sfilmowana ze statywu - po raz pierwszy oboje są w kadrze, znajdują się na równorzędnych pozycjach. Sytuację *odbicia piłeczki za pomocą kamery* traktowałam dramaturgicznie jako moment, w którym z pozycji reżysera - obserwatora, Maciek staje się równorzędnym bohaterem filmu i zaczyna brać udział w roztrząsaniu dylematów co do posiadania dziecka. Nie tylko pyta, ale też sam zaczyna się zastanawiać i dzielić myślami z partnerką. Uruchamia się więc proces autoanalizy, w efekcie prowadzący do skutecznej terapii. A wszystko zaczęło się od bycia “trzymanym na muszce” kamery.

Czy “kamera-pistolet” traci swoją moc oddziaływania po zakończeniu aktu filmowania? A może “strzelać” można również poprzez sposób zmontowania filmu? Czy montaż również nie ma szansy stać się “pistoletem”? Czternaście lat po powstaniu filmu “Takiego pięknego syna urodziłam” obaj Łozińscy sami zmierzają się ze specyfiką dokumentu osobistego. Co ciekawe, film “Ojciec i syn”, choć rozpoczął się jako projekt realizowany przez Pawła Łozińskiego wspólnie z ojcem - jako bohaterem filmu, na etapie montażu wyewoluował w dwa utwory. Marcel Łoziński bowiem zmontował swoją wersję pt. “Ojciec i syn w podróży”. Sam fakt, że wizje twórców nie spotkały się i wymagały zmontowania dwóch autorskich wariantów wyraźnie dowodzi, że montaż jest niezwykle silnym nośnikiem subiektywnego spojrzenia autora. Nie wystarczy spojrzenie przez lupę kamery, by naznaczyć filmową materię własnym odbiorem. Subiektywne spojrzenie podkreślane podczas montażu pociąga za sobą możliwość przedstawienia własnej wersji wydarzeń, zdominowania przekazu. Jeśli chodzi o różnice między filmami Łozińskich, przede wszystkim polegają na selekcji materiałów, czasie trwania różnych sytuacji, który obrazuje np. uwzięcie się jednego

⁵¹ Aneks do pracy, s. 56

⁵² Spotkanie Michała Oleszczyka z Maciejem Millerem w ramach cyklu “Teraz-Wtedy. Polska Szkoła Dokumentu”, <https://ninateka.pl/film/maciej-miller-teraz-wtedy-polska-szkola-dokumentu-1> [14.03.2021]

bohatera na drugiego, nieopuszczanie, opuszczenie w wersji jednego twórcy zdania istotnego dla drugiego, który tworzy obraz bohatera w filmie - to ojca, to syna. I tutaj ujawnia się wypowiedziana przez Marcela Łozińskiego kluczowa rola montażu w zakresie kreowania obrazu świata, jego kreacyjne możliwości co do przedstawienia subiektywnych odczuć: *“(…) i ojciec, i syn inaczej widzą swoją wspólną przeszłość. To już są dwa różne punkty widzenia. Do tego dochodzą jeszcze kolejne dwa punkty widzenia – dwóch odmiennych reżyserów. W sumie to już cztery punkty widzenia. Próbowaliśmy jakiś czas montować razem. (...) Można było zmontować wspólny film, ale to wymagałoby takich kompromisów, że nasze indywidualne elektrokardiogramy nałożone na siebie stałyby się linią prostą.”*⁵³ Marcel Łoziński mówiąc o czterech punktach widzenia potwierdza dwoisty charakter natury autora-bohatera. Istnieje takie niebezpieczeństwo, że autor-bohater, obdarzony ponownie kontrolą na etapie konstruowania filmu będzie chciał przykroić materiał do swojej wizji “sprawiedliwości dziejowej”. Warto tutaj odwołać się do koncepcji odpowiedzialności za bohatera w dokumencie ukutej przez Marcela Łozińskiego po realizacji filmów “Wizyta” i “Żeby nie bolało”: *“Zasada, którą nazywam „zasadą Urszuli”: żeby nie bolało, dotyczy wszystkich innych, ale nie mnie. Kiedy montowałem „Ojca i syna w podróży”, sam sobie wyznaczałem granice bólu. Jedyna troska jaką miałem, to żeby nie bolało naszej rodziny. (...) Z Przemkiem [Chruścielewskim - montażystą filmu- przyp. Aut.] pilnowaliśmy, by tej cienkiej, niebezpiecznej granicy bólu, nie przekroczyć. Pod tym względem mam czyste sumienie.”*⁵⁴ Podobnie miała się sprawa z ukazaniem słabości bohaterów w “Między nami” - finalnie można powiedzieć, że bezlitośni byliśmy tylko dla Maćka, pokazując na początku jego nie bardzo empatyczne i odpowiedzialne zachowania. Stało się tak, ponieważ chcieliśmy pokazać jego przemianę. Świadectwem tej przemiany jest scena w samochodzie, w której Maciek “pęka”, przyznaje się do obaw i deklaruje gotowość do wspólnego wychowywania syna mimo strachu. W tym miejscu i sposób filmowania ukazuje rezygnację z potrzeby kompletnej kontroli. Mimo że nie widzimy twarzy Maćka wybuchającego płaczem, sam ruch puszczenia kamery jest w stanie opowiedzieć nam o jego emocjach.

Z kolei w “Naszej klątwie” większość ujęć zrealizowana została ze statywu. Z jednej strony była to konieczność, skoro Śliwiński chciał sfilmować równocześnie siebie i żonę, z drugiej strony pod koniec filmu pojawiają się ujęcia z ręki. Kiedy bohaterowie wyjechali na

⁵³ Daniel Stopa, *Wywiad z Pawłem Łozińskim - autorem filmu “Ojciec i syn”*, http://www.polishdocs.pl/pl/wywiady/1613/wywiad_z_pawlem_lozinskim_-_autorem_filmu_ojciec_i_syn [10.03.2021]

⁵⁴ Tamże.

działkę, akt filmowania przestał być tak istotny, ważniejsze stało się przeżywanie. I to jest swego rodzaju odpuszczenie kontroli nad obrazem w tym filmie.

Ważne jest dla montażysty, aby rozróżnić te stylistyki i podteksty zawarte w obrazie filmowym, i aby tych stylistyk bezrefleksyjnie nie mieszać. Często sam sposób traktowania kamery mówi coś dodatkowego o relacjach i emocjach bohaterów i na to musimy być wrażliwi. W innym wypadku niektóre sytuacje mogłyby zaistnieć w nieodpowiednim kontekście, czy nieodpowiednim momencie i wypaść kłamliwie. Nadrzędną zasadą dla umiejscowienia takich sytuacji jest więc prawdopodobieństwo emocjonalne.

Oprócz relacji między bohaterami ujętych w obrazie filmowym, również sposób traktowania kamery we wzajemnych kontaktach może stać się środkiem wyrazu dla dokumentu osobistego. Siłę presji obiektywu kamery należy natomiast poddać weryfikacji i refleksji podczas montażu, i wziąć pod uwagę nie tylko wiarygodność sytuacji, ale również uczciwość tego spojrzenia. Należy wystrzegać się tych momentów, w których kamera może ranić. Montażysta często w tym wypadku staje się arbitrem granic intymności.

1.5. AUTOTERAPIA

Autoterapeutyczny wymiar tworzenia dokumentu osobistego realizuje się dwójako - na etapie rejestracji i na etapie montażu. W pierwszej części tego procesu poprzez poczucie bycia zobowiązanym przez akt filmowania do rozmowy, namysłu nad problemami. A także poprzez wyzwolenie emocji podczas "mierzenia" do partnera z kamery, zadawanie trudnych pytań. Podczas montażu terapeutyczne staje się spojrzenie z dystansu na minione wydarzenia. Dla reżyserów "Naszej klątwy" i "Między nami" konieczny był dystans czasowy oraz poczucie domknięcia zdjęć - przeżycia momentu, który pozwala zdefiniować swój zmieniony stosunek do wydarzeń.

Śliwińskiemu potrzeba było pół roku "odleżenia materiałów" zanim był w stanie przystąpić do montażu: *"Przez pierwsze pół roku nie chciałem oglądać nakręconego materiału; nie chciałem ponownie przechodzić etapu, który został już gdzieś za nami. Żeby stworzyć pierwszą wersję musiałem się zdystansować emocjonalnie od samego siebie – zobaczyć w sobie bohatera i jednocześnie jeszcze raz przeżyć historię, którą zdążyłem już w sobie oswoić. Zmontowałem pierwszą układkę i odłożyłem ją na kolejne pół roku, po czym zwróciłem się do szkoły z prośbą o pomoc, chociaż wiedziałem, jak chcę opowiedzieć tę historię i wierzyłem, że to dobra droga. Materiał wymagał tylko oczyszczenia ze zbędnych*

scen. Pojawiło się kilka sugestii, że przez wzgląd na osobisty charakter filmu nie powinienem go montować, ale uparłem się, że chcę to zrobić sam. Wtedy wsparcia udzieliła mi Ania Kazejak. Totalnie kupiła pomysł, zaprosiła do współpracy montażystkę Justynę Król i spędziliśmy razem intensywne dwa miesiące.”⁵⁵

Kiedy Śliwiński skontaktował się ze mną po raz pierwszy już wiedział, w jaki sposób myśli o całości wydarzeń ujętych w materiale filmowym. Dzięki temu po otrzymaniu od niego około 50-minutowej układki oraz całości materiałów, mogłam przystąpić do zdalnej pracy po sugestiach od niego. Przede wszystkim oglądając i wstępnie układając materiały, zauważył, że jego spojrzenie na syna zmieniało się z czasem. Na początku patrzył na niego przez pryzmat towarzyszącej mu aparatury podtrzymującej życie. Nie widział dziecka, tylko maszyny. To spojrzenie zostało uwiecznione w ujęciach z początków filmowania. I to chcieliśmy w filmie zachować, a także podkreślić za pomocą montażu. Wyraz afirmacji podmiotowości dziecka oddajemy dopiero w scenach z wyjazdu za miasto oraz w końcowej sekwencji. Pozorna banalność *home video*, z jej typowymi scenami jak np. zdmuchiwanie świeczek na torcie urodzinowym, w przypadku takiego stopniowania sposobu przedstawienia dziecka, ma swoje uzasadnienie, i doprowadza do katartycznego, oczyszczającego finału.

Jak twierdzi Małgorzata Kozubek w odniesieniu do “rodziny” filmów Marcina Koszałki, kamera staje się narzędziem terapeutycznym, ponieważ *“To właśnie dzięki niej zaczynamy dostrzegać coś, czego w strumieniu potoczności po prostu nie zauważamy, ponieważ nie możemy być jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz wydarzeń”*⁵⁶. Kolejnym etapem procesu autoterapeutycznego jest uporządkowanie doświadczenia w wyniku którego powstaje spójna (auto)narracja. Nie znaczy to, że z perspektywy montażysty, kiedy reżyser dojdzie do tego etapu, sprawa konstrukcji filmu jest przesądzona. Opracowanie przez autora opowieści o własnym życiu staje się wyznacznikiem kierunku, w którym ma zmierzać filmowa opowieść, obrazem kontekstów, w jakich reżyser rozumie sfilmowane sytuacje z życia. Bywa, że w trakcie montażu trzeba cofnąć się krok wcześniej i odrzucić interpretację materiału zakorzenioną w “wyterapeutyzowanej” wersji wydarzeń reżysera. Pokazać momenty, które świadczą właśnie o pogubieniu, nieopanowaniu sytuacji. Wreszcie zadaniem montażysty jest samo wprowadzenie widza w sytuację, zawarcie na wstępie koniecznych informacji: w przypadku “Naszej klątwy” - o chorobie dziecka, w przypadku “Między nami” - o tym, że Martyna jest w ciąży, a właśnie przed chwilą rozstali się z Maćkiem.

⁵⁵ Anna Bielak, *Z bliska i z dystansu. Rozmowa z Anetą Kopacz i Tomaszem Śliwińskim*, Dwutygodnik, wydanie 153, 02/2015, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5719-z-bliska-i-z-dystansu.html> [10.03.2021]

⁵⁶ Małgorzata Kozubek, *(Auto)terapeutyczny wymiar “rodziny” filmów Marcina Koszałki*, “Kwartalnik filmowy”, 2011(73), s.54

W wypadku filmu krótkometrażowego zadaniem montażysty jest również pomoc w zidentyfikowaniu mniej ważnych wątków opowieści, które należy pominąć. Czasem umotywowane jest to niemożnością przełożenia doświadczenia albo informacji poprzez ich nieobecność w materiałach albo nadmierny stopień skomplikowania. Jeśli chodzi o „Między nami” była to kwestia, że Martyna dowiedziała się o ciąży będąc dopiero w jej szóstym miesiącu. Wydawało się, że to może być istotny czynnik, z punktu widzenia krótkiego czasu na aklimatyzację pary z tą informacją. Jednak materiały nie dawały szansy na zawarcie tej informacji w filmie, i udało mi się przekonać reżysera, że jest to dodatkowa ciekawostka, a nie istotna sprawa.

Wracając do kwestii poruszanej już przeze mnie wcześniej, tj. konieczności ukazania przez reżysera samego siebie w negatywnym świetle, w kontekście autoterapii to również istotna sprawa. Myślę, że wyciągnięcie na światło dzienne momentów, z których nie jest się dumnym oraz umieszczenie ich w kontekście procesu, który kończy się naprawieniem błędów, również pozwala na autoterapeutyczne oczyszczenie. Jak twierdzi Katarzyna Rosner w pracy na temat narracji jako sposobu rozumienia świata, rozwój jednostki następuje w ramach procesu, w którym *“przez interpretację nie powiązanych, niezrozumiałych bądź wypartych fragmentów powstaje spójna, możliwa do zaakceptowania przez analizowanego opowieść o jego życiu, z którą może się utożsamić.”*⁵⁷

Z pewnością samo wyrzucenie z siebie rozmaitych odcieni trudnych emocji prowadzi do efektu katartycznego, oczyszczającego. Chcąc powołać się na punkt widzenia innych twórców zacytuję znów Pawła Józwiaka-Rodana: *“(…) reżyserzy osobistych filmów dokumentalnych decydują się na skierowanie kamery na siebie - chcą coś swoim widzom wykrzyczeć, chcą się oczyścić.”*⁵⁸ W swojej rozprawie mówi on o tym, że twórca dokumentu osobistego poszukuje prawdy o sobie, odsłania się po to, by przejść proces autoterapii, by móc się oczyścić. Nie mogę się jednak zgodzić z jednym stwierdzeniem, jakie Józwiak-Rodan zawarł w swoich przemyśleniach: że widownia staje się psychoanalitykiem. Podczas projekcji filmu proces autoterapeutyczny jest zamknięty. Bez niego zresztą nie byłoby możliwe skonstruowanie narracji filmu.

⁵⁷ Katarzyna Rosner, *Narracja jako struktura rozumienia*, “Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 3 (56), s. 7-15

⁵⁸ Paweł Józwiak-Rodan, *Ekshibicjonizm dokumentalny*, Praca doktorska PWSFTviT, s.3
http://bip.filmschool.lodz.pl/userfiles2/file/Uczelniana%20Komisja%20ds%20Stopni/Ekshibicjonizm%20Dokumentalny%20-%20PRACA%20TEORETYCZNA%20UFF%2021_01_2020%20po%20korekcje-zdjec%CC%A8cia.pdf [10.03.2021]

CZĘŚĆ 2. METODA W MONTAŻU

2.1. DRAMATURGIA W DOKUMENCIE OSOBISTYM.

Dramaturgia - dokumentalista unika tego określenia, to sprawa z rejonu wielkiej sztuki. Wolimy mówić o "konstrukcji". To rzecz prostsza, dająca się łatwiej określić.⁵⁹

Kazimierz Karabasz

Trudno rzeczywiście mówić o dramaturgii dokumentu o tematyce społecznej, skupiającego się na ukazaniu jakiegoś zjawiska. Co innego w przypadku dokumentu osobistego, rozumianego w sposób, jaki nakreśliłam we wstępie. By uzasadnić własny sposób myślenia o pracach nad dramaturgią analizowanych filmów, powołam się na spostrzeżenia Katarzyny Mąki-Malatyńskiej, iż aktualnie zatarciu ulegają elementy dystynktywne kina dokumentalnego, mamy bowiem do czynienia z mieszanym konwencji gatunkowych, co pozwala na zastosowanie w dokumencie dramaturgii fabularnej.⁶⁰ Z podobną opinią spotkamy się ze strony praktyka, czyli reżysera kina dokumentalnego - Pawła Łozińskiego: *"filmy z polskiej szkoły dokumentu są bardziej podobne do fabuł niż dokumenty z „Zachodu”, które często są bardziej reportażami czy esejami. (...) Polski dokument zawsze starał się być autorski. Punkt widzenia reżysera był ważny, to nie były tylko proste relacje z wydarzeń. Myślę, że ten sposób konstruowania filmów pociąga za sobą użycie dramaturgii podobnej do tej w fabule."*⁶¹

Jeżeli skupiamy się na przebiegu jednostkowej historii, o dramaturgii filmu dokumentalnego mówić możemy, a nawet powinniśmy. Moment przecięcia się formuły filmu dokumentalnego z fabularnym zaznacza się w myśleniu o konstrukcji montażowej, kiedy bardziej operujemy wydarzeniami i ich ładunkiem emocjonalnym, a mniej narzędziami właściwymi dla dokumentu - montażem równoległym, montażem analogii czy skojarzeń. Jak zakładał w swojej pracy dyplomowej Krzysztof Kieślowski, opieramy się wtedy na naturalnej

⁵⁹ Kazimierz Karabasz, *Odczytać czas*, wyd. PWSFTviT, Łódź 1999, s.28

⁶⁰ Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego*, "Images" vol. XVI/no. 25, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/download/4178/4228/> [10.03.2021]

⁶¹ Jakub Socha, *Ja nie zagęszczam* (Wywiad z Pawłem Łozińskim), [w:] Socha, J., Taras, K. [red.], "DOCąd. Rozmowy z polskimi dokumentalistami", Silesia Film, Katowice 2014, s. 106, <http://silesiafilm.com/aktualnosc/ksiazka-docad-rozmowy-z-polskimi-dokumentalistami-do-pobrania/> [10.03.2021]

dramaturgii rzeczywistości.⁶² Trudno zresztą nie zauważyć podobieństwa “Między nami” do jego “Pierwszej miłości” w zakresie poruszanej tematyki: początków budowania rodziny, wkraczania w dorosłość. Innymi słowy - obie opowieści przynależą do gatunku inicjacyjnych.

W swojej pracy nad dramaturgią filmu dokumentalnego inspiruję się opracowaną przez Josepha Campbella koncepcją cyklu podróży bohatera. *Monomit* sprawdza się w interpretowaniu i porządkowaniu *drogi*, jaką musieli przejść bohaterowie. Według autora “Bohatera o tysiącu twarzy”, droga ta może być rozumiana jako proces psychologiczny: “(...) *cudowne opowieści—które opisują rzekomo żywoty legendarnych bohaterów, potęgę bóstw przyrody, duchy zmarłych i totemicznych przodków plemion — wyrażają w języku symboli nieświadome pragnienia, lęki i napięcia, które leżą u podstaw schematów świadomych zachowań ludzkich. Mówiąc innymi słowy, mitologia jest psychologią błędnie interpretowaną jako biografie, historia i kosmologia.*”⁶³

Campbellowską koncepcję monomitu na potrzeby filmowców przetworzył autor podręcznika dla scenarzystów, Christopher Vogler. Wpisał również stadia podróży bohatera w strukturę trójaktową. Poniżej przyporządkowanie elementów konstrukcji filmów “Nasza klątwa” i “Między nami” (scen) do tego przetworzonego modelu⁶⁴.

⁶² Krzysztof Kieślowski, *Dramaturgia rzeczywistości*, “Film na świecie” 1992, nr 3-4

⁶³ Joseph Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, Zysk i s-ka, Poznań 1997, s.191

⁶⁴ Christopher Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2016, s.6

ETAP PODRÓŻY	“NASZA KLĄTWA”	“MIĘDZY NAMI”
<i>AKT I - ODEJŚCIE</i>		
Zwyczajny świat	Rozmowa na kanapie - o papierosie	Początkowa sekwencja archiwalnych ujęć i zdjęć
Wezwanie do wyprawy	Rozmowa o chorobie syna	Pierwsza rozmowa: Martyna jest w ciąży z Maćkiem, ale właśnie się rozstali
Sprzeciwianie się wyzwaniu	Rozmowa, temat: “boję się, że jak się dowie, to zakończy swoje życie”	Poszukiwanie rodzin chętnych do adoptowania dziecka
Spotkanie z mentorem	Wizyta u psycholożki	Wizyta u wujka
Przekroczenie pierwszego progu	Przyjazd Leo do domu	Namysł nad tym, kiedy w związku się popsuło
<i>AKT II - INICJACJA</i>		
Droga prób	Nauka życia z aparaturą Leo, wymiana rurki tracheotomijnej, załatwianie osprzętu	Głębsze spojrzenie na sprawę, przemyślenie konsekwencji oddania dziecka do adopcji
Próba	Pakowanie w podróż - próba normalnego życia	“Chciałbym, tylko się boję”. Maciek “pęka” w samochodzie
Nagroda	Pobyty na działce	Radość Martyny na karuzeli

AKT III - POWRÓT

<i>AKT III - POWRÓT</i>		
Droga powrotna	Scena przy kominku - Magda i Tomek rozmawiają o konieczności powrotu z działki	Lęk Martyny przed porodem
Odrodzenie	Ostatnie ujęcia z kanapy - już bez rozmowy	Martyna przeprosza nowonarodzonego Leona
Powrót z eliksirem	Ostatnia sekwencja	Ostatnia sekwencja

Istnieje rzecz jasna szereg zależności między scenami, który sprawia, że nie sposób po prostu je zebrać i uszeregować według campbellowskiej struktury monomitu. Jako odnośnik pozwala ona jednak określić rolę pewnych zarejestrowanych scen, np. w “Między nami” spotkania z wujkiem jako osoby, która posiada większe doświadczenie i uruchamia w bohaterach wątpliwości na temat dotychczasowej decyzji oddania dziecka do adopcji. Wujek pełni rolę, która pojawia się w opowieściach od zarania dziejów - mędrca, który wspiera, inspiruje swoim doświadczeniem życiowym. W “Naszej kłątwie” natomiast ten punkt dramaturgiczny potraktowany został nieco ironicznie - spotkanie z psychologką nie pełni klasycznej funkcji wzbogacenia o wiedzę. Jej wypowiedź właściwie niczego nie wnosi do sytuacji Magdy i Tomka. A jednak zdecydowaliśmy się na jej umieszczenie, by podkreślić, jak trudne wyzwanie będzie stanowiło życie z chorym synem, i że nikt nie ma gotowej recepty, jak poradzić sobie z przyszłymi trudnościami. Czasami więc nawet pozornie mało wartościowa pod względem treści rozmowa może stać się “cegielką”, z której budujemy dramaturgię opowiadania.

Podczas opracowywania konstrukcji, co oczywiste, oryginalna chronologia wydarzeń przestaje mieć znaczenie. Sprawia czasem kłopot w kwestiach kontynuacji czy warunków pogodowych. Najważniejsze staje się jednak prawdopodobieństwo, a nie prawda. Istotniejsza jest wierność przebiegowi emocjonalnemu, temu jak interpretuje się wydarzenia post factum. Przy takim spojrzeniu na materiał niektórym scenom przypisuje się zupełnie nowe znaczenia, osadza się je w nowym kontekście, licząc na to, iż skojarzenia widza pobiegną w tym samym kierunku. Np. w “Między nami” scenie Martyny jeżdżącej na karuzeli chcieliśmy przypisać pewne symboliczne znaczenie: “oto wsiadam na tę szaloną karuzelę życia”. Zaraz po tym karuzela życia rusza faktycznie, bo bohaterka znajduje się na oddziale porodowym w szpitalu. Innym przykładem połączenia skojarzeniowe jest zastosowanie obrazu poruszającego się wskaźnika aparatury medycznej w “Naszej kłątwie” do zilustrowania wypowiedzi Magdy o wahaniach nastroju i niepewności towarzyszącej przeszłemu życiu z chorym dzieckiem.

Myślenie dramaturgiczne inspirowane strukturą monomitu, czy też podstawowym myśleniem o arystotelesowskich “perypetiach” wymagało czasami kreowania scen w montażu. Za konkretny przykład weźmy scenę alarmów aparatury z “Naszej kławy” Śliwińskiego. Pierwszą sprawą jest umieszczenie w strukturze filmu informacji dla widza, na jakich zasadach działa aparatura. Trzeba tę “czechowowską strzelbę” powiesić, żeby mogła w kolejnym akcie wystrzelić. A więc przygotowanie. Stąd jedna z pierwszych scen po przyjeździe Leo do domu, kiedy Magda i Tomek martwią się “co tak świszczy”.

Niemożnością było dla rodziców Leo sfilmowanie, jak aparatura przestaje go dotleniać. Trzeba było przecież ratować dziecko i intubować je ręcznie. W materiale mieliśmy więc tylko rozmowę małżeństwa o nocnym kryzysie. Czasami niepokazanie trudnych czy drastycznych wydarzeń i jedynie opowiedzenie o nich działa na widza intensywniej (jako przykład pozwolę sobie przywołać opowieść służącej o śmierci córki Scarlett O'Hary i Rhett Butlera z "Przeminęło z wiatrem"). Wymyśliłam jednak, abyśmy wykreowali scenę nocnych alarmów z użyciem ujęć aparatury, ale przede wszystkim - jej dźwięków. Głośne, rytmiczne sygnały działają na nas wręcz fizjologicznie, i również widza stawiają w stan alertu.

W filmie mamy dwie sceny karmienia Leo przez Magdę. Niby podobne, a jednak zdecydowaliśmy się, żeby umieścić je w takiej kolejności nie bez powodu. Po pierwsze, kiedy ze scen wcześniejszych znamy już mechanizm postępowania z chorym Leo: nie może zasnąć bez respiratora - w drugiej scenie czujemy to, co matka. Obawę, żeby Leo nie zasnął. Moment bliskości jest zakłócany przez konieczność podpięcia aparatury.

Jeśli chodzi o "Między nami", również dwukrotnie wykorzystałam jedną sytuację - tym razem były to dwa badania USG płodu. Za pierwszym razem Martyna odwraca wzrok od ekranu, jest smutna i zdystansowana. Za drugim razem pyta technika, co jest na ekranie, śmieje się i patrzy to na ekran, to na Maćka. Wykorzystanie dwóch scen przedstawiających cykliczne zdarzenie pozwala na ukazanie zmiany w bohaterce.

Najbardziej istotnym drogowskazem w konstruowaniu dramaturgii filmu, choćby krótkometrażowego pozostaje jednak wciąż arystotelesowska struktura trójaktowa. Wymaga ona od montażysty filmu dokumentalnego przede wszystkim odczytania punktów zwrotnych, jakie wyznaczyło, mniej lub bardziej wyraziście, samo życie. W przypadku "Naszej klątwy" jako pierwszy punkt zwrotny wyznaczyłam sobie przyjazd Leo ze szpitala do domu. To moment, który odmienia życie małżeństwa i każe im podjąć działania. Drugi punkt zwrotny, czyli konfrontacja, to rozmowa telefoniczna Magdy o sprzęcie medycznym dla Leo. Od tego momentu widzimy w bohaterach determinację, by walczyć o normalne życie dla swojego syna. Jeśli chodzi o drugi film, "Między nami", pierwszym punktem zwrotnym było zerwanie, a drugim decyzja o wspólnym wychowaniu dziecka, czyli scena płaczu Maćka w aucie.

W przypadku obu filmów, z racji decyzji o powstaniu filmu podjętej już po zaistnieniu problemów w życiu autorów-bohaterów, utrudnieniem był brak materiałów, które pozwoliłyby na zbudowanie pełnowymiarowej ekspozycji. W "Naszej klątwie" nie ukazujemy "status quo", z którego zostaliby wyrwani bohaterowie. Funkcję ekspozycji pełnią

momenty dialogu między Magdą a Tomkiem, które nie ujawniają jeszcze na początku sedna problemu, jedynie sygnalizują, że wydarzyło się coś trudnego. Do tego mamy ujęcia z Centrum Zdrowia Dziecka, zarejestrowane faktycznie na potrzeby wcześniejszego krótkiego szkolnego ćwiczenia Tomasza Śliwińskiego na zadany temat "Rozmowa". W ten sposób udało się zbudować intrygujący wstęp do filmu, i nie ujawniać zbyt wcześnie punktu zwrotnego opowiadania.

Podczas montażu "Między nami" pewien czas borykaliśmy się z zachwianiem proporcji trójaktowej struktury. W początkowych wersjach filmu pierwszą sceną była rozmowa Martyny i Maćka o rozstaniu. Było to o tyle problematyczne, że widz od razu znajdował się w epicentrum kryzysu związku, w punkcie zwrotnym, bez żadnego wcześniejszego przygotowania. Zdjęcia z tego okresu są zresztą pierwszymi, jakie zrealizował Maciej Miller. Plastyka tych zdjęć różni się od pozostałych ze względu na wykorzystaną kamerę handycam o niskiej czułości. W kolejnych układkach filmu podejmowałam próby wykreowania ekspozycji z materiałów, którymi dysponowaliśmy, np. z ujęć na moście nad jeziorem, w których widać, jak Maciek drażni się z Martyną, że wrzuci ją do wody. Szkoda jej jednak było tylko do pełnienia funkcji ekspozycji, nie dysponowałam bowiem dużą ilością ujęć, w których byłoby widać bliskość obojga. Ta scena nabrała dużo większego znaczenia w późniejszym momencie filmu, tam, gdzie finalnie się znajduje. Zostaliśmy znowu bez wstępu. Wreszcie z pomocą przyszedł nam opiekun filmu, Paweł Łoziński, który zapytał, czy reżyser posiada wspólne zdjęcia z Martyną i czy istnieją nagrania archiwalne z dzieciństwa obojga. Takie archiwalia istniały, i pozwoliły nam na zbudowanie ekspozycji, w której pokazaliśmy w przyspieszonym tempie dorastanie i spotkanie Martyny i Maćka. W takim początku filmu mieści się jeszcze sugestia, że mamy do czynienia z bardzo młodymi osobami, co może "ustawić" odpowiednio odbiór widzów, pozwolić im spojrzeć na dylematy bohaterów łaskawszym okiem. Dodatkowo wypowiedź Pawła Łozińskiego doprowadziła nas do zamknięcia filmu klamrą, w której widzimy znowu dorastanie dziecka i wspólne losy pary. Struktura filmu otrzymała odpowiednie proporcje, a historia życia bohaterów zatoczyła krąg.

2.2. KREACYJNA ROLA MONTAŻU

Po omówieniu wykreowanej w montażu struktury dramaturgicznej, warto przyjrzeć się detalom montażu obu filmów. Jump cuty, czyli sklejki animacyjne, z których skorzystałam w montażu rozmów w „Naszej kłątwie” za sprawą upowszechnienia w mediach prawdopodobnie mało komu wydadzą się już dzisiaj zabiegami “wbrew sztuce filmowej”, czy “wbrew rzemiosłu”. Paradoksalnie stały się one w mojej pracy nad filmem elementem uczciwości przekazu. Nie udawaliśmy, że wszystkie kwestie na kanapie padły po sobie. Nie użyliśmy przebitki. Podkreśliliśmy, że to fragmenty treści, autorska wersja tych rozmów. A podkreślenie manipulacji - w sensie dokonania zmian, nie w sensie zakrzywienia przekazu - świadczy o odbyciu procesu autorefleksji i interpretacji wydarzeń.

W innej scenie te same “ostre cięcia” plan w plan odpowiadają już za montaż syntetyzujący czas w filmie. Mam tutaj na myśli scenę rozmowy Magdy i Tomasza o tym, że “coś świszczy” w aparaturze podtrzymującej życie Leo. Mogliśmy przecież próbować ukryć cięcia za pomocą przebitki - np. ujęcia Leo śpiącego w wózku. Z premedytacją jednak nie pokazaliśmy go, skupiając się na zachowaniach jego rodziców. Odsłonięcie skrótów czasowych było korzystniejsze dla dramaturgii sceny - podkreśliło, że rodzice Leo długo przejmowali się, czy wszystko jest w porządku z aparaturą. Jest to w filmie pierwszy wieczór po przyjeździe Leo ze szpitala do domu, dlatego ważne jest ukazanie, że rodzice nie mają jeszcze doświadczenia i wiedzy potrzebnej do opieki nad dzieckiem. *“Przestrzeń filmowa składa się z tego, co w kadrze, i z tego, co poza nim. Między tymi dwoma obszarami istnieje napięcie.”*⁶⁵ - tak pisze Mirosław Przyłipiak a propos założeń teorii przestrzeni pozakadrowej Grzegorza Królikiewicza. Jest to rzecz jasna, zagadnienie dużo szersze, któremu Królikiewicz przygląda się z perspektywy głównie kina fabularnego i konsekwencji dla jego inscenizacji. Warto jednak wspomnieć o znaczeniu, jakie ma dla opowiadania zaistnienie tego, co niewidoczne, i co każe widzowi uruchomić wyobraźnię. W przypadku tej sceny, napięcie wynikające z niepokazywania tego, co jest w scenie najistotniejsze - czyli kondycji dziecka, każe odbiorcy przejąć się jego losem i empatyzować z rodzicami widocznymi w kadrze.

Innym zabiegiem zastosowanym w celu wywołania napięcia emocjonalnego w odbiorcach był kontrapunkt wizualno-dźwiękowy, który pojawia się w scenie śpiewania kołysanki przez Magdę. Jej dźwięk towarzyszy obrazom urządzeń medycznych, a nie

⁶⁵ Mirosław Przyłipiak, *Grzegorza Królikiewicza teoria kina*, “Kino” 1987, nr3, <https://filmotekaszkolna.pl/dla-nauczycieli/materiały-filmoznawcze/grzegorza-krolikiewicza-teoria-kina> [10.03.2021]

dziecka, czego moglibyśmy się spodziewać. Jest to sposób, w który możemy oddać dramat sytuacji, w której znaleźli się rodzice Leo - ich nowonarodzone dziecko obciążone jest chorobą, w związku z tym sceny z życia z nim nie będą wyglądały jak stereotypowe obrazy rodzicielstwa.

Jeśli chodzi o film "Między nami", łączenie scen w pierwszej części filmu zorganizowałam według zasady kontrastowania niechętnych rodzicielstwu rozmów Martyny i Maćka z czytaniem listów od par zainteresowanych adopcją. Kontrast w podejściu do sprawy posiadania dziecka podkreśla trudność, czy może nawet tragizm sytuacji, z której dobre wyjście zdaje się nie istnieć.

Nazwanie wykorzystanych w montażu figur stylistycznych następuje w trakcie analizy własnej pracy. Podczas samego procesu montażu starałam się przywoływać najbardziej wyraziste wrażenia i refleksje, jakie miałam po pierwszym obejrzeniu materiałów. Analizowałam napięcia ujawniające się w połączeniach materiałów i starałam się uwzględnić te najbardziej adekwatne i funkcjonalne kojarzenia w kolejnych układkach filmu.

Z mojego punktu widzenia jako montażystki często istotne było dociekanie, jakie były prawdziwe okoliczności i intencje dotyczące sfilmowanych dialogów i interakcji. Jak wspominałam, często jednak kluczowa nie okazywała się kategoria "prawdziwości" lecz wiarygodności. Czułam się jak "tłumacz" rzeczywistości na materię filmową, która rządzi się nieco innymi prawami niż życie. Jak mawiał ponoć Hitchcock, "film to życie, z którego wymazano plamy nudy". Istotniejsze były więc dla mnie procesy wewnętrzne, przebiegi emocjonalne, aniżeli życiowa kolejność wydarzeń. Pomijając oczywiście położenie wydarzeń najważniejszych, które wyznaczały początek i koniec obu filmów. Dla pozostałych elementów układanki miejsce znajdowało się według zasad emocjonalnego prawdopodobieństwa. W tym kontekście bardzo bliskie jest mi spojrzenie Jacka Bławuta na temat prawdy w dokumencie: *"prawda nie zawsze, mimo autentyczności, brzmi przekonująco. Często kręci się rzeczy prawdziwe, a wszyscy myślą, że są inscenizowane. A czasami inscenizuje się i jest to tak prawdziwe, że każdy jest święcie przekonany, że to była właśnie prawda."*⁶⁶ Chciałabym jednak dodać, że przekłada się to również na łączenie scen na etapie montażu. Przykładem może być zestawienie w "Naszej kłątwie" dwóch ujęć Magdy i Tomka przebywających osobno. W rzeczywistości Magda została sfilmowana na działce, a Tomek w ich warszawskim mieszkaniu. Nie ma to jednak znaczenia dla widza, który tej świadomości rzeczywistych przestrzeni nie ma. Dla opowiadania natomiast to połączenie

⁶⁶ Jacek Bławut, *Bohater w filmie dokumentalnym*, Wyd. PWSFTviT, Łódź 2010, s.12

ujęć jest bardzo cenne, bo pokazuje, że w zmaganiach z chorobą syna są również momenty, w których nie ma siły na rozmowę i że taka sytuacja nie pozostaje bez wpływu na relację w małżeństwie. Posłużyło to jako najwyższy punkt w gradacji ukazywania sytuacji załamywania się rodziców Leo.

W temacie “prawdy w dokumencie” powstała niezliczona ilość artykułów. Niech mi dane będzie powołać się na zgodne z moimi poglądami w zakresie dokumentalnego spojrzenia refleksje Warrena Bassa, który uznawał już samo naciśnięcie guzika uruchamiającego kamerę za “akt interpretacyjnego wyboru” działającego wbrew *czystej obiektywności*⁶⁷. Następne kwestie związane z subiektywizmem to dobór i selekcja materiałów, podczas których również zarysowuje się CZYJEŚ SPOJRZENIE. W ramach współpracy nad filmem, dziełem jak wiadomo, zawsze kolektywnym, miałam okazję być współtwórczynią być może nawet w większym zakresie niż zazwyczaj to ma miejsce. Ekipa filmowa dokumentu osobistego ogranicza się bowiem do dwóch osób - reżysera i bohatera w jednej osobie oraz - montażysty. A więc i moje spojrzenie odcisnęło się na finalnym kształcie filmu.

3. POST SCRIPTUM. Recepcja filmów. Życie po nich.

Finalizacją procesu filmowej autoterapii jest zamknięcie, odpuszczenie, uznanie filmu za skończony projekt, zamknięty rozdział. Jak wiedzą doskonale montażyści, szczególnie w przypadku debiutantów nie jest to czasem łatwa sprawa, by pozwolili sobie przestać doszlifowywać film i wypuścić go z montaźni w dalszą drogę. Na szczęście są opiekunowie artystyczni, którzy podpowiadają reżyserom: “Więcej już nie kombinuj, film jest”.

Co dzieje się po zakończonym procesie autoterapeutycznym, równoległym do prac nad filmem? Czy odbiór filmów przez samych autorów i bohaterów się zmienia? Tak o tym powiedział mi Maciej Miller: *“Jeszcze później oglądając ten film, no, jest coś takiego, że, cholera, nie podoba mi się... Teraz, jak na to patrzę, to zachowałbym się inaczej, bo mam już inne doświadczenie, wiem, z czym to się je... Po prostu w pewnym sensie dojrzałem. W ogóle ten film jest o dojrzewaniu i cały ten proces, który się dzieje ze mną podczas tego filmu... No*

⁶⁷ Warren Bass, *Obiektywność filmowa a styl wizualny* [w:] Helman, A. [red.] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992, s. 136

ja jako człowiek wydaje mi się, w pewnym sensie ewoluowałem, jeżeli można to tak nazwać. Z takiej też perspektywy na to patrzę - teraz, kiedy dosyć niewygodnie mi się ogląda taki film - że ok, to było zdobywanie doświadczenia, wyciągnąłem z tego jakieś wnioski, zmieniłem się, to był po prostu pewien etap i... i dlatego to nie jest tak, że boję się ten film oglądać.”⁶⁸ Jego partnerka Martyna widziała film na różnych etapach jego powstawania i zaakceptowała finalną wersję. Nie trzeba chyba mówić, jak ważna jest “autoryzacja” filmu przez bohaterkę. Dla mnie, montażystki, która czasem zmieniała kontekst rozmów i nadawała im nieco inne znaczenia niż to miało miejsce pierwotnie, szczególnie ważna była ocena Martyny pod kątem prawdopodobieństwa i wierności względem zmian w relacji z Maćkiem. Po czasie Martyna niechętnie podchodzi do filmu, jako do uwiecznionych jednych z najtrudniejszych z momentów w jej życiu - jak powiedział mi o tym Maciek: *“ona wolałaby to po prostu zakopać, puścić w niepamięć – wydarzyło się, zapomnijmy i idźmy dalej”*.⁶⁹ Bardzo ją szanuję i podziwiam za to, że zgodziła się na publikację filmu. Jak powiedział Maciek a propos reakcji po pierwszych seansach filmu, znalazła się osoba, która dowiedziała się, że jej rodzice mieli podobne rozterki. Film pomógł jej zobaczyć tę sprawę od strony młodych, nieprzygotowanych rodziców, i zrozumieć wątpliwości własnych rodziców z przeszłości.⁷⁰ A więc w jakiś sposób zrealizowany został “wyższy cel” filmu “Między nami” - wypełnienie luki wśród tekstów kultury na ten temat i stworzenie odniesienia dla osób w podobnej sytuacji.

Jest jeszcze delikatna kwestia dzieci jako bohaterów obu filmów. Rodzice Leo i Leona podjęli decyzję o sposobie pokazania ich w filmie. Tomasz Śliwiński w wywiadzie dla “Dwutygodnika” został zapytany o to, czy nie boi się, że Leo w przyszłości zobaczy film i znienawidzi rodziców za niego. Odpowiedział: *“Bardzo bym chciał, żeby Leo zobaczył film i powiedział, co o nim sądzi. Jestem tego ciekaw. „Nasza klątwa” pokazuje proces, jaki przeszliśmy, żeby go doprowadzić do stanu, w którym teraz jest. Nie możemy i nie chcemy tego przez nim taić.”*⁷¹ Trudniejszą sytuacją jest przypadek “Między nami”, w którym cała opowieść ogniskuje się wobec dylematu, czy oddać Leona do adopcji. Przede wszystkim autor filmu przyznaje, że gdyby zdecydowali się oddać syna, film zwyczajnie by nie powstał. I dla mnie jako montażystki to było pierwszym kryterium decyzyjnym w kwestii nawiązania współpracy: jak ta historia się zakończyła? Nie potrafiłabym znaleźć moralnego uzasadnienia

⁶⁸ Aneks do pracy, s. 60

⁶⁹ Tamże, s. 63

⁷⁰ Spotkanie Michała Oleszczyka z Maciejem Millerem w ramach cyklu “Teraz-wtedy. Polska Szkoła Dokumentu, <https://ninateka.pl/film/maciej-miller-teraz-wtedy-polska-szkola-dokumentu-1> [10.03.2021]

⁷¹ Anna Bielak, *Z bliska i z dystansu. Rozmowa z Anetą Kopacz i Tomaszem Śliwińskim*, Dwutygodnik, wydanie 153, 02/2015, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5719-z-bliska-i-z-dystansu.html> [10.03.2021]

dla opowiedzenia historii z innym zakończeniem. O wyobrażenie na temat odbioru filmu w przyszłości przez Leona zapytałam jego ojca, Maćka Millera: *“na mnie cięży odpowiedzialność za to, żeby on nie ucierpiał na tym w żaden sposób, bo jednak jest to moja decyzja, że ten film powstał i poszedł w świat. Moja rola jest w tym wszystkim taka, żeby przeprowadzić go przez ten proces tak, żeby wyszedł bez żadnego uszczerbku. To znaczy przygotować go na to odpowiednio. Więc bardzo ważnym elementem jest to, żeby go po prostu stopniowo do tego przygotowywać, żeby budować w nim tę świadomość, że ludzie mają wątpliwości, że to nie jest takie proste być rodzicem, że to nie jest wcale oczywiste, że człowiek wie, jak sobie z czymś takim poradzić, no ale że od tych pierwszych chwil, kiedy jest z nami, otaczamy go miłością. Na tę chwilę jestem w stanie w stu procentach powiedzieć że daję z siebie wszystko i jestem pewien, że on to poczucie, że ta miłość jest, ma w sobie.”*⁷²

Czy w kontekście filmów *“Nasza klątwa”* i *“Między nami”* ja sama czuję, że spełniłam postulat, by *“robić filmy tak, żeby nie bolało”*? W przypadku dokumentów osobistych weryfikacja odczuć bohaterów co do sposobu ich przedstawienia była możliwa na każdym kroku. To jest komfort spotkania z bohaterem, który nie zawsze jest montażystycznie dany. Najczęściej musimy zawierzyć ocenie moralnej reżysera. Po latach oglądając oba omawiane filmy, sama nie uważam, bym przekroczyła jakieś granice. Nadal widzę autoterapeutyczny sens, jaki miało powstanie obu filmów. Po seansach filmów w kontakcie z widzami ujawniło się także ich znaczenie terapeutyczne dla publiczności. Podzielenie się swoimi historiami z odbiorcami spełniło warunki dezalienacji, wbudziło dyskusje wokół tematów poruszanych przez twórców. Przede wszystkim *“Nasza klątwa”* przyczyniła się do zwiększenia świadomości na temat rzadkiej choroby CCHS, na którą cierpi Leo i pozwoliła na rozpropagowanie działalności fundacji walczącej z tą przypadłością. To więcej niż mogłabym oczekiwać jako współtwórczyni filmu.

Być może gdybym dzisiaj montowała film *“Nasza klątwa”* jeszcze raz, nieco skróciłabym scenę z rurką. W jej długości ujawnił się pewien brak zaufania do widzów, chęć *“dociśnięcia”* sytuacji, tak, aby na pewno każdy zrozumiał, co chcemy powiedzieć. Nadal uważam, że intencje były słuszne, jednak dziś wolę bardziej subtelne rozwiązania.

Widzę też, że moje podejście selekcyjne polegające na zbyt dużej dbałości o każde słowo, powoduje wrażenie zbyt dużej precyzji w przedstawieniu problemów bohaterów. Może większa prawda mieści się w niedoskonałości. Może czasem trzeba pozwolić na jakieś bardziej przypadkowe zdanie?

⁷² Aneks do pracy, s. 58

Z kolei kiedy analizuję po czasie “Między nami”, zastrzeżenia mam tylko do ostatniej sekwencji, którą odbieram jako nieco zbyt długą. Ale mam świadomość, że jej forma jest wyrazem wspólnego przejścia drogi z reżyserem filmu i radości, że ta historia zakończyła się pozytywnie i w efekcie Martyna, Maciek i Leon tworzą rodzinę.

PRÓBA PODSUMOWANIA

Dokument osobisty zdaje się być wyrazem zmian zachodzących w podejściu do ukazywania trudnych, wcześniej tabuizowanych tematów. Zaznaczenie obecności autora daje większą tolerancję na poruszanie takich zagadnień, a także na ujawnianie elementów warsztatu. Prowadzi to do większej szczerości w zakresie formy i uczciwości komunikacyjnej w kontakcie filmu z widzem. Być może w obrębie podgatunku dokumentu osobistego ujawnia się szersza tendencja kina niefikcyjnego, której oczekiwaniom daje wyraz prekursor tego rodzaju filmu na gruncie polskim, Marcin Koszałka: *“Dokument się zmienił, chociaż nie wiem, czy aż tak bardzo. Ja jestem w ogóle nim zmęczony, zmęczony rolą dokumentalisty, tym, że kreujesz się na kogoś przezroczyściego. Ja przecież tak naprawdę okłamuję widza, tworzę mu iluzję prawdy, pokazuję mu jakąś historię, ale równocześnie wycinam z niej wszystko, co obnaża mnie, moją manipulację, wywieranie wpływu na bohatera czy ustawianie scen – tego wszystkiego w samym filmie przecież nie ma. Bardzo mnie teraz korci, żeby przeprowadzić coś na kształt autodestrukcji dokumentalnej, chciałbym teraz zrobić coś bez kamuflażu. I pozwolić widzowi zobaczyć dwa światy: świat prawdy i świat manipulacji tej prawdy.”*⁷³ Obnażenie warsztatu wymaga przygotowania widza, wykształcenia pewnych kompetencji odbiorczych. Podobnie jak w przypadku większości środków języka filmowego, jakie ukształtowały się w przeszłości, nie ma do tego innej drogi niż realizacja i wystawienie dzieła na odbiór i ocenę publiczności. Wielu twórców wykonało już kroki w tym kierunku za sprawą realizacji dokumentów osobistych, które akcentują aspekty autotematyczne.

Inny reżyser kina dokumentalnego, Paweł Łoziński, podkreśla również zmiany socjologiczne czy obyczajowe, które wpłynęły na wzrost popularności dokumentów osobistych: *“Pamięta pan film Marcina Koszałki Takiego pięknego syna urodziłam? Kiedyś*

⁷³ Jakub Socha, *Mam dość udawania* (Wywiad z Marcinem Koszałką), [w:] Socha, J., Taras, K. [red.], “DOCąd. Rozmowy z polskimi dokumentalistami”, Silesia Film, Katowice 2014, s. 76
<http://silesiafilm.com/aktualnosc/ksiazka-docad-rozmowy-z-polskimi-dokumentalistami-do-pobrania/> [10.03.2021]

wywołał wielkie oburzenie. Dzisiaj to, co zrobił wtedy Marcin, nie jest już niczym specjalnie bulwersującym. Niektórzy obecnie znacznie intensywniej odsłaniają siebie i bliskich. Na festiwalach są specjalne podsekcje pt. *Family stories*. To nowy gatunek dokumentu. To, co kiedyś było brutalne, dzisiaj okazuje się już normą. Przyzwyczailiśmy się, nie jestem pewien, czy to dobrze.”⁷⁴

Można rzeczywiście zastanawiać się, czy przesunięcie granic prywatności to tendencja słuszna moralnie. A jednak żyjemy w świecie przeobrażającym się, w którym rozmaite media wpływają na nasz sposób oceny tych granic. W którym ludzie streamują swoje życie i pozwalają za pomocą interaktywnych narzędzi wpływać na jego przebieg odbiorcom (patrz: tzw. patostreamingi⁷⁵). W świetle takich zjawisk przypadek dokumentu osobistego, poddanego procesowi montażu, podczas którego przebieg historii i własne postępowanie mogą zostać przeanalizowane i ocenione, wydaje się bezpieczniejszym dla bohaterów i “czystszy” etycznie. Waga montażu filmowego zawiera się nie tylko w procesie takiej “autoryzacji” zarejestrowanego materiału, ale przede wszystkim w możliwości opracowania przekazu precyzyjnie wyrażającego myśl autorską.

Aktualnie w kinie coraz częściej mamy do czynienia z formami hybrydycznymi, łączącymi film fabularny i dokumentalny. W takich warunkach kategoria odróżnienia przez widza rzeczywistości od świata fikcji może stanowić wyzwanie. W tym wypadku autotematyczne ujawnienie twórcy może stanowić metodę na uwiarygodnienie „prawdziwości” pokazywanych wydarzeń. Rzecz jasna, i taką figurę wykorzystać można jako element stylizacji. Ale zawsze pozostaje jeszcze kwestia impaktu emocji, które docierają z ekranu do widza. Trudno mi sobie wyobrazić odegranie sytuacji, które zostały zarejestrowane w materiałach do „Naszej kłątwy” i „Między nami”. Być może powyższe czynniki sprawiają, że aby wydać się widzom wiarygodnym, trzeba uchylić rąbka prywatności szerzej niż to bywało akceptowane w kinie dokumentalnym w przeszłości.

Jako że dokument osobisty skupia się na „mikrokosmosie” rodzinnych zależności i konkretnych bohaterach, możemy mówić w jego wypadku nie tylko o tworzeniu konstrukcji filmu, ale również o budowaniu dramaturgii. Koncepcja monomitu opracowana przez Josepha Campbella może stanowić tutaj użyteczne źródło inspiracji. Jak zakłada teoretyk kina dokumentalnego, Mirosław Przyłipiak: *“Aby zrealizować film dokumentalny, nie wystarczy po prostu sfilmować rzeczywistość. Trzeba jeszcze ponadto uporządkować materiał w taki sposób, aby widz miał poczucie jej odzwierciedlenia. (...) film dokumentalny musi*

⁷⁴ Jakub Socha, *Ja nie zagęszczam* (Wywiad z Pawłem Łozińskim), [w:] Tamże, s.100

⁷⁵ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Patostream> [10.03.2021]

naśladować w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości”.⁷⁶ Sfilmowane przez reżyserów “Naszej kłątwy” i “Między nami” fragmenty ich życia poprzez nadanie im struktury bliskiej monomitowi stają się bardziej uniwersalne. Przeciwności, którym stawiają czoła bohaterowie dokumentów osobistych dzięki strukturze dramaturgicznej mogą rezonować z doświadczeniami widzów i skuteczniej oddziaływać na ich emocje. Próba wpisania się w schematy dramaturgicznie nie oznacza jednak zawężenia kreatywnych możliwości montażu filmowego. Mam nadzieję, że udało mi się tego dowieść w opisie procesu powstawania konstrukcji montażowej filmów “Nasza kłątwa” i “Między nami”.

Sam proces montażu w przypadku powstawania dokumentu osobistego, pełni jeszcze wyjątkowo dodatkową funkcję autoterapeutyczną dla twórców. Kiedy bohater i autor mieszczą się w jednej osobie, tak zwane “świeże oko”, czyli dystans względem zarejestrowanych wydarzeń, którym dysponuje montażysta, jest jeszcze cenniejszą wartością. Jak zawsze, tworzenie opowieści o bohaterze dokumentalnym, obarczone jest odpowiedzialnością za niego. Pewien komfort dla montażysty gwarantuje w tej kwestii możliwość natychmiastowej autoryzacji decyzji montażowych przez samego bohatera.

Na koniec pozostaje jeszcze namysł na temat przyszłości: jak filmy odbiorą ich dziecięcy bohaterowie? Rozliczą swoich rodziców, a być może także i mnie, dopiero za kilka lat. Może to jest pomysł dla obu reżyserów, by umożliwić synom zaprezentowanie ich odbioru w filmowej kontynuacji? Nie jest sprawą rzadką, by twórcy filmów dokumentalnych powracali do wcześniejszych tematów czy bohaterów. W odniesieniu do twórczości Marcina Koszałki mówimy nawet o „Trylogii rodzinnej”, jako że o swojej rodzinie oprócz wspomnianego tutaj wielokrotnie „Takiego pięknego syna urodziłam”, zrealizował jeszcze „Jakoś to będzie” i „Ucieknijmy od niej”. Do dawnej bohaterki “Wizyty” wrócił Marcel Łoziński w filmie „Żeby nie bolało”. Krzysztof Kieślowski do Mariana Osucha z „Z punktu widzenia nocnego portiera” nie wrócił. Można jednak powiedzieć, że zrobił to zamiast niego Andreas Horvath, realizując po niemal 30 latach od pierwszego filmu tym razem „Z punktu widzenia emerytowanego portiera”. Zupełnie to inny portret bohatera. Czy to kwestia spojrzenia innego reżysera, zmienił się bohater, czy zmieniły się czasy?

Dokument osobisty wyraźnie pokazuje, jak mawiała za Tadeuszem Konwickim wybitna montażystka Agnieszka Bojanowska, że *“taśma filmowa eksponuje się z obu stron: sposobem patrzenia na świat operatora, jego ciekawością, oraz tym, jaki obraz zostanie*

⁷⁶ Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s.37

zarejestrowany przez pryzmat tej ciekawości”⁷⁷, czyli pokazuje nie tylko to, co sfilmowano, ale i niejako odbicie osoby filmującej. Od początku wykrystalizowania się jako podgatunku kina autobiograficznego ukazuje tendencje indywidualizujące społeczeństw, przygląda się najmniejszym strukturom społecznych relacji w detalu. Osobisty film dokumentalny jest świadectwem momentów życiowych przemian, widzianych przez pryzmat intymnego, bardzo szczerego autorskiego spojrzenia. Jeżeli przyjmiemy, że przeżycia wewnętrzne są równie ważne jak wydarzenia zewnętrzne, czy nie w możliwości równoczesnego uwiecznienia obu tych sfer zawiera się najważniejszy i najbardziej pierwotny aspekt pojęcia *dokumentowania* życia?

⁷⁷ Paweł Makowski, *O montażu przy kawie. Rozmowy z polskimi montażystami*, Ridero 2017, s. 24-25

Bibliografia

1. Bass W., Obiektywność filmowa a styl wizualny [w:] Helman, A. [red.] Panorama współczesnej myśli filmowej, Universitas, Kraków 1992
2. Bielak A., Z bliska i z dystansu. Rozmowa z Anetą Kopacz i Tomaszem Śliwińskim, Dwutygodnik, wydanie 153, 02/2015, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5719-z-bliska-i-z-dystansu.html>
3. Bławut J., Bohater w filmie dokumentalnym, Wyd. PWSFTviT, Łódź 2010
4. Campbell J., Bohater o tysiącu twarzy, Zysk i s-ka, Poznań 1997
5. Godzic W., Telewizja i jej gatunki po "Wielkim Bracie", Kraków 2004
6. Gołka M., Socjologiczny obraz sztuki, Ars Nova, Poznań 1996
7. Grzela R., Nie można udawać, że wszystko jest pięknie, wywiad z Marcinem Koszałką, Kino, 2000, nr 6, <https://www.filmotekaszkolna.pl/dla-uczniow/materialy-filmoznawcze/nie-mozna-udawac-ze-wszystko-jest-pieknie>
8. Hendrykowski M., Biografizm jako dążenie kina współczesnego, [w:] Szczepański, T., Kołos, S., [red.] Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów, Toruń 2007
9. Jay Ruby, Obraz odbity - refleksywność i film dokumentalny [w:] Rode, D., Pieńkowski, M. [red.] Metody dokumentalne w filmie, Wyd. Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013
10. Józwiak-Rodan P., Ekshibicjonizm dokumentalny, Praca doktorska PWSFTviT, http://bip.filmschool.lodz.pl/userfiles2/file/Uczelniana%20Komisja%20ds%20Stopni/Ekshibicjonizm%20Dokumentalny%20-%20PRACA%20TEORETYCZNA%20UFF%2021_01_2020%20po%20korekcje-zdje%CC%A8cia.pdf
11. Karabas K., Odczytać czas, wyd. PWSFTviT, Łódź 1999
12. Kieślowski K., Dramaturgia rzeczywistości, "Film na świecie" 1992, nr 3-4
13. Kozubek M., (Auto)terapeutyczny wymiar "rodzinnych" filmów Marcina Koszałki, "Kwartalnik filmowy", 2011(73)
14. Kulwin N., Google I/O, by the Numbers, <https://www.vox.com/2014/6/25/11628348/google-io-by-the-numbers>
15. Lane J., The career and influence of Ed Pincus: Shifts in documentary epistemology, "Journal of Film and Video", 1997, Vol. 49. No. 4
16. Lubelski T., Autor jako bohater. O postawie autobiograficznej w filmie [w:], Hendrykowski, M. [red.] Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych., Poznań 1991
17. Lubelski T., Podglądacze, retorzy, poeci. Czy istnieje polska szkoła filmu dokumentalnego?, "Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego", 9 kwietnia 2000, nr 3 (41)
18. Makowski P., O montażu przy kawie. Rozmowy z polskimi montażystami, Ridero 2017
19. Mascelli J., 5 tajników warsztatu filmowego, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2016

20. Mąka-Malatyńska K., Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego, "Images" vol. XVI/no. 25, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/download/4178/4228/>
21. Molęda-Zdziech M., Czas celebrytów. Medietyzacja życia publicznego, Difin, Warszawa 2013
22. Nichols B., Typy filmu dokumentalnego, [w:] Rode, D., Pieńkowski, M. [red.] Metody dokumentalne w filmie, Wyd. Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013
23. Olcoń-Kubicka M., Indywidualizacja a nowe formy wspólnotowości, Wyd. Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2009
24. Oleszczyk M. spotkanie z Maciejem Millerem w ramach cyklu "Teraz-wtedy. Polska Szkoła Dokumentu", <https://ninateka.pl/film/maciej-miller-teraz-wtedy-polska-szkola-dokumentu-1>
25. Oleszczyk M., spotkanie z Marcinem Koszałką w ramach cyklu "Wtedy -Teraz. Polska Szkoła Dokumentu", <https://ninateka.pl/film/marcin-koszalka-wtedy-teraz-polska-szkola-dokumentu>
26. Oleszczyk M., spotkanie z Rafałem Łysakiem w ramach cyklu "Teraz-Wtedy.. Polska Szkoła Dokumentu", <https://ninateka.pl/film/rafal-lysak-teraz-wtedy-polska-szkola-dokumentu>
27. Piepiórka M., Maski i demystyfikacja. Wątki autobiograficzne we współczesnych polskich filmach dokumentalnych, "Panoptikum", nr 12(19), 2013
[http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Panoptikum/Panoptikum-r2013-t-n12_\(19\)/Panoptikum-r2013-t-n12_\(19\)-s88-101/Panoptikum-r2013-t-n12_\(19\)-s88-101.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Panoptikum/Panoptikum-r2013-t-n12_(19)/Panoptikum-r2013-t-n12_(19)-s88-101/Panoptikum-r2013-t-n12_(19)-s88-101.pdf)
28. Płazewski J., Historia filmu, Wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1995
29. Podsiadło M., Autobiografizm filmowy. Rekonesans historyczno-teoretyczny, "Kwartalnik Filmowy", nr 73, wiosna 2011
30. Przyłipiak M., Grzegorza Krolikiewicza teoria kina, "Kino" 1987, nr 3, <https://filmotekaszkolna.pl/dla-nauczycieli/materialy-filmoznawcze/grzegorza-krolikiewicza-teoria-kina>
31. Przyłipiak M., Kamera jako superego: "Dzienniki. 1971-1976" Eda Pincusa albo początki dokumentalizmu osobistego, "Kwartalnik filmowy", 2011(73)
32. Przyłipiak M., Poetyka kina dokumentalnego, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000
33. Rosner K., Narracja jako struktura rozumienia, "Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja" nr 3 (56)
34. Smulski J., Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna: na materiale współczesnej prozy polskiej, "Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej", 1988, nr 79/4
35. Sobolewski T., Kamera będzie czekała cierpliwie. Z Marcelem i Pawłem Łozińskimi rozmawia Tadeusz Sobolewski, "Kontrapunkt" nr 3(41), 09.04.2000, <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/41/lozinscy.html>
36. Socha J., Ja nie zagęszczam (Wywiad z Pawłem Łozińskim), [w:] Socha, J., Taras, K. [red.], "DOCąd. Rozmowy z polskimi dokumentalistami", Silesia Film, Katowice 2014, <http://silesiafilm.com/aktualnosc/ksiazka-docad-rozmowy-z-polskimi-dokumentalistami-do-pobrania/>

37. Socha J., Mam dość udawania (Wywiad z Marcinem Koszałką), [w:] Socha, J., Taras, K. [red.], "DOCąd. Rozmowy z polskimi dokumentalistami", Silesia Film, Katowice 2014, <http://silesiafilm.com/aktualnosc/ksiazka-docad-rozmowy-z-polskimi-dokumentalistami-do-pobrania/>
38. Steciak M., "Nasza klątwa": spojrzenie ojca, spojrzenie filmowca - recenzja, <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/nasza-klatwa-spojrzenie-ojca-spojrzenie-filmowca-recenzja/cyyhq4k>
39. Stopa D., Wywiad z Pawłem Łozińskim - autorem filmu "Ojciec i syn", http://www.polishdocs.pl/pl/wywiady/1613/wywiad_z_pawlem_lozinskim_-_autorem_filmu_ojciec_i_syn
40. Syrwid M., Czyszczenie okularów, "Dwutygodnik", wydanie 108, 05/2013, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4539-czyszczenie-okularow.html>
41. Vogler C., Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2016
42. Wojciechowska M., Kino dokumentalne jako forma terapii – twórczość Marcina Koszałki [w:] Rode, D., Pieńkowski, M. [red.] Metody dokumentalne w filmie, Wyd. Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013

Filmografia

Nasza klątwa, reż. Tomasz Śliwiński, Polska 2013

Między nami, reż. Maciej Miller, Polska 2017

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

Miłość bezwarunkowa, reż. Rafał Łysak, Polska 2018

Self(less) - portrait, reż. Matej Bobrik, Polska 2012

Postać fikcyjna, reż. Barnaba Bonati, Polska 2017

Sieci popołudnia, reż. Maya Deren, USA 1943

Notatnik, reż. Marie Menken, USA 1963

Walden aka *Diaries, notes and sketches*, Jonas Mekas, Francja 1969

Dzienniki 1971-1976, reż. Ed Pincus, USA 1982

Ojciec i syn, reż. Paweł Łoziński, Polska 2013

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

Żeby nie bolało, reż. Marcel Łoziński, Polska 1998

ANEKS

Załącznik nr 1 - wywiad z reżyserem filmu „Nasza klątwa”, Tomaszem Śliwińskim

Justyna Król: *Co było motywacją do zrobienia przez ciebie dokumentu osobistego? Od czego zaczęło się filmowanie waszego życia?*

Tomasz Śliwiński: To był trochę zbieg okoliczności. Byłem wtedy na pierwszy roku reżyserii w Warszawskiej Szkole Filmowej. Mieliśmy do zaliczenia 2-minutową etiudę na temat „Rozmowa”. I akurat wtedy urodził się Leo. Cały czas spędzałem wtedy razem z Magdą, moją żoną, w Centrum Zdrowia Dziecka, gdzie Leo leżał na OIOMie. Dlatego stwierdziłem, że jedyna możliwość, aby zrobić ten film na zaliczenie to po prostu sfilmować nas w tym czasie. Całą historię ułożyłem wokół procesu karmienia Leo – najpierw odciąganie pokarmu na korytarzu za pomocą hałaśliwego laktatora, potem przelewanie mleka do butelek plastikowych, i ostatecznie sam proces karmienia przez sondę podłączoną do nosa. I tak w 2 minuty zawarłem całą esencję tego, co się wtedy działo i tej niemożności bycia z nowonarodzonym dzieckiem. Ten film nazywał się po prostu „Kłątwa” i część ujęć z tego filmu znalazła się w „Naszej klątwie”. Maciej Ślesicki był nim zachwycony i gorąco mnie namawiał, abym kontynuował filmowanie naszego życia, ale z dodatkowym operatorem, który by nas obiektywnie filmował. Na to nie mogłem się zgodzić, bo jednak ta sytuacja była tak intymna, że nie wyobrażałem sobie wprowadzenia obcej osoby w naszą przestrzeń. I wtedy na mojej drodze pojawił się Paweł Łoziński, który prowadził z nami zajęcia z filmu dokumentalnego. I to on mnie namówił, aby po prostu ustawić kamerę na statywie i zacząć się filmować. Pewnie duży wpływ miało na to, że sam właśnie zakończył zdjęcia do osobistego dokumentu „Ojciec i syn”. Tak więc usiedliśmy z Magdą na kanapie, tak jak to robiliśmy co wieczór po powrocie z CZD, włączyliśmy kamerę ustawioną przed nami na statywie, włączyłem rekorder dźwięku... i zaczęliśmy rozmawiać ze sobą, tak jak każdego wieczora. Oczywiście na początku cały czas zerkałem w kamerę, czy wszystko się dobrze nagrywa, byliśmy też na początku trochę onieśmieleni sytuacją, ale ze względu na poruszane tematy i naszą kondycję psychiczną szybko zapomnieliśmy o kamerze i zachowywaliśmy się tak jak zawsze. Ta pierwsza rozmowa zresztą jest na początku „Naszej klątwy”. Pokazałem te ujęcia Pawłowi i on powiedział, że nigdy nie widział takiej prawdy w dokumencie i że

koniecznie muszę to kontynuować, bo jest to niesamowita okazja dla dokumentalisty być w samym środku takiej historii i szkoda tego nie wykorzystać filmowo. I tak się zaczęło. Kamera stała się nieodłącznym towarzyszem naszego życia. Nie wiedzieliśmy w ogóle dokąd nas to zaprowadzi, czy w ogóle powstanie z tego film, czy będziemy chcieli pokazać te ujęcia światu, ale na pewno cały ten proces filmowania dał nam dużo siły, nadał jakiś większy sens temu przez co przechodziliśmy. I dodatkowo nas mobilizował, że trzeba nagrywać, nie ważne co się dzieje i w jakim stanie psychicznym jesteśmy. A kamera stała się trochę naszym prywatnym terapeutą.

***JK:** Stworzyłeś na początku własną układkę. Co było najtrudniejsze w montowaniu materiału z własnego życia?*

TŚ: Na początku w ogóle nie chciałem zaglądać do tego materiału. To jest chyba najgorsze, że rozdrapuje się stare rany, ponownie trzeba przechodzić przez to doświadczenie. Ja chyba zacząłem przeglądać te materiały dopiero gdzieś po 6 miesiącach od zakończenia zdjęć. Z drugiej strony ten dystans czasowy był o tyle dobry, że mogłem już oddzielić się trochę emocjonalnie od nas samych – byliśmy już na innym etapie życia z Leo, więc mogłem pozwolić sobie na większy dystans do opowiadanej historii. To jest chyba najważniejsze w montowaniu materiału z własnego życia - dystans, traktowanie siebie po prostu jak bohatera filmu dokumentalnego. Dużą przewagą jest to, że ja pamiętałem ładunek emocjonalny każdej z tych sytuacji, bo tego doświadczyłem. A więc wiedziałem, że muszę jakoś te emocje teraz przenieść na montaż – aby były zgodne ze stanem emocjonalnym, którego wtedy doświadczaaliśmy. Na pewnym etapie oczywiście poczułem, że potrzebuję pomocy kogoś z zewnątrz. Aby dowiedzieć się czy ten materiał działa obiektywnie, czy tylko mi się tak wydaje, bo jestem do niego emocjonalnie podłączony. I dodatkowo, było też część scen, których trudno było mi się pozbyć, bo były po prostu dla mnie ważne z osobistego punktu widzenia. W tym momencie pomoc osób z zewnątrz jest nieoceniona, aby móc dokonać radykalnych cięć w końcowym materiale.

***JK:** Czy praca nad filmem miała wpływ na zmianę sposobu postrzegania wydarzeń z własnego życia? Czy pomogła w radzeniu sobie z trudnościami?*

TŚ: Tak, zdecydowanie. Tak jak pisałem wcześniej, kamera stała się trochę naszym terapeutą. A równocześnie trochę nadawała sens temu wszystkiemu co się działo. Dawała

nam moc sprawczą w sytuacji, gdy wszystko naokoło miało znamiona beznadziejności. Myślę, że cały proces filmowania bardzo nam pomógł przejść przez to wszystko, że zamiast zapadać się w sobie i załamywać, my wiedzieliśmy, że musimy filmować, musimy twórczo przetwarzać wszystko co się działo wokół.

***JK:** Jak wspominasz proces wspólnego montowania? Co dawała obecność montażystki – osoby z zewnątrz całej historii waszego życia? Które elementy filmu zapamiętałeś jako te, którym poświęciliśmy w montażu najwięcej uwagi?*

TŚ: Super wspominać ;-) Ale na pewno dla mnie przynajmniej dobre było, że startowaliśmy z materiału, który wstępnie był zmontowany, w którym widać było, jak chcę tę historię opowiedzieć. Dzięki temu czułem się bezpiecznie, że moja osobista historia będzie przedstawiona w zgodzie ze mną i tym jak chcę pokazać tę historię. Obecność montażystki na pewno pomogła w podejmowaniu radykalnych decyzji, wyrzucania scen, do których miałem osobisty stosunek, a które nic nie wносиły do filmu. Dodatkowo, montażystka, jako że nie doświadczyła tego co my, miała zupełnie obiektywne podejście do materiału, którego mnie czasami mogło zabraknąć.

***JK:** O scenie wymiany rurki tracheotomijnej – zarzucono nam, że jest to odarcie twojego syna z intymności, przekroczenie zasad etyki dokumentalnej. Jak byś się do tego ustosunkował dzisiaj?*

TŚ: Tak samo jak wtedy. Ja nie rozumiem tych zarzutów i tak naprawdę nie wiem o co chodzi z tym odarciem z intymności. To była rutynowa czynność, którą co miesiąc musieliśmy robić. Tak wyglądała nasza rzeczywistość i uważam, że mieliśmy pełne prawo ją sfilmować. Równocześnie ta czynność, a zwłaszcza nasza bezradność wobec krzyków naszego dziecka – to była kwintesencja sytuacji, w której my się znaleźliśmy. Bez tej sceny ten film nie miałby takiej siły, bo dzięki niej temat filmu przestał być teoretyczny, a stał się namacalny, fizyczny, widz mógł przez chwilę poczuć, co przeżywają bohaterowie filmu. I zrozumieć trochę naszą sytuację. A więc uważam absolutnie, że scena była kluczowa, była konieczna dla tego filmu. Wiem, że była kontrowersyjna, wiele widzów wychodziło w jej trakcie z kina. Ale też nie każdy musi chcieć się mierzyć z takim tematem i ja to rozumiem.

***JK:** Czy przejmowałeś się sposobem ukazania wizerunku swojego i Magdy, jaki tworzy się w filmie? Czy podczas prac montażowych miałeś ochotę zrezygnować z jakichś fragmentów materiałów ze względu na pewnego rodzaju autocenzurę?*

TŚ: Nie, nigdy. Słyszałem różne opinie, żeby jednak wyciąć pewne sceny, bo widzowie nie będą nas lubili jako bohaterów. Ale dla mnie najważniejsza była prawda, szczerść wobec materiału, a nie kreowanie pewnych postaw, zachowań, zgodnie z oczekiwaniami widzów lub utartą konwencją. Nie było tu mowy o żadnej autocenzurze, nie wyobrażam sobie w ogóle, że mógłbym coś takiego stosować, zwłaszcza wobec tak osobistego materiału, bo to byłoby zaprzeczeniem idei robienia filmu o sobie. Zresztą pamiętam jak na festiwalu w Ińsku po pokazie podeszło do mnie wiele rodziców niepełnosprawnych dzieci, i mówiło mi, że pierwszy raz widzieli w filmie dokumentalnym to, że ktoś prawdziwie przedstawił ich sytuację. A więc to pokazuje, że nasze podejście miało sens.

***JK:** Wasze rozmowy na kanapie – czy to sytuacja zaaranżowana na potrzeby filmu? Co te rozmowy dawały wam w tamtym momencie życia?*

TŚ: Te rozmowy były też wcześniej. My zresztą nawet przed urodzeniem Leo często w ten właśnie sposób spędzaliśmy wieczory, siedząc na kanapie i podsumowując to co się wydarzyło w danym dniu. A więc po prostu wprowadziliśmy kamerę do naszego rytuału. A te rozmowy na pewno były konieczne, aby przerabiać na bieżąco co się dzieje, aby dzielić się lękami i chwilami słabości, pocieszać się wzajemnie, a także aby relacjonować po prostu co się działo, bo często chodziliśmy do Leo na zmiany do szpitala, a więc wieczór to był jedyny moment, kiedy mogliśmy po prostu ze sobą porozmawiać i wymienić się naszymi doświadczeniami. No i tak się stało, że kamera stała się w końcu naszym prywatnym terapeutą – w pewnym momencie ograniczaliśmy nasze rozmowy do minimum w ciągu dnia, aby o wszystkim na świeżo porozmawiać przed kamerą, aby nie było pokus do odtwarzania jakichś rozmów które wydarzyły się wcześniej.

***JK:** Czy obecność kamery zmieniła funkcję tych rozmów w waszym życiu? Czy wpływała na wasze zachowanie, krępowała was, coś zmieniła?*

TŚ: Na początku na pewno byliśmy spięci i trochę skrępowani, zwłaszcza ja. Tak naprawdę początkowo ja wcale nie chciałem występować w tym filmie, ale uznaliśmy, że historia dotyczy nas dwojga, więc muszę być jej bohaterem na równi z Magdą. Potem jednak już się przyzwyczailiśmy. To wszystko, co się działo zupełnie nas dominowało i totalnie się puściliśmy, nie było miejsca na jaką krępację ;-) Zresztą, mieliśmy ten komfort, że jesteśmy sami i to my ostatecznie zdecydujemy, które elementy rozmowy weźmiemy do montażu. Dawało nam to duże poczucie komfortu, że mogliśmy traktować kamerę zupełnie przezroczyście.

JK: *Jaką funkcję w filmie miała dla ciebie scena wspólnego tańca wykorzystana w zakończeniu? Jaka jest historia wykorzystanego w niej utworu?*

TŚ: Dla mnie to była nasza projekcja na przyszłość, takie życzeniowe myślenie, że wszystko się ułoży, że wszystko będzie dobrze, że wspólnie damy radę przez to przejść i jeszcze będziemy mieć super życie z Leo. Ponieważ była to sytuacja totalnie życzeniowa, wiedziałem że musi być ona pokazana w zupełnie inny sposób niż reszta scen w filmie. Stąd pomysł na wspólny taniec z Leo. A dodatkowo, bardzo ważne było, abyśmy tańczyli właśnie do tego utworu. W ten sposób nawiązaliśmy do wydarzenia z naszego wesela – bo to właśnie do tego utworu razem z Magdą tańczyliśmy nasz tzw. romantyczny taniec, sami na parkiecie a wokół nas serce ułożone ze świec na podłodze ;-) A więc ten taniec z Leo to trochę taki nowy początek naszego wspólnego życia ;-)

JK: *Z jakimi reakcjami publiczności na swój film się spotkałeś? Czy film osobisty, jakim jest „Nasza klątwa” był odbierany bardziej jako historia osobista czy uniwersalna?*

TŚ: Na początku w Polsce reakcje były bardzo ostrożne. Ludzie chyba nie wiedzieli jak zareagować na ten film, bo w sumie nie wypada krytykować, bo osobisty, więc lepiej nic nie mówić. Usłyszałem wręcz, że był zbyt osobisty. Pamiętam jak powiedziałem to selekcyjnerowi w Locarno, a on zapytał się, jak film może być zbyt osobisty? Może być tylko za mało osobisty. Ale później, kolejne pokazy były bardzo przychylne, zwłaszcza zagranicą. Wielu dziękowało nam za ten film, że pomógł im przejść przez różne trudne sytuacje w życiu, że sami się w nim odnaleźli, co tylko pokazuje, że historia ta była odbierana jednak bardzo uniwersalnie, z czego bardzo się cieszę, bo od początku mi na tym zależało.

JK: *W jaki sposób film wpłynął na życie waszej rodziny (przede wszystkim w zakresie relacji i emocji)? Który z etapów powstawania filmu okazał się być najbardziej „terapeutyczny”?*

TŚ: Na pewno etap kręcenia. Ale myślę też, że później, jak już film był gotowy, jak jeździł po festiwalach, jak otwarcie rozmawialiśmy o tej sytuacji – myślę, że to też pomogło nam w pewien sposób przepracować tę historię. Można powiedzieć, że dzięki temu filmowi oswoiliśmy klątwę.

No a dodatkowo film miał wielki wpływ też na całą społeczność CCHS na całym świecie. To właśnie dzięki naszemu filmowi, i zwiększonym zainteresowaniu tematem choroby naszego syna czyli CCHS, Amerykanie postanowili założyć Fundację CCHS, która zaczęła zbierać pieniądze na lek na tę chorobę. My zostaliśmy jej polskimi przedstawicielami, a równocześnie sami założyliśmy Polską Fundację CCHS „Zdejmij Klątwę”, której celem jest wspieranie osób chorych na CCHS, a także szerzenie informacji o chorobie oraz zbieranie pieniędzy na badania nad lekiem. W ramach działań naszej Fundacji robimy też kolejne projekty artystyczno-filmowe m.in. koprodukowaliśmy film „Ondyna” (2019) – swoiste fabularne dopełnienie „Naszej Klątwy”.

Załącznik nr 2 – wywiad z reżyserem filmu *“Między nami”*, Maciejem Millerem

(transkrypcja rozmowy)

[02:51] **Maciej Miller:** Ja się cieszę w ogóle, że po pierwsze mogę pomóc z tym, po drugie, że chcesz, na podstawie, wiesz, no, że ten film może jednak gdzieś tam jeszcze i w... w jakiejś pracy naukowej, wiesz, się odznaczyć. To fajnie, po prostu.

[03:06] **Justyna Król:** Doszłam do wniosku, że to mnie interesuje, że dobrze bardzo wspominam tą naszą współpracę i że to może być potencjalnie też interesujące badawczo – dokument osobisty jako forma. Więc postanowiłam się nad tym pochylić, bo też wydaje mi się, że to jest dosyć wyjątkowa sytuacja w montażu, że jesteś reżyserem, ale też bohaterem. No, to jest podwójne obciążenie, prawda?

[03:56] M.M.: Mhm, mhm.

[04:05] J.K.: Od czego zacząłeś filmowanie własnego życia i co cię do tego zainspirowało?

[04:13] M.M.: No to było tak, że byłem wtedy w szkole filmowej na kierunku reżyserii i pracowałem nad scenariuszem do swojego filmu fabularnego dyplomowego, ale w międzyczasie, no, zdarzyła się taka sytuacja życiowa, jaka się zdarzyła. I potencjalnie, z perspektywy studenta reżyserii było to całkiem ciekawe, co się dzieje, tylko, oczywiście, miałem wielki problem w ogóle z tym, no, na takiej płaszczyźnie życiowej, jako człowiek.

[04:48] J.K.: Po prostu, że twoja dziewczyna zaszła w ciążę, tak?

[04:53] M.M.: Tak, tak, tak. Okazało się, że, spodziewamy się dziecka i to na późnym etapie się okazało, bo pod koniec szóstego miesiąca. Dosyć specyficzna sytuacja, bo nagle gdzieś, no, [zostałem] wrzucony po prostu bez żadnego ostrzeżenia i tak właściwie do rozwiązania tej sytuacji zostały trzy miesiące. I jesteś kompletnie nieprzygotowany i nie wiesz, co się dzieje. No i ja od tego problemu początkowo uciekałem, tak na tej płaszczyźnie ludzkiej, takiej jako partner. Się z Martyną rozstałem, nie wiedziałem jak sobie z tym poradzić i, no, jednak musieliśmy jakoś to rozwiązać, musieliśmy się spotkać, porozmawiać na ten temat... więc przeszło mi przez myśl, żeby może wziąć ze sobą kamerę. To tak było a propos tej pracy dyplomowej, że może coś się z tego wydarzy i to była taka próba, test – kamerką, takim handicapem ze słabą jakością. Po prostu totalnie na brudno, spontaniczna decyzja. Tak, żeby tylko sprawdzić – a nuż się coś z tego urodzi i... w trakcie tych naszych pierwszych rozmów, jakby, próby zmierzenia się z tym tematem,

zobaczyliśmy, że w jakiś sposób to nas na siebie otwiera nawzajem, że to jest jakby dodatkowe narzędzie w rozmowie, bo... oczywiście, trudno nam było o tym rozmawiać tak po prostu, ale tutaj jakby była kolejna rzecz, która wpływała na nas. I można było tą kamerę jakby wycelować, zadać pytanie albo się za nią schować i ona była jakoś takim mobilizatorem dla nas, żebyśmy ten temat przerabiali, żebyśmy o nim rozmawiali, walczyli. No i na początku jak to miało być bardzo na brudno i bez żadnych większych założeń po prostu, żeby sprawdzić, to okazało się, że nam to pomaga. Pokazałem te materiały Pawłowi Łozińskiemu, który był później opiekunem tego projektu i on też mnie gorąco zachęcał, żeby to kontynuować właśnie, że to ma tę korzyść jakby na dwóch płaszczyznach, że nie dość, że pomoże mi rozwiązać ten problem tak po prostu, nie jako reżyserowi, tylko jako człowiekowi, to przy okazji może narodzi się z tego coś, coś fajnego. No i rzeczywiście zacząłem to kontynuować, Martyna też się na to zgodziła, czyli moja partnerka, z tym, że mieliśmy takie bardzo luźne założenia, bo nie wiedzieliśmy, jak to wszystko się skończy. Nie wiedzieliśmy, jak sobie poradzimy z tym wszystkim i też nie zakładaliśmy, że z tego musi coś powstać, tak żeby po prostu mieć taki jakby wentyl bezpieczeństwa, nie wiem, jak to nazwać.

[07:48] J.K.: Mhm.

[7:59] M.M.: Ale po prostu nagrywaliśmy te materiały i dobrnęliśmy gdzieś tam w jakimś nieznanym kierunku, to znaczy, że równie dobrze mogło się okazać, że z tego nic nie powstanie i to też by było ok. To nie było tak, że musimy coś z tego zrobić. Żeby też nie mieć z tyłu głowy czegoś takiego, że naginamy się pod film. Że... to nie jest w tym wszystkim najważniejsze. To jest po prostu przy okazji i to nam pomaga poradzić sobie z tym wszystkim. No i rzeczywiście się to przerodziło w coś takiego terapeutycznego w pewnym sensie. No i doprowadziło nas do tej ostatecznej decyzji, kiedy zdecydowaliśmy się na to, żeby być rodzicami i do tej pory nie żałuję. Więc, no, cieszę się, że potoczyło się to w ten sposób, bo wydaje mi się, że gdyby nie ta kamera, mogłoby się to skończyć inaczej.

[08:49] J.K.: Mhm. Ok, czyli właściwie zawarłeś już odpowiedź na to pytanie moje, czy kamera miała wpływ na wasz sposób zachowania się. Jeśli chodzi o moje wrażenie, które mam jeszcze z takich wspomnień z montażowni, to czasami ta kamera była takim, właśnie, orężem w rozmowach. Taką metodą zaatakowania i taką gwarancją, że druga strona będzie musiała odpowiedzieć. Czy jeszcze chciałbyś coś dodać, jaką rolę pełniła ta kamera, czy ona was zobowiązywała do czegoś?

[09:29] M.M.: Zobowiązywała to chyba jest złe słowo. Wydaje mi się, że ona pełniła taką funkcję jak mediator. Powiedzmy, to jest dodatkowa jakaś osoba, w tym przypadku przedmiot, rzecz, która jakoś tę dyskusję uruchamia, ułatwia i kontroluje ją w pewien sposób... Ciężko mi to teraz uchwycić w konkretne słowa, ale... Chodzi o to, że przy jej pomocy było nam łatwiej przez to przebrnąć, właśnie dlatego, że... inaczej się człowiek czuje, kiedy ma wycelowaną kamerę w siebie, jak musi odpowiedzieć na jakieś trudne pytanie. Ale to też nie jest tak, że ona nas do tego zmuszała, bo jednak to chcieliśmy to w jakiś sposób rozwiązać. To był taki pretekst, żeby to pytanie zadać...

[10:34] J.K.: Mhm.

[10:34] M.M.: [...] żeby uruchomić tę drugą stronę do odpowiedzi na te trudne pytania. No i przy okazji też żeby stworzyć możliwość tej drugiej osobie, żeby zaatakowała ciebie w pewnym sensie, żeby ciebie otworzyła, żeby z ciebie wyciągnęła to coś. No i wydaje mi się, że tak się stało i to widać w tym materiale, że w pewnym momencie coś pęka, i jest też taka scena, pewnie też ją dobrze pamiętasz, że w końcu Martyna bierze tę kamerę, odwraca ją, i pyta: „a ty co czujesz, a ty coś tam?”. Zadaje mi konkretne pytania, prawda?

[11:16] J.K.: Tak.

[11:16] M.M.: Czyli jakby odbija piłeczkę za pomocą tej kamery. No i właśnie wydaje mi się, że wtedy, w tym momencie, kiedy mieliśmy takie trudności do porozumiewania się na tej ludzkiej płaszczyźnie, dzięki tej kamerze właśnie, byliśmy w stanie się na siebie otworzyć.

[11:30] J.K.: To bardzo ciekawe określenie, że ta kamera się stała takim mediatorem – niemym. Chciałam zapytać jeszcze, w takim razie, czy gdyby ten film nie powstał, czy coś by się zmieniło w twoim i waszym życiu, jakby to mogło wyglądać?

[12:46] M.M.: Kiedy Martyna przedstawiła mi, jakie są fakty po badaniu USG. No, to była... po prostu totalna bezradność i próba ucieczki od tego problemu. Chciałem, żeby po prostu ta sytuacja nie istniała. Nie miałem takiego... poczucia, że muszę to rozwiązać jako człowiek. Tylko po prostu chciałem odsunąć się jak najdalej, no ale ostatecznie, no, musieliśmy się spotkać, porozmawiać i... i to się wydarzyło z tą kamerą. To pierwsze spotkanie... Zmiana we mnie, która doprowadziła do tego, żeby w ogóle ten temat zacząć jakoś rozpracowywać, to się stało przed kamerą właśnie. I wydaje mi się, że gdyby jej zabrakło w tamtym momencie, to moja postawa mogłaby się nie zmienić. To znaczy mógłbym dalej nie chcieć tego problemu rozwiązywać tylko po prostu od niego uciec. I dlatego wydaje mi się, że to było istotne, że ona się tam znalazła i, no, myślę, że gdyby jej

nie było, nasza decyzja mogłaby być zupełnie inna ostatecznie, prawda? Że może ostatecznie nie zdecydowalibyśmy się na to, żeby zostać rodzicami... w pełni świadomie.

[14:17] J.K.: Mhm. A tak od drugiej strony, hipotetycznie, czy gdyby doszło do innego zakończenia tej waszej historii, to zdecydowałbyś się upublicznić film?

[14:29] M.M.: Nie. Nie. Takie też było założenie, że z tego nie musi powstać film. W momencie, kiedy to nagrywaliśmy, nie wiedzieliśmy jak się to zakończy. Mieliśmy taką furtkę bezpieczeństwa. To już by była przesada moim zdaniem, jakby przekroczenie pewnej granicy, że... I tak dla wielu osób już ten film jest pewnym przekroczeniem granicy intymności, takim obnażaniem się... i można byłoby pomyśleć, że właśnie takiej granicy nie ma – że ona się gdzieś tam zatarła... co można pokazać, a czego nie można i wydaje mi się, że gdybyśmy właśnie podjęli inną decyzję, to znaczy nie zostalibyśmy rodzicami, to już by była przesada. Osobiście nie wydaje mi się, żeby ten materiał w takim wypadku był godny dzielenia się nim. Wydaje mi się, że nie byłby to po prostu materiał na film. Wylądowałby w koszu.

[15:44] J.K.: To mi się od razu kojarzy z tematem odbioru filmu przez publiczność, bo było trochę pokazów, było trochę takich sesji pytań od publiczności po seansach filmu... Czy mógłbyś trochę opowiedzieć o tym, z jakimi reakcjami publiczności się spotkałeś, o co cię pytano i jak ty się w tym wszystkim czułeś, po tym jak podzieliłeś się z publicznością takimi bardzo intymnymi momentami ze swojego życia?

[16:21] M.M.: W większości ludzie mieli trudności pod względem etycznym – czy ten film, taki poziom obnażania się, jaki pokazałem w tym filmie, czy to jest ok. Oczywiście, zdania są podzielone, bo wydaje mi się, że granica jest bardzo cienka. Część ludzi miała z tym problem, część nie miała i... To jest wartościowe, że dawało powody do dyskusji na ten temat. Było dużo pytań, dlaczego się na to zdecydowaliśmy, bo to nie jest do końca opisane w tym filmie. Były też pytania o udział dziecka w tym filmie, jak to wpłynie na jego psychikę w przyszłości, czy dbamy o jego dobro, upubliczniając to. Tak że reakcje były bardzo różne. Wielu osobom się ten film podobał i... podkreślano nawet tę odwagę, że się takim tematem podzieliłem z ludźmi. No, ale część też właśnie miała zarzuty.

[17:43] J.K.: Właśnie, czy ty się nie boisz, że twój syn obejrzy kiedyś ten film, no i może będzie miał jakieś zarzuty? Jak ty byś się z tym zmierzył, jakbyś mu to wytłumaczył?

[18:07] M.M.: Oczywiście, że się boję, że tak się może wydarzyć i... na mnie ciąży odpowiedzialność za to, żeby on nie ucierpiał na tym w żaden sposób, bo jednak jest to

moja decyzja, że ten film powstał i poszedł w świat. Moja rola jest w tym wszystkim taka, żeby przeprowadzić go przez ten proces tak, żeby wyszedł bez żadnego uszczerbku. To znaczy przygotować go na to odpowiednio. Więc bardzo ważnym elementem jest to, żeby go po prostu stopniowo do tego przygotowywać, żeby budować w nim tę świadomość, że ludzie mają wątpliwości, że to nie jest takie proste być rodzicem, że to nie jest wcale oczywiste, że człowiek wie, jak sobie z czymś takim poradzić, no ale że od tych pierwszych chwil, kiedy jest z nami, otaczamy go miłością. Na tę chwilę jestem w stanie w stu procentach powiedzieć że daję z siebie wszystko i jestem pewien, że on to poczucie, że ta miłość jest, ma w sobie. Na tym też się bardzo mocno skupiam, żeby właśnie po obejrzeniu czegoś takiego nie było takiego poczucia, że... że coś jest nie tak, tylko żeby miał tę pewność, to uczucie w sobie, że to nie miało wielkiego znaczenia, tylko to była po prostu chwila zwątpienia, taka, jaką może mieć w sobie każdy człowiek.

[20:02] J.K.: Pamiętam też ze spotkania na festiwalu w Izraelu, że ludzie mówili o tym, że najbardziej podoba im się to, że to jest w zasadzie bardzo osobista historia, ale... również bardzo uniwersalna, że to jest coś, z czym mierzą się ludzie, którzy spodziewają się dziecka. Może nie reagują w identyczny sposób, ale boją się tego nieznanego, które za chwilę nadejdzie po momencie porodu. Myślę też, że szczerowość jest ogromną wartością, nawet jeśli są trudne tematy. Więc... to nie jest tak, że ja ciebie jakoś tam atakuję, „a co powie teraz twój syn?”

[20:54] M.M.: Rozumiem. To jest standardowe pytanie swoją drogą a propos tego filmu. Ale mogę jeszcze coś dodać, bo przypomniałaś mi o jednej rzeczy, że... No właśnie – dzielenie się takimi historiami zmniejsza moim zdaniem problem jaki przeżywają dzieci potencjalnie w tego typu sytuacjach. To znaczy, że to jest totalnie normalne, że ludzie się boją rodzicielstwa, bo... jest to coś niewyobrażalnego z perspektywy przed narodzinami. To jest zupełnie normalne, że ludzie się tego boją, ale mało się o tym mówi, jest to w jakiś sposób tabuizowane, a dzielenie się tym tematem sprawia, że staje się to coraz bardziej powszechne i zrozumiałe, dlatego warto o tym rozmawiać po prostu i... i to też było motywacją dla mnie, żeby ten film upublicznić, żeby poszedł w świat.

[22:09] J.K.: Czyli w pewnym momencie po prostu przestało chodzić tylko o ciebie i o Martynę i o waszą sytuację, tylko czułeś w tym jakąś większą misję, jakieś większe zadanie?

[22:21] M.M.: To jest bardzo duże słowo, ale w pewnym sensie tak. Bo nawet nagrywając ten materiał rozmawialiśmy z różnymi osobami – nie wszystkie te sceny weszły ostatecznie

do filmu, ale z kim tam nie rozmawialiśmy, okazywało się gdzieś między słowami, że ktoś taki też miał podobną historię czy to u siebie, czy w rodzinie i że takich historii jest po prostu mnóstwo i... nawet w najbliższym otoczeniu, tylko że często nie wiemy o tym, bo ludzie to ukrywają. A nie zawsze jest to konieczne, bo to jest zupełnie normalne.

[22:59] J.K.: Chciałabym jeszcze poruszyć temat twojego wizerunku w filmie. Pamiętam, że to było przedmiotem naszych rozmów w montażowni. Mógłbyś coś powiedzieć a propos takich pokus, jakie się pojawiły, żeby ten swój wizerunek wykreować? W jaki sposób myślałeś o sobie jako o bohaterze? Czy to było dla ciebie jakimś oddzieleniem tego wizerunku, który był na ekranie od ciebie w życiu – w jaki sposób w ogóle o tym myślałeś, o sobie na ekranie podczas montażu?

[23:37] M.M.: To może najpierw opowiem, jak myślałem o sobie podczas samego nagrywania?

[23:42] J.K.: Ok.

[23:43] M.M.: Bo... Ja mam coś takiego, że mam trudność przed kamerą w ogóle – w jakikolwiek sposób, jak ktoś mnie nagrywa, to jestem stremowany i ciężko mi się odnaleźć. Ale w tym wypadku wiedziałem, że to jest na tyle kameralne, że nagrywa mnie w zasadzie najbliższa mi osoba, że ten materiał, jeżeli będzie coś nie w porządku, wyląduje w koszu, że z tego nie musi nic powstać, więc czułem się bezpiecznie i... nie miałem w głowie takiego poczucia, że jestem bohaterem czegoś. Po prostu, byłem sobą i nie stresowałem się tym. To jest właśnie wyjątkowe dla mnie, bo [*śmiech*], bo z reguły w każdej innej sytuacji się strasznie tremuję. A później jeżeli chodzi o montaż, to ja miałem takie założenie, żeby jak najwięcej... pozostawić tobie, czyli montażystce, żeby jak najmniej ingerować w to, jak ja wypadam na ekranie, bo to nie było istotne, czy ja jestem dobrą postacią, czy złą, czy robię coś fajnego, czy niefajnego, jak ja siebie oceniam. Tylko ważne było to, żeby opowiedzieć tę historię w sposób prawdziwy i siebie nie wybielać. No, dać też widzowi moją postać do oceny z wielu różnych kątów, w sposób, no, nie czarno-biały... dlatego chciałem ingerować jak najmniej i dlatego chciałem współpracować z taką osobą, która ma już doświadczenie w montażu tego typu filmu, dlatego, no, bardzo się cieszę, że padło na ciebie [*śmiech*].

[25:26] J.K.: [*śmiech*] Ok.

[25:27] M.M.: Jeszcze później oglądając ten film, no, jest coś takiego, że, cholera, nie podoba mi się... Teraz, jak na to patrzę, to zachowałbym się inaczej, bo mam już inne doświadczenie, wiem, z czym to się je... Po prostu w pewnym sensie dojrzałem. W ogóle ten film jest o

dojrzwaniu i cały ten proces, który się dzieje ze mną podczas tego filmu... No ja jako człowiek wydaje mi się, w pewnym sensie ewoluowałem, jeżeli można to tak nazwać. Z takiej też perspektywy na to patrzę - teraz, kiedy dosyć niewygodnie mi się ogląda taki film - że ok, to było zdobywanie doświadczenia, wyciągnąłem z tego jakieś wnioski, zmieniłem się, to był po prostu pewien etap i... i dlatego to nie jest tak, że boję się ten film oglądać.

[25:27] J.K.: Rozumiem. Chciałam jeszcze zapytać właśnie o proces tej przemiany, czy takiej autoterapii za sprawą tego filmu. Czy to się odbywało na etapie zdjęć, czy w procesie montażu? Kiedy tak najbardziej sobie musiałeś przemyśleć to, jak się zachowałeś, to, jak podejmiesz decyzję, tę ważną, życiową decyzję, co zrobić w tej sytuacji, w której się znaleźliście z Martyną?

[27:00] M.M.: No, to wszystko się działo tak naprawdę, na etapie produkcji, czyli podczas nagrywania – wtedy to miało miejsce, bo podczas montażu już cały ten temat, powiedzmy, miałem przewalkowany. Oczywiście był całkiem świeży dla mnie i cały czas się czegoś nowego dowiadywałem, ale wszystkie kluczowe momenty działy się przed kamerą, to na przykład ma w tej scenie samochodowej swoje odzwierciedlenie. Tam, gdzie po prostu pękam i wybucham płaczem. To mi się nie zdarza tak w życiu prywatnym na co dzień. Taki wybuch emocji. Więc, no, tam się wydarzyła ta kluczowa przemiana. (...)

[28:20] J.K.: A jaki był odstęp czasu od momentu, kiedy uznałeś, że zdjęcia się skończyły, że temat jest przerobiony, do momentu, kiedy byłeś gotów sięść do montażu?

[28:42] M.M.: Ja pamiętam, że... Pamiętam, że po tej scenie samochodowej, kiedy właśnie dzieje się ta przemiana we mnie jako w bohaterze i jako człowieku... Pamiętam, że to był właśnie bardzo intensywny, emocjonalny dzień i kiedy następnego dnia zgrywałem te materiały, pojechałem do Trójmiasta, wróciłem do szkoły, przeglądałem je sobie i już wtedy... czułem się już zupełnie kimś innym tak naprawdę i miałem już poczucie, że to już wtedy zostało przerobione, że to już wtedy zapadła ta decyzja. I tak właściwie cała reszta to już było takie techniczne nagrywanie. Jakby już wszystko, co najważniejsze, się wydarzyło, i w kamerze, i w mojej głowie. I mam wrażenie, że już wtedy miałem taką świadomość, że wszystko jest już ustalone, że wiemy, co się dzieje – między mną i moją partnerką i... że ok, że można z tego coś zmontować, zrobić z tego film.

[30:05] J.K.: Co jest ciekawe, bo już minęło sporo czasu i ja też już tak dobrze tego nie pamiętam i nie wiem czy rozmawialiśmy właśnie o tym momencie, o którym teraz powiedziałeś, że

go zapamiętałeś jako ten, który był takim przełamaniami, i osobistym, i też takim poczuciem, że – ok, mam film właściwie. To równocześnie się wydarzyło?

[30:29] M.M.: Tak, to było bardzo ciekawe, że... te dwie płaszczyzny cały czas biegły ze sobą równolegle, że to, co się działo w moim życiu jednocześnie było filmem i to, co się działo w filmie, działo się w moim życiu. Bardzo dziwna sytuacja. Kiedy się to tak zazębia. Znaczący, to też jest fajne, bo pamiętam, że ja oglądałem ten moment parę razy; patrzyłem na siebie, później, jak już zgrałem ten materiał, i miałem to przeczucie, że fajnie, że to się już zdarzyło. I po prostu cieszyłem się tym, że to już się stało i idziemy do przodu z tą sytuacją.

[31:12] J.K.: Czy można powiedzieć, że to było takim oczyszczeniem? Wiesz, tym, co się nazywa katharsis w sztuce generalnie [*śmiech*]?

[31:24] M.M.: Tak, tak, tak... Wydaje mi się, że można to tak nazwać i no właśnie sam byłem zaskoczony tą swoją reakcją, że te emocje tak ze mnie po prostu się wylały... Nigdy wcześniej czegoś takiego nie przeżyłem i wiedziałem, że jest to coś wyjątkowego i rzeczywiście, miało to duże znaczenie. Dla mnie. Osobiście.

[31:51] J.K.: Pamiętam, że kiedy po raz pierwszy do mnie zadzwoniłeś i opowiadałeś mi o filmie, to mówiłeś w trzeciej osobie, że jest taki człowiek, są tacy ludzie, którzy mają taki problem, w ogóle nie przyznałeś, że to ma być film o twoim życiu. Powiedziałeś mi to dopiero, kiedy wyraziłam zainteresowanie współpracą, dlatego chciałam w związku z tym zapytać o to, czy ta współpraca z montażystką, która była osobą kompletnie z zewnątrz twojego świata, no powiedzmy sobie wprost – obcą, to wymagało jakiegoś przełamania z twojej strony?

[32:48] M.M.: Nie, nie wymagało przełamania z mojej strony, wręcz było to celowe - nie chciałbym współpracować z osobą, która byłaby ze mną zżyta na jakiejś koleżeńskiej stopie, bo mogłoby to wpłynąć na podejście do tego materiału. Chciałem żeby osoba, która będzie montowała była obiektywnie nastawiona i do mnie i do mojej partnerki i żeby nie było tutaj żadnej chęci wybielania jednej czy drugiej strony, tylko żeby było to opowiedziane w sposób wyważony i jak najbliższy prawdzie. Ale od początku miałem poczucie, że mierzę się z czymś takim, że będzie to upublicznione, że dotrze to do większej ilości osób i udostępnianie tego materiału obcej osobie było mniejszym problemem, niż to, że potencjalnie niedługo miała to obejrzeć, powiedzmy, cała sala kinowa, kiedy ja siedzę pośród tych widzów, na przykład na jakimś festiwalu. Tym się

bardziej stresowałem. Co też się później okazało nie być takim dużym problemem.

No, tak czy siak miałem takie poczucie, że jeżeli tak od razu powiem wszystko, to może to się wydawać odstrasające dla osoby, która nie widziała materiału. Dlatego wolałem, żebyś dowiedziała się o tym, że to chodzi o mnie w momencie kiedy będziesz widziała ten materiał. Z tego względu, że na początku może się to wydawać trudne etycznie i takie, no, odstrasające wręcz, że jakby, nie zapowiada się z tego nic dobrego. No ale wydaje mi się, że te materiały były na tyle rzetelnie sfilmowane – to znaczy, właśnie bez próby wybielania się z mojej strony i tak dalej, że jednak było to wyważone no i warte pokazania.

[34:09] J.K.: Jeśli chodzi o proces naszej współpracy nad montażem – zdaję sobie sprawę z tego, że minęło trochę czasu, ale chciałam zadać takie pytanie: co wspominasz jako najtrudniejsze, od strony i osobistej i od strony filmowej? Takie problemy, takie momenty, że na przykład utknęliśmy, czy coś takiego sobie przypominasz, czy coś takiego ci utkwiło w pamięci?

[34:44] M.M.: Przypominam sobie, ale tak dość przewrotnie... bo największym problemem było dla mnie to, że skończyła się praca nad tym filmem, że w pewnym momencie siedzieliśmy w montażowni i, jakby, to już [*śmiech*]. Bo już to mamy. To był przecież mój pierwszy film, tak? Jest to krótkometrażowy film, ale dla mnie to było chyba największe co może być do tej pory. I strasznie dużo włożyłem w to i emocji, i siebie, i wszystkiego i w pewnym momencie, kiedy ta historia zaczęła się kończyć, no po prostu zrobiło mi się przykro, że... co dalej [*śmiech*]?

[35:40] J.K.: Ja pamiętam [*śmiech*], że nasz opiekun, Paweł Łoziński, po którejś konsultacji powiedział właściwie, że... „Okej, to już to macie, to nie kombinujcie za bardzo” – coś takiego kojarzę.

[35:57] M.M.: No i wtedy był taki moment, że trzeba się z tym rozstać. No i wydaje mi się, że to właśnie dlatego było takie mocne dla mnie, bo... dużo siebie tam włożyłem i to było takie moje dzieciątko. Drugie [*śmiech*].

[37:49] J.K.: Wiesz, ja to wspominam jako bardzo fajną współpracę, bo właściwie nie mieliśmy jakichś tam sporów twórczych, tylko bardziej to była współpraca i taka wymiana... Ja jakoś tak to zapamiętałam, że miałeś do mnie duże zaufanie, szczególnie pod względem sposobu przedstawienia siebie, bo sam mówiłeś, że to jest bardzo trudne mieć pozycję dystansu względem samego siebie. Ja się czułam jakoś, wiesz, dosyć zaszczycona tym, że

jestem tym pierwszym widzem. I że tak fajnie się to ułożyło, że było takie zaufanie między nami i taki dobry brainstorming też bywał, no. Jeszcze chciałam zapytać o reakcję twojej partnerki, Martyny, na film i czy pokazywałeś go jej w trakcie prac naszych montażowych, czy miała jakieś swoje uwagi, czy chciała coś zmieniać?

[39:05] M.M.: Tak, pokazywałem. No i nie miała jakichś konkretnych uwag typu: „nie podoba mi się to ujęcie”, „nie podoba mi się ta scena” czy coś. Tylko... ona zupełnie inaczej ten proces przeszła. Nawet ostatnio poruszyliśmy ten temat i ona stwierdziła, że już na przykład teraz, w tym momencie życia, by czegoś takiego nie zrobiła, że nie powtórzyłaby czegoś takiego [...]

[39:33] J.K.: To znaczy – tych wątpliwości czy zrobienia filmu?

[39:37] M.M.: Zrobienia filmu. Że... teraz ma do tego inny stosunek. Ale to wynika z tego, że ona po prostu przykro wspomina tamten okres swojego życia. Nie dziwię się. To troszeczkę moja wina, bo, tak jak już wcześniej wspominałem, starałem się od tego tematu uciekać i nie spisałem się jako partner dla niej w tamtym czasie i po prostu to jej o tym przypomina i dlatego właśnie ma takie podejście. Ale to nie jest tak, że jest jej jakoś przykro z tego powodu.

[40:25] J.K.: Po prostu, ta sytuacja, która jest przedstawiona w filmie przestała być aktualna, tak?

[40:32] M.M.: Tak, ona wolałaby to po prostu zakopać, puścić w niepamięć – wydarzyło się, zapomnijmy i idźmy dalej.

[40:41] J.K.: Myślę, że to jest w ogóle świadectwem takiej dużej otwartości ze strony Martyny, że ona w ogóle się zgodziła na to filmowanie i na to, żeby ten film powstał. I zawsze miałam szacunek do niej z tego względu, że tę otwartość miała.

[41:01] M.M.: Tak, to prawda. Na pewno było jej ciężiej w tej sytuacji, niż mnie. Dlatego totalnie się zgadzam z tym, że dużo musiała z siebie dać po prostu wtedy i... tak, rzeczywiście, też jestem pełen podziwu. Szkoda tylko, że teraz ma takie do tego podejście, bo wolałbym żeby ten film nie rozdrapywał żadnych ran, tylko po prostu był świadectwem tego, że przeszliśmy jakiś proces i żeby Martyna była z tym totalnie okej, żeby była z tym pogodzona. No ale, niestety, jest jak jest, aczkolwiek nie jest to jakiś duży problem [...] No, niestety, wydaje mi się, że to jest takie nieodłączne ryzyko dokumentów osobistych, że takie rzeczy mogły się wydarzyć. Bo... to są sytuacje tak intymne, tak emocjonalne i bliskie, że nie wiadomo jak się zmieni perspektywa za jakiś czas. I trzeba się liczyć z tym, że niestety takie rzeczy mogą się wydarzyć. Na szczęście w przypadku Martyny to była

świadoma decyzja, no bo jest dorosłą osobą, ale w przypadku, na przykład, dziecka jest to o wiele trudniejsze i o wiele większa odpowiedzialność spoczywa na twórcy. Dlatego, tak jak wcześniej powiedziałem, oczywiście się boję jakie to będzie miało skutki i, jakby, robię wszystko, żeby było jak najmniej negatywnych. To... duża odpowiedzialność po prostu i wielkie ryzyko kiedy tak głęboko się wchodzi w czyjąś prawdziwą historię, po prostu.

[42:41] J.K.: Trzeba mieć odwagę, faktycznie. Nie wiem czy ja bym była w stanie taki film zrobić. Też nie miałam takiej sytuacji, która by dawała taką perspektywę stworzenia filmu, takiego momentu przełomowego. Jakiejś takiej zagwozдки, którą bym chciała sobie pomóc rozwiązać za pomocą właśnie, robienia filmu. Ale... no, to jest duża rzecz i poważna [*śmiech*].

[46:02] J.K.: Tak to zapamiętałam, że w tym procesie naszej współpracy był taki moment, że mieliśmy bardzo mało ciebie w tym filmie i dużo takich... rozmyślań Martyny przed kamerą, wątpliwości. I wydaje mi się, że to padło też na jakichś konsultacjach u Pawła Łozińskiego, a my sami doszliśmy do takiego wniosku, że nagle ta szala się przechyliła na stronę Martyny, że to, jak gdyby, po jej stronie leży odpowiedzialność. Że ona jest bliższa podjęcia decyzji o oddaniu dziecka do adopcji i że ty byłeś takim właściwie bardziej niemym obserwatorem. I wtedy ja pamiętam, że mieliśmy taką rozmowę na temat twojego wizerunku i że ci powiedziałam: „Słuchaj, stary, no niestety, niestety, ale chociaż może być to bardzo trudne, żeby siebie przedstawić... w niedobrym świetle, to jednak trzeba to zrobić, bo to jest bliższe prawdy.” Przynajmniej bliższe temu, co ty mnie opowiadałeś, bo ja bazowałam, oczywiście, na tym, co było w materiale, ale też często pamiętam, że cię pytałam... jeszcze głębiej musiałam grzebać, jeszcze zadawać, wiesz, bardziej osobiste pytania. Co mnie trochę krępowało, ale jednak czułam, że żeby zrozumieć tą historię, muszę je zadać. I cię przeproszałam najpierw, a potem cię pytałam. I pamiętam taki moment, że trochę przeciągałam linę na tą stronę, że, niestety, ale żeby to było bliższe prawdzie, musisz się pokazać od złej strony. Jak byś się do tego ustosunkował? Do tego mojego wspomnienia?

[47:57] M.M.: Kurczę, nie pamiętam takich konkretnych tych rozmów i tych cytatów, ale pamiętam, że zawsze miałem poczucie, że to ja jestem tym takim antagonistą, w tej historii, że to, tak jakby... no, ja – ja przeciągam ją w tą złą stronę... Pamiętałem, że... że

to nie jest tak, że robimy jakąś laurkę o mnie. Zawsze było to jakieś takie obciążenie, że, no jednak pokazuję się tam, z tej negatywnej strony. To nie było łatwe, ale liczyłem się z tym, bo jednak nie chodziło o to, żeby zrobić ten film w sposób, rzetelny i... no nie czarno-biały.

[49:06] J.K.: Nie mówię, że ty miałeś pokusę, żeby siebie wybielić, ale ja pamiętam taką pokusę, żeby ciebie było mniej. Tak jakbyś źle się czuł z tym, że musisz siebie pokazać. Że musiałeś też w montażu przejść taki proces oswojenia się z tym swoim wizerunkiem, właśnie z tym, że oto jesteś antagonistą tego filmu.

[49:39] M.M.: No tak. Pamiętam, jest parę takich ujęć, które jak oglądam to po prostu, no, źle się czuję... źle się czuję z tym. No i to nie jest tak, że to był proces oswojenia się, w ogóle. Bo dalej nie jestem z tym oswojony, bo dalej uważam, że nie powinienem się na przykład w taki sposób zachować... z obecnej perspektywy jest mi bardzo łatwo powiedzieć, że tak bym się teraz nie zachował, prawda? To nie były takie momenty, jakby no... fajne z mojej strony. No i do tej pory tak to oceniam. Ale decydując, że zrobimy z tego film, musiałem się z tym liczyć, że takie rzeczy pokażę. No i rzeczywiście może ciężiej mi to przychodziło w niektórych momentach. No ale wiedziałem, że mogę ci zaufać i że jeżeli mówisz, że to powinno tu być, bo to robi to i tamto, spełnia taką funkcję w filmie, to nie oponowałem za bardzo. Po prostu wiedziałem, że muszę zdać się na ciebie, osobę, która ma do tego obiektywne podejście. I właśnie też tą swoją prywatną perspektywę odrzucić, bo nie chcieliśmy zrobić pocztówki, tylko coś, jakby, z krwi i kości.

[51:08] J.K.: Tak, i opowiedzieć też o procesie. I myślę, że każdy, kto ogląda ten film zdaje sobie sprawę z tego, że to nie jest cała prawda na temat waszego życia, tylko, że to jest świadectwo pewnego momentu, trudnego, w waszym życiu, który się zakończył. I cała historia zostaje w momencie podjęcia takiej, a nie innej decyzji, więc, jak gdyby jest happy end, prawda? Mam taką refleksję, że właściwie każdy bohater filmu dokumentalnego, który gdzieś zaistniał w jakimś filmie, on też się spotyka z tym ryzykiem jak go odbiorą ludzie, natomiast wydaje mi się, że różnica w przypadku dokumentu osobistego jest taka, że ty – w twoim przypadku – kiedy byłeś i bohaterem i twórcą tego filmu, ponosisz pełnię odpowiedzialności za to, w jaki sposób przedstawiłeś siebie i Martynę i waszą historię, więc tym bardziej wydaje mi się, że to jest... no, że to jest trudniejsze niż tylko być bohaterem. Czy też tak to odczuwasz?

[55:14] M.M.: Tak, tak, tak, absolutnie. Tym bardziej, że wydaje mi się, że ten sposób opowiadania jest konieczny tylko przy wąskiej grupie tematów. To znaczy, kiedy, na przykład, nie da się dotrzeć do jakiegoś tematu, będąc osobą z zewnątrz. W przypadku tego filmu też tak było, że bardzo ciężko byłoby uzyskać taki stopień bliskości z bohaterami, gdybym na przykład był reżyserem i sobie po prostu scastingował jakąś parę, która ma ten problem i próbował z nimi taką historię przejść. Wydaje mi się, że to byłoby niemożliwe, więc poziom intymności w tego typu filmach też jest o wiele większy. No i o wiele bardziej ludzie się po prostu obnażają ze swoimi prywatnymi rzeczami. I to też potęguje to ryzyko, o którym mówisz.

[56:12] J.K.: A czy ktoś ci zarzucił ekshibicjonizm? A jeśli tak, to jakbyś siebie wybronił z tego zarzutu?

[56:21] M.M.: Takiego słowa konkretnie nie słyszałem, ale, na przykład, było coś takiego, że “oj, czułem się dziwnie, oglądając ten film”. I wydaje mi się, że to pod tymi słowami ukrywa się właśnie to, co powiedziałaś. No, wybroniłbym się tak, jak już powiedziałem wcześniej, że wydaje mi się, że to jest taki temat, na który warto rozmawiać i warto się dzielić taką historią. No bo im więcej na takie tematy rozmawiamy, to takich historii jest mniej, a jeżeli już są, to po prostu łatwiej jest je przejść, kiedy się „odtabuizowują”. Już przestają być takim problemem. Między innymi to, że my mieliśmy taką trudność, wynikało z tego, że ciężko było komukolwiek powiedzieć o tej historii, bo było wiadomo, że te nasze wątpliwości nie spotkają się z aprobatą. Ciężko było się jakoś odnaleźć, znaleźć kogoś, z kim można na ten temat porozmawiać. Oczywiście dotarliśmy, na przykład, do wujka, który nam jakoś pomógł, i tak dalej, i tak dalej, ale początki były naprawdę bardzo trudne. Chociażby to, że nasi rodzice nie wiedzieli do samego końca. No i właśnie wydaje mi się, że to przez to, że ten temat jest tak trudny. I mało się o nim rozmawia, więc im więcej się o nim rozmawia, tym staje się on łatwiejszy i dlatego wydaje mi się, że warto się tym zająć.