



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

Studia Doktoranckie

mgr Karol Starnawski

Nr albumu: 7890

**Adaptacja reportażu literackiego w filmie
dokumentalnym.**

Promotor: prof. dr hab. Andrzej Sapija

Łódź 2023

Spis treści

Słowo wstępne	3
1. Cechy wspólne reportażu i filmu dokumentalnego.....	5
2. Twórczość Hanny Krall w polskim kinie dokumentalnym.....	12
2.1. „Zderzenie czołowe”.....	13
2.2. „Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy”.....	16
3. Dokumentalne adaptacje reportaży literackich.....	20
3.1. „Korespondent z Polski”.....	20
3.2. Agata Tuszyńska w polskim kinie dokumentalnym.....	24
3.2.1. „Wiera Gran”.....	24
3.2.2. „Bruno Schulz”.....	29
3.3. „Czeski film” – o książce i filmie „Gottland”.....	34
3.4. „I była miłość w getcie” Marek Edelman, Jolanta Dylewska i Paula Sawicka.....	41
3.5. Twórczość dokumentalna Marcina Borchardta.....	45
3.5.1. Beksińscy – portret podwójny i album wideofoniczny.....	45
3.5.2. „Tony Halik”.....	49
3.6. Dokumentalne adaptacje reportaży literackich – podsumowanie.....	55
4. Własne doświadczenia realizowania filmu dokumentalnego opartego na książce reporterskiej	57
4.1. „Cienie imperium”.....	57
4.1.1. Etap prac scenariuszowych oraz research.....	59
4.1.2. Etap realizacji zdjęć.....	60
4.1.3. Etap montażu.....	60
4.1.4. „Cienie imperium” – podsumowanie.....	61
4.2. „Sad dziadka”.....	62
4.2.1. Skomplikowany proces adaptacji – nowa bohaterka filmu.....	63
4.2.2. „Kłopotliwy bohater” ze „Sprawiedliwych zdrajców”.....	65
4.2.3. Koncepcja wspólnej wyprawy bohaterki z autorem książki.....	66
4.2.4. Ukraiński operator / bohater. Nowy element w opowiadaniu.....	66
4.2.5. Ukraińskie bohaterki z książki Szablowskiego.....	68
4.2.6. Historyk, ekspert i bohater.....	71
4.2.7. Współpraca z Witoldem Szablowskim.....	73
4.2.8. Forma filmu: koncepcja i realizacja zdjęć.....	76
Zakończenie.....	79
Podziękowania.....	83
Bibliografia.....	84
Netografia.....	84
Filmografia.....	85
Badania własne	86

Słowo wstępne

Inspiracją do przygotowania dysertacji doktorskiej były moje osobiste doświadczenia z pracy nad filmem. W 2018 roku, wspólnie z montażystą, kończyliśmy pracę nad obrazem mojego debiutanckiego, pełnometrażowego filmu dokumentalnego „Cienie imperium”. Współautorem scenariusza jest Tomasz Grzywaczewski, reportażysta, dziennikarz, pisarz i podróżnik. Książka „Granice marzeń. O państwach nieuznawanych” jego autorstwa została wydana kilka miesięcy przed ukończeniem prac nad naszym filmem. Tomasz, w trakcie pisania książki, zgromadził materiał, który stanowił podwaliny dla scenariusza mojego filmu.

Pewnego dnia, gdy pracowaliśmy w montażowni, reportażysta przyniósł nam pierwszy wydrukowany egzemplarz swojej książki. Na okładce widniała fotografia wykonana przez Tomasza podczas jego pobytu w Abchazji przedstawiająca mural z podobizną Józefa Stalina. Patrząc na tę okładkę uświadomiłem sobie, że również w naszym filmie opowiadanie otwiera wizerunek radzieckiego dyktatora. Jest to kadr przedstawiający monumentalny pomnik Iosifa Wissarionowicza Dżugaszwilego w gruzińskim Muzeum w Gori. Była to dla mnie bardzo zaskakująca obserwacja. To, że zarówno książkę, jak i film rozpoczyna wizerunek tego samego przywódcy wydało mi się znamienne. Jednocześnie było to dziełem całkowitego przypadku i zbiegu okoliczności. A jednak owa zbieżność stanowiła dowód na pewien fakt...

Rozpoczynając pracę nad filmem zdawałem sobie sprawę, że historie, które w nim będziemy opowiadać są po części zaczerpnięte z reportażu, nad którym pracował wówczas Tomasz. Niemniej realizując zdjęcia nie sugerowałem się konstrukcją narracyjną zawartą w nowelach pisarza. Pewna korelacja jednak między tymi utworami mimo wszystko została utrzymana.

Zaobserwowana zbieżność w postaci wizerunku Stalina otwierającego zarówno film, jak i książkę, zapoczątkowała u mnie pewną refleksję. Zacząłem się zastanawiać, czy świadome podążanie za tekstem reporterskim nie jest ciekawą metodą pracy nad dokumentalnym obrazem. Z reguły reżyser-dokumentalista powinien szukać swoich postaci i swoich historii w otaczającej go rzeczywistości, potocznie to ujmując „na ulicy”. W tym wypadku paradoks polega na tym, że reżyser czerpie je z literatury. Chcąc być bardziej precyzyjnym – czerpie je również z rzeczywistości tylko takiej, której pośrednikiem jest literatura faktu.

W celu lepszego zrozumienia kontekstu i charakteru zjawiska artystycznego, jakim jest film dokumentalny zainspirowany reportażem literackim sięgnąłem do źródeł wiedzy z zakresu historii polskiego kina. Swoje poszukiwania zawęziłem do rodzimej kinematografii, ponieważ kierowałem się przeczuciem, że polski dokument i reportaż literacki mają ze sobą wiele wspólnego. W moim przekonaniu to, co łączy obydwie te gatunki sztuki w polskim wydaniu to specyficzny sposób patrzenia twórców na świat: patrzenia przez pryzmat losu człowieka. Niezależnie od tego czy czytamy dzieło reporterskie jednego z polskich reporterów, czy oglądamy filmowy dokument polskiego reżysera, to w przeważającej większości będą to utwory, które w centrum stawiają człowieka uwikłanego w los, w pewien „wiatr historii”.

Gdy zacząłem poszukiwać i badać przypadki, w których polski dokumentalista sięgał po książkę reporterską w celu zrealizowania filmu zdumiało mnie, iż takie decyzje artystyczne nie miały charakteru incydentalnego. Mogę wręcz stwierdzić, że wraz z upływem lat taki sposób realizowania dokumentu w oparciu o literaturę faktu stawał się coraz mniejszym „novum”. Z przeróżnych lektur byłem w stanie wyciągnąć wnioski, iż związek literatury i kina faktu występowało wcześniej w polskiej kulturze. Pragnę jednak podkreślić, iż każdy przykład takiej „dokumentalnej adaptacji” jest inny. W tej pracy chciałbym przyjrzeć się wybranym przez siebie przykładom polskich dokumentów i książek reporterskich, by spróbować odpowiedzieć na główne pytanie badawcze mojej pracy: **Dlaczego i po co sięgają filmowi dokumentaliści do reportaży i dokumentalnych opowieści literackich?**

Kryterium wyboru zawężam do wybranych polskich filmowych dokumentów, których podstawą do realizacji był pierwowzór reportersko-literacki. Będą to filmy i reportaże, które miałem okazję omówić w ramach swojego seminarium na Wydziale Reżyserii w PWSFTviT im. L. Schillera w Łodzi. Do tego grona utworów dodam trzy filmy, których nie miałem okazji omówić na ww. seminarium, ale które zajmują bardzo ważne miejsce w historii polskiego kina dokumentalnego jednocześnie będąc wiernymi adaptacjami krótkich nowel reporterskich jednej z najważniejszych polskich pisarek literatury faktu – Hanny Krall. Większość dokumentalistów, których filmy opisuję w tej pracy współpracowało z reportażyстами czyniąc z nich współautorów swoich dokumentów. Książka reporterska, jak i osoba samego reportera, były dla dokumentalistów kluczowymi elementami stanowiącymi punkt odniesienia w tworzeniu filmu. W przypadku ww. dzieł nie mam do czynienia tylko z inspiracją, ale świadomie przeprowadzoną próbą przełożenia pewnych elementów narracyjnych z książki na ekran.

Zamierzam wybrane przez siebie tytuły osadzić w pewnym kontekście historycznym by lepiej zrozumieć drogę, jaką przeszli zarówno dokumentaliści, jak i reportażyści. Stąd też opiszę i porównam kilka wybranych dzieł z historii kina dokumentalnego korespondujących z dziełami reportażu literackiego. W trakcie pisania tych rozdziałów zamierzam odpowiedzieć na pozostałe **pytania badawcze:**

- Jakie są mechanizmy i sposoby przetwarzania materii literackiej na materię filmową?
- Jak filmowi dokumentaliści traktują materiał literacki? Po co on im jest potrzebny?
- Kiedy materiał literacki im pomaga, a kiedy staje się dla nich obciążeniem?
- Co z nim (materiałem literackim) robią, jak go przetwarzają?
- Kim jest autor reportażu dla reżysera dokumentalisty? Wspólnikiem, rywalem czy osobą obcą?

Powyższe rozważania i opisy doświadczeń twórców dokumentalnych zamierzam skonfrontować z własnymi doświadczeniami artystycznymi w przypadku realizacji dwóch swoich filmów dokumentalnych, pt. „Cienie imperium” oraz przede wszystkim „Sad dziadka”. Pierwszy przykład mojej twórczości nie był w pełni świadomym przełożeniem materii literackiej na filmową. Natomiast nie jest to w mojej ocenie dyskwalifikujące, ponieważ nie zmienia to faktu, że „Cienie imperium” czerpią pewne elementy z „Granic marzeń...”. Ponadto, gdyby nie moje doświadczenie przy realizacji „Cieni...” to być może nie podjąłbym się realizacji „Sadu dziadka”. Dlatego chciałbym również temu tytułowi poświęcić oddzielny

rozdział w tej pracy. Drugi film jest z kolei próbą częściowego przeniesienia na ekran książki „Sprawiedliwi zdrajcy. Sąsiedzi z Wołynia” Witolda Szablowskiego. Obraz ten jest podstawowym dziełem analizowanym w mojej rozprawie doktorskiej. W tym wypadku proces adaptacji reportażu jest dokonywany przeze mnie w sposób świadomy i we współpracy z autorem książki. Opiszę cały proces twórczy i produkcyjny, począwszy od prac literackich (scenariusz, eksplikacja reżyserska, dokumentacja zdjęciowa), przechodząc dalej przez okres zdjęciowy, skończywszy na etapie post-produkcji i zamknięciu filmu.

Głównym celem niniejszego aneksu teoretycznego jest próba stworzenia dla młodych adeptów sztuki filmowej kompendium wiedzy na temat adaptacji reportażu literackiego w filmie dokumentalnym. Chciałbym, aby ta praca pisemna była pewnym punktem odniesienia dla przyszłych dokumentalistów chcących realizować swoje filmy w oparciu o literaturę faktu. Nie zamierzam zamieszczać w tej pracy gotowych odpowiedzi na pytania, które mogą trapić dokumentalistów szukających swoich historii w reportażu. Natomiast chcę przedstawić im jak najszersze spektrum zagadnień – możliwości, czy potencjalnych zagrożeń – mogących przysłużyć się im w pracy nad filmem. Uważam, że moment, w którym reżyser i pisarz-reportażysta twórczo spotykają się by zrealizować wspólne dzieło jest sytuacją nietuzinkową, która niesie za sobą całe mnóstwo możliwości artystycznego wyrazu, jak i również szereg trudności.

1. Cechy wspólne reportażu i filmu dokumentalnego.

Podstawową cechą filmu dokumentalnego jest to, że jego twórcy czynią z rzeczywistości podstawowy materiał do budowy opowiadania. John Grierson ujmuje to następującymi słowami: „Jeśli dokonuje się zdjęć kamerą w autentycznej scenerii (czy będzie to temat dla kroniki albo magazynu, przypadkowa obserwacja czy próba dramatyzacji, film oświatowy lub naukowy albo podróżnicze obrazki w rodzaju Chang czy Rango), fakt uchwycony na taśmie jest dokumentem”¹. Definicję dokumentu filmowego rozwija w swojej pracy doktorskiej Agnieszka Zwiefka: „W 1948 roku światowa organizacja World Union of Documentary sformułowała następującą definicję: „Przez film dokumentalny należy rozumieć wszelkie metody rejestrowania na taśmie filmowej rozmaitych aspektów rzeczywistości interpretowanych bądź jako faktycznie sfilmowane, bądź też jako jej wiarygodna i usprawiedliwiona rekonstrukcja” (Hendrykowski, 1995). W ten sposób granice filmu dokumentalnego zostały (zresztą nie po raz ostatni) poszerzone o paradokumentalne zdjęcia, w ramach których np. rekonstruowano wydarzenia. Tym samym otwarto drogę do fikcjonalizacji przekazu dokumentalnego, wprowadzenia w jego ramy gatunkowe zabiegów kreacyjnych, dających większą swobodę wypowiedzi artystycznej”².

Pomimo licznych prób zdefiniowania ram gatunkowych filmu dokumentalnego nadal powszechnie zdarza się, że ww. gatunek filmowy jest błędnie utożsamiany z reportażem

¹ A. Gwóźdź, „Europejskie manifesty. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antalogia”, cyt. za: A. Kołodyński, Warszawa 2002, s. 264.

² A. Zwiefka, „Prawdziwa fikcja. O przekraczaniu granic w filmie dokumentalnym”, s. 88, „Kultura i Edukacja”, nr 3 (125) s. 86-96, DOI: 10.15804/kie.2019.03.06.

telewizyjnym, który opiera się na sprawozdawczości i przekazywaniu informacji. Przede wszystkim kino dokumentalne od początku tworzyli filmowcy, a nie dziennikarze. Sytuacja była odwrotna w przypadku reportażu literackiego, którego autorami byli publicyści piszący dla prasy, którzy po jakimś czasie zdecydowali się tworzyć samodzielne, dłuższe formy reportersko-literackie (w Polsce byli to m.in. Ryszard Kapuściński, Hanna Krall, Wojciech Jagielski czy Mariusz Szczygieł). Pisarze literatury faktu stopniowo odchodzili od sprawozdawczości na rzecz uniwersalizacji i metaforyzacji opowieści. Geneza obydwu rodzajów sztuki, droga, którą przeszli ich twórcy, stanowi to, co je różni. Po dziś dzień dbałość o jakość informacji i pewne przywiązanie do trzymania się faktów są charakterystyczne dla twórczości pisarzy powieści reporterskich. Niemniej warto podkreślić, że często są to opowieści wykraczające poza spis faktów i dat. Podobnie, jak w kinie dokumentalnym, reportaż literacki w dużej mierze koncentruje się na opisie ludzkich losów, psychologii bohaterów.

Początki tej ewolucji obydwu dziedzin dostrzegł już w latach 50. XX wieku słynny polski reżyser dokumentalny Władysław Ślesicki, który w swojej pracy magisterskiej ujął to w następujących słowach: „W ostatnich latach jesteśmy świadkami dojrzewania nowego, samodzielnego gatunku literackiego i filmowego - reportażu. Reportaż wyszedł poza ramy dzienników, czasopism, opuścił miejsce, w którym się narodził i doczekał się awansu w postaci wydań broszurowych, książkowych. Zwiększa się krąg jego twórców – obok dziennikarzy piszą literaci zawodowi, amatorzy - zwiększa się zainteresowanie odbiorców. Wielki reportaż literacki znajduje swój odpowiednik w filmie”³.

Reżyser „Płyną tratwy” w swojej pracy pisemnej potwierdza podstawowe cechy reportażu filmowego i literackiego, które wymieniłem na początku tego rozdziału: „(...) Na pewno znajdą tu miejsce takie elementy, jak: dokumentaryzm, - tzn. zachowanie autentyczności miejsca, ludzi i zdarzeń, aktualne ujęcie w czasie, obecność osoby narratora lub komentatora w tekście, artystyczne opracowanie tematu.”⁴ Na przestrzeni lat obie formy zaczną poszerzać swą pojemność jeśli chodzi o dopuszczalne środki artystycznego wyrazu. Niemniej jednak możemy uznać, że zarówno film dokumentalny, jak i reportaż literacki, opierają się przede wszystkim na autentycznych bohaterach i ich historiach. Kwestią otwartą pozostaje to w jaki sposób ową historię i bohatera twórcy przedstawiają w końcowym dziele. W tym momencie od sfery treści wkraczamy w sferę formy danego utworu. I to właśnie forma, tak w kinie dokumentalnym, jak i w literaturze faktu, staje się tym drugim czynnikiem, który odróżnia obydwa rodzaje artystyczne od reportaży dziennikarskich, telewizyjnych i prasowych.

W polskim kinie wykształciło się pojęcie „Polskiej Szkoły Dokumentu”, którą syntetycznie przedstawia Mikołaj Jazdon: „Znakiem rozpoznawczym „polskiej szkoły dokumentu” stał się krótkometrażowy film – przeznaczony do rozpowszechniania w kinach – w którym konkretne osoby, wydarzenia, zjawiska, pokazywane były z wyraźnym zaznaczeniem autorskiego punktu widzenia, dbałością o stronę formalną oraz dążeniem do nadania dziełu rangi uogólnienia, metafory”⁵. Dalej autor artykułu przytacza podstawowe metody i tradycje

³ W. Ślesicki, „Zagadnienia konstrukcji w reportażu literackim i filmowym”, PWSFTviT, Łódź, 1958, s. 1.

⁴ W. Ślesicki, „Zagadnienia konstrukcji w reportażu literackim i filmowym”, PWSFTviT, Łódź, 1958, s. 2.

⁵ M. Jazdon, „Filmowa Sztuka Faktu”, strona internetowa miesięcznika ZNAK, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/6902012mikolaj-jazdonfilmowa-sztuka-faktu/>, Listopad 2012.

realizacji filmu dokumentalnego, takie jak „Cierpliwe oko” Kazimierza Karabasza czy „filmu półotwartego” Marcela Łozińskiego. Według Jazdona poetyka występująca w kinie dokumentalnym ma na celu uniwersalizowanie opowiadanych w nich historii, co sprawia, że twórcy dokumentalni wnoszą opowiadane historie do rangi metafory. Dzięki temu możemy pozycjonować filmy dokumentalne lat 60., 70., 80. i współczesne na równi z kinem fabularnym, o czym również wspomina Mikołaj Jazdon: „(...) polskim dokumentalistom udało się podnieść rangę filmu dokumentalnego, udowodnić, że tak samo jak w filmie fabularnym także i tu można tworzyć dzieła sztuki, a film dokumentalny może zajmować ważne miejsce w kulturze”⁶.

W przypadku reportażu literackiego co do zasady jest podobnie - wrażliwość i punkt widzenia tematu przez twórcę – zsumowane z opisywaną rzeczywistością powinny w efekcie pozwolić uzyskać dzieło w postaci reportażu literackiego. Taki prosty wniosek tylko pozornie zamyka dyskusję na temat tego gatunku, o czym wspomina Edyta Żyrek-Horodyska w swoim artykule „Reportaż literacki. Korzenie i teorie”: „Reportaż literacki jest jednym z najtrudniej definiowalnych współcześnie gatunków dziennikarskich. Ze względu na swój hybrydyczny, proteuszowy charakter i kłopotliwe umiejscowienie między literaturą a publicystyką pozostaje wciąż formą wymykającą się precyzyjnym ustaleniom genologicznym”⁷. Z kolei korzenie samego gatunku sięgają wieków XVIII i XIX, o czym również wspomina autorka artykułu: „Już od wieku XVIII zaczęły się formować pierwsze związki literatów i publicystów. Wspomina o tym Wańkowicz, słusznie podając przykład Daniela Defoe, który zasłynął zarówno dzięki swym powieściom, jak i dzięki tekstom o charakterze pre-reportażowym – przywołajmy chociażby szkic „The Storm” (Burza). Rozwijające się w oświeceniu czasopisma moralne, m.in. brytyjski „The Tatler” czy naśladowający go polski „Monitor”, także przyciągnęły do publicystyki najwybitniejsze pióra epoki”⁸. Zdarzało się również, że sztukę literatury faktu uprawiali niekojarzeni z tą dziedziną najwybitniejsi pisarze XIX wieku. Artyści z pasją opisywali swoje liczne podróże: „Już od XIX stulecia publicystykę, w którą angażowali się wtedy najwybitniejsi literaci, tacy jak Victor Hugo, Adam Mickiewicz czy Samuel Taylor Coleridge, uznawano za gorszą siostrę literatury. Pisujących do prasy autorów piętnowano za kierującą nimi chęć zysków i za to, że zaprzędali swoją artystyczną muzę”⁹. Dodam, że w prasie drukowano również powieści XIX-wieczne np. „Lalkę” Bolesława Prusa, co również dowodzi temu, jak bardzo wręcz literatura piękna była fizycznie blisko reportażu umiejscowiona. To drukowana na szeroką skalę prasa stała się tym miejscem, w którym reportaż bezpośrednio zetknął się z literaturą.

W tym miejscu przechodzę do tego elementu, który najbardziej odróżnia charakterystykę reportażu literackich od reportażu prasowych, a więc do przymiotnika „literacki”. Wskazuje on jasno na formę zapisu, na poetykę danego utworu, która podobnie, jak

⁶ M. Jazdon, „Filmowa Sztuka Faktu”, strona internetowa miesięcznika ZNAK, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/6902012mikolaj-jazdonfilmowa-sztuka-faktu/>, Listopad 2012.

⁷ E. Żyrek-Horodyska, „Reportaż literacki wobec literatury. Korzenie i teorie”, w: „Pamiętnik Literacki” 2017, 4, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 2017, s. 121.

⁸ E. Żyrek-Horodyska, „Reportaż literacki wobec literatury. Korzenie i teorie”, w: „Pamiętnik Literacki” 2017, 4, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 2017, s. 4.

⁹ E. Żyrek-Horodyska, „Reportaż literacki wobec literatury. Korzenie i teorie”, w: „Pamiętnik Literacki” 2017, 4, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 2017, s. 122.

w przypadku filmów dokumentalnych, sprawia, że opisana historia staje się uniwersalna, metaforyzuje się, wychodzi ponad reporterską sprawozdawczość.

Tym, który przyczynił się do awansu reportażu w świadomości odbiorców, jak i krytyki literackiej był z pewnością Ryszard Kapuściński. Mariusz Szczygieł na łamach „Gazety Wyborczej” przytacza historię pewnej adaptacji teatralnej jednego z tekstów Kapuścińskiego: „Pod koniec 1961 roku miesięcznik „Dialog” wydrukował dramat Bohdana Drozdowskiego pt. „Kondukt”, którego treść uderzająco przypominała historię opisaną w „Sztynym”. Kapuściński i redakcja „Polityki” zarzucili Drozdowskiemu plagiat. (...) Debata prasowa, jaka rozgorzała wokół tej sprawy, zwróciła uwagę na nowy gatunek: reportaż literacki. Była to pierwsza próba jego nobilitacji. Uświadomiono sobie - wspominał Kapuściński - że reportaż literacki należy do literatury i nie należy go sprowadzać do gazetowej informacji, którą można dowolnie wykorzystać”¹⁰.

Twórczość Ryszarda Kapuścińskiego do dziś budzi kontrowersje wśród czytelników i krytyków literackich. Z jednej strony pojawiają się głosy, że twórczość autora „Cesarza” nie ma nic wspólnego z reportażem, z drugiej zaś strony można doszukać się licznych opinii, które zdają się potwierdzać mój punkt widzenia, że w tego typu pisarstwie opisywana rzeczywistość, pewne fakty z zaobserwowanego świata, to punkt wyjścia dla twórczej ekspresji reportera. Andrzej Stasiuk na łamach „Gazety Wyborczej” tak pisał o twórczości Kapuścińskiego: „Co do mnie - chyba zawsze czytałem go [Kapuścińskiego] dla samego czytania. Dla przyjemności lektury. Dla zdań, dla akapitów, dla fragmentów i dla historii, które potrafił tkać ze szczegółów, sekundowych obserwacji, okruczeń. A czy to była prawda? Czy to była rzeczywistość jeden do jednego jak w raporcie policyjnym? Kompletnie mnie to nie zaprzętało.”¹¹ Do charakterystyki twórczości autora „Jeszcze dzień życia” odniósł się również Bartosz Marzec: „(...) Kłopot z Kapuścińskim polega na tym, że niektóre z jego dzieł mogą stanowić niepodważalny wzór dla dziennikarzy, a niektóre - niekiedy pod względem literackim wybitniejsze - niekoniecznie. Te ostatnie są raczej książkami z półki 'literatura piękna' - i to tej najwyższej”¹².

Kapuściński stał się w pewnych kręgach symbolem „fabularyzowania” reportażu. Dziś reportażysty, których ukształtowała twórczość autora „Podróży z Herodotem” również są zakładnikami definicji „koloryzujących reporterów”. Dowodzi temu fragment artykułu Agnieszki Warnke: „W przekraczaniu granic gatunku nie ma nic złego pod warunkiem, że autor trzyma się prawdy. Nikt nie oczekuje od reporterów kronikarskiej relacji, a "obiektywizm" w reportażu należy włożyć między bajki. Jest jednak różnica – a nawet przepaść – między subiektywnym spojrzeniem a jawną manipulacją. Sama selekcja faktów i ich montaż to działania wystarczająco ingerujące w materię.” - i dalej Warnke pisze tak – „To, że reportaż literacki sytuuje się na pograniczu dziennikarstwa i literatury pięknej, nie oznacza

¹⁰ M. Szczygieł, „Jeszcze jedna podróż”, strona internetowa „Gazety Wyborczej”, 28.01.2007, <https://wyborcza.pl/7,76842,3877737.html>.

¹¹ A. Stasiuk, strona internetowa „Gazety Wyborczej”, 02.03.2010,

<https://wyborcza.pl/7,75410,7615303,stasiuk-a-jesliby-nawet-to-wszystko-zmyslil.html>

¹² B. Marzec, „Niewinni mordercy. Reportażowa powieść o dziennikarzu podróżującym do jądra ciemności”, strona internetowa Culture.pl, <https://culture.pl/pl/dzielo/wojciech-jagielski-nozni-wedrowcy>

pełnej swobody w czerpaniu z obu dziedzin”¹³. Trudno nie zgodzić się z autorką powyższych zdań, niemniej jednak nie ulega wątpliwości, że wyżej wspomniane granice gatunkowe mimo wszystko mają charakter stosunkowo płynny, bo czymże jest przywołana przez Warnke „prawda”? To, co jest przedmiotem rozważań autorki powyższego fragmentu tekstu może być na tyle subiektywnie postrzegane, że dylemat ten będzie powracać zawsze, zarówno w przypadku reportażu literackiego, jak i filmu dokumentalnego. Owa hybrydyczność filmu dokumentalnego, jak i reporterskich powieści literackich, stanowi istotny wspólny budulec obydwu dziedzin sztuki. To jedna z tych kilku fundamentalnych dla obydwu dziedzin cecha, która przyczyniła się do tego, że twórcy tych rodzajów artystycznych zaczęli niejednokrotnie wchodzić ze sobą we współpracę.

Kolejnym punktem niezbitcie łączącym filmowy dokument z literackimi opowieściami reporterskimi jest bohater będący w centrum uwagi ich twórców. Autorzy za pośrednictwem bohatera, którego opisują w filmie lub książce starają się zrozumieć jego motywacje, emocje, całą jego złożoność psychologiczną. Zaryzykuję wręcz stwierdzenie, że współcześnie artyści dokumentalni i reporterscy coraz bardziej koncentrują się w swoich utworach na uchwyceniu pewnej złożoności psychologii postaci, przy czym opis społeczno-polityczno-historyczny traktują jako tło, pewien kontekst czasu, przestrzeni i okoliczności, w których dany bohater funkcjonuje. W kinie dokumentalnym nastąpiło to bardzo szybko, niemal od pierwszych utworów „Czarnej serii” czy później „Polskiej Szkoły Dokumentu” i funkcjonuje aż po współczesne filmy dokumentalne. Wspomina o tym prof. Grażyna Kędzielawska w swoim „Przewodniku dokumentalisty”: „Człowiek jest wpisany w rzeczywistość, w konkretną sytuację, żyje w określonych relacjach z innymi ludźmi (...) Film dokumentalny jest jak lustro, w którym poznając innych i ich sprawy możemy spojrzeć na siebie poprzez poznanie innych.”¹⁴

W reportażu literackim proces ten przebiegał wolniej, lecz za pośrednictwem, m.in. twórczości Ryszarda Kapuścińskiego, Hanny Krall czy później chociażby Wojciecha Jagielskiego, Mariusza Szczygła, jak i wielu innych miał on również miejsce i dziś dzięki temu można stwierdzić, że funkcja bohatera w ich opowieściach jest absolutnie kluczowa. Hanna Krall w rozmowie z Emilią Padoł dla Onet Kultura, mówiąc o tematyce zagłady odnosi się również do roli bohaterów swoich reportaży: „(...) Bardzo mi zależy na tym, żeby moich bohaterów polubić, żeby pobyc z nimi. Powspółczuć im”¹⁵. Autorka „Zdażyć przed Panem Bogiem” w tym fragmencie ma na myśli oparcie narracji opowiadania na bohaterze jako centralnym punkcie opowieści. Jest to niezwykle istotny aspekt w twórczości Krall, który będzie występować także u innych reporterów, a mianowicie narracja oparta na człowieku, na jego doświadczeniach, emocjach, jego uwikłaniu w los - ten aspekt sprawia, że czytelnicy reportaży literackich identyfikują się z bohaterami. Marek Radziwon odnosi się do tej kwestii przy okazji recenzji książki „Nocni wędrowcy” Wojciecha Jagielskiego: „(...) reportaże Wojciecha Jagielskiego wkradają się w rejony zarezerwowane zwykle dla prozy. Mają

¹³ A. Warnke, „Przekraczając granice. Tendencje w reportażu literackim”, Culture.pl, 19.06.2018.

¹⁴ G. Kędzielawska, „Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu. Skrypt”, rozdział „Bohater filmu dokumentalnego”, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej i Telewizyjnej w Łodzi, wydanie II poprawione, Łódź 2016, s. 76.

¹⁵ H. Krall w rozmowie z Emilią Padoł, Onet Kultura, 20.05.2020.

wyrazistych bohaterów, nieoczywiste konflikty znacznie bogatsze niż w prostych frontowych przekazach dziennikarskich i perspektywę wykraczającą daleko poza tę jedną, wieloletnią wojnę”¹⁶. Bohater jako punkt centralny opowieści jest wyraźnym spoiwem między reporterskimi powieściami, a kinem dokumentalnym.

Zwróć jeszcze uwagę na jeden aspekt, który determinuje obydwa rodzaje sztuki. Mam na myśli sposób ich odbioru. W przypadku reportażu literackiego mamy do czynienia z utworem, którego zapis polega na ciągu wyrazów układających się w zdania, akapity i całe rozdziały. Czytelnik reportażu może do niego wracać w całości lub do poszczególnych jego fragmentów, a samą lekturę może rozłożyć na dłuższy czas. Natomiast odbiorca filmu dokumentalnego przeważnie ogląda go raz lub kilkakrotnie, ale w jednym konkretnym czasie trwania tego utworu. Film komunikuje się za pomocą słów układających się w dialogi, ale przede wszystkim oddziałuje na widza za pomocą siły obrazu, montażu tego obrazu, efektów dźwiękowych czy muzycznych. W związku z powyższym dokument filmowy może komunikować się ze swoim odbiorcą także za pomocą scen, w których nie pada ani jedno słowo. Dokumentalna opowieść wizualna komunikuje się samym obrazem połączonym z dźwiękiem, a dialog to często uzupełnienie opowieści. Z kolei reportaż literacki bez słowa nie jest w stanie komunikować się z czytelnikiem. To są te różnice, które wpływają na percepcję odbiorców tych utworów. Przede wszystkim jednak te fundamentalne zasady rządzące kinem i literaturą, tak różne od siebie, determinują wybór środków wyrazu, narzędzi, a także strategii do opowiedzenia danej historii. Mam na myśli chociażby sytuację, w której niejednokrotnie porównuje się pierwowzór literacki/reporterski do filmu. Zdarza się, że osoby znające obydwa utwory zwracają uwagę na to, że w filmie jest np. mniej informacji na dany temat niż w książce. Może to dotyczyć rysu historycznego, społecznego czy politycznego. To jest przykład wyabstrahowany – w ramach tej pracy będę przyglądać się i analizować poszczególne, konkretne przykłady dokumentów opartych na powieściach reporterskich i wówczas dokładnie to omówię. W tym momencie chodzi mi bardziej o to, aby zwrócić uwagę na pewne tendencje czy mechanizmy związane z odbiorem tych utworów. Reżyserzy często (i słusznie) rezygnują, bądź redukują warstwę historyczną czy polityczną do absolutnego minimum, chociażby dlatego, że widz filmu karmi się emocjami – a te najczęściej związane są bezpośrednio z bohaterem. Reżyser zawsze musi dokonać selekcji treści, aby uzyskać pewną esencję, pozwalającą mu zbudować dramaturgię, która będzie odpowiednio oddziaływać na widza w bardzo konkretnym, ograniczonym czasie trwania utworu.

W przypadku reportażu literackiego autor nie ma aż takich ograniczeń, bo formuła dotarcia do czytelnika jest bardziej otwarta niż w przypadku filmu. Pisarz może swoją historię podzielić na rozdziały, które poświęci bohaterowi, głównej fabule, a inne opisowi kontekstu społecznego, historycznego czy politycznego. Pisarz zawsze może dopisać dwie, trzy strony więcej, aby zmieścić pewien wątek czy informację, a reżyser dokumentu często jest ograniczony czasem trwania swojego utworu czy też jego konstrukcją.

Dokumentalista najczęściej reżyseruje film używając techniki tzw. obserwacji dokumentalnej swojego bohatera. Filmowiec może wybrać inne techniki, jak found-footage,

¹⁶ M. Radziwon, strona internetowa Culture.pl, <https://culture.pl/pl/dzielo/wojciech-jagielski-nocni-wedrowcy>.

setkowe wypowiedzi bohaterów czy nawet inscenizacje. Niemniej jednak, najczęściej w polskim kinie dokumentalnym reżyserzy sięgają właśnie po obserwację. Wynika to ze sposobu nauczania, z pewnej tradycji przekazywanej przez mistrzów swoim uczniom, z tożsamości i historii polskiego dokumentu. W związku z powyższym niemożliwe jest wierne przełożenie książki na ekran, jak w przypadku filmu fabularnego. W fabule reżyser dysponuje takimi narzędziami jak inscenizacja, gra aktorska i związane z nimi wszystkie aspekty filmowej kreacji, dzięki czemu może odtworzyć dane sceny z pierwowzoru literackiego. W przypadku dokumentu najczęściej możemy mówić tylko o filmowym rozwinięciu historii opisanej w książce, czasami jej pogłębieniu. Może też zdarzyć się, że dokumentalista zaczerpnie z reportażu tylko jakiś jego fragment, który zdecyduje się rozwinąć dalej. Jeśli twórca będzie chciał realizować film oparty na materiałach archiwalnych wówczas jest większa szansa na to, że chociażby za pomocą komentarza z off-u pewne fragmenty z reportażu znajdą się w filmie. Natomiast, co pragnę teraz podkreślić, nie możemy dokumentalnych adaptacji postrzegać tak samo jak fabularnych ponieważ dokument jest to inny rodzaj filmowy posługujący się innymi narzędziami, innymi środkami wyrazu. Stąd też zwracam uwagę na charakterystykę realizacji filmu w oparciu o obserwację dokumentalną: w takim wypadku film może być kontynuacją historii bohatera opisanego w książce. Dokumentaliści często także inscenizują swoje filmy, ale ta technika nigdy nie jest wykorzystana w pełni, tak jak w filmie fabularnym. Dlatego zachęcam do innego spojrzenia na dokumentalne adaptacje literatury faktu. Dla dokumentalisty nigdy przeniesienie książki na ekran nie będzie najważniejsze. Większość reżyserów dokumentalnych będzie interesował w danym reportażu jakiś konkretny jego aspekt – bohater, tajemnica/intryga, główny wątek etc. Ciekawe jest jednak to, co filmowcy decydują się z tych reportaży aplikować do swoich filmów i dlaczego. **Co nimi kieruje? Jak przetwarzają daną materię reportersko-literacką na materię filmową? Jakich muszą dokonać wyborów i gdzie w tym wszystkim sytuuje się współpraca z autorem reportażu?**

2. Twórczość Hanny Krall w polskim kinie dokumentalnym

Twórczość Hanny Krall zajmuje szczególne miejsce w polskim kinie dokumentalnym, ponieważ zwróciła ona uwagę dwóch wielkich mistrzów: Marcela Łozińskiego i Wojciecha Wiszniewskiego. To właśnie ci dwaj twórcy zainspirowali się reporterskimi nowelami autorki „Wszystkich odcieni bieli”, a następnie zrealizowali na ich podstawie filmy. Mam tu na myśli dokładnie dwa filmy: „Zderzenie czołowe” Łozińskiego oraz „Człowieka, który wykonał 550% normy” Wiszniewskiego. O tym, że te tytuły są próbą przełożenia utworów Krall na ekran dowiedziałem się dzięki książce Katarzyny Mąki-Malatyńskiej pt. „Krall i filmowcy”. Być może byli też inni reżyserzy tamtej epoki, którzy posiłkowali się literaturą faktu realizując swoje filmy, jednak w tamtych czasach nie było przyjętej zasady, aby twórca filmu zawierał taką informację w napisach końcowych. Dlatego jest to dziś niezwykle trudne do określenia, które dzieło dokumentalne jest ewolucją, a które efektem inspiracji reportażem literackim. Nie znalazłem źródła naukowego, które opisywałoby dokumentalne adaptacje reportaży literackich sprzed lat dwutysięcznych.

Hanna Krall twierdzi, że nie miała problemu z odbiorem dokumentów, które w trakcie seansu ludzako przypominały jej własne reportaże. W rozmowie z Tadeuszem Sobolewskim pisarka następująco tłumaczyła swój stosunek do dokumentalnych ekranizacji swoich utworów: „Wiszniewski bardzo wiernie przeniósł na ekran mój reportaż z „Polityki” – „Spokojne niedzielne popołudnie”. W filmie o górniku Bugdole było to wiernie w najdrobniejszych szczegółach. U mnie Bugdoł wyjmuję z szafy mundur obwieszony medalami, kołysze wieszakiem i medale podzwaniają – u Wiszniewskiego jest scena identyczna. W reportażu była jeszcze Magda Bugdołowa. Dziergała szydełkiem firankę i powtarzała: oczko w prawo, oczko w lewo, weź pani kawałek firanki, bo z samego pisania to pani mądra nie będziesz... W filmie też było coś podobnego, ale nie jestem pewna” - mówi Krall, na co Tadeusz Sobolewski odpowiada – „Nie kojarzyło się wtedy filmów Wiszniewskiego z reportażami Hanny Krall. Źródło inspiracji nie było podane” – reporterka odpowiada – „Widocznie (Wiszniewski) uznał, że reportaż to życie, do którego każdy ma prawo. Nie wyprowadzałam go z błędu, bo byłam urzeczona jego talentem”¹⁷. Relacja autorki „Smutku ryb” dowodzi tezie, iż dokumentaliści doby lat 70., czy 80. nie postrzegali reportaży publikowanych w prasie jako samodzielnych dzieł literackich. I ten stosunek dotyczył się zarówno samych reportaży, jak i ich autorów. Ówczesni filmowcy najprawdopodobniej byli przekonani, że to, co jest publikowane w prasie należy do domeny publicznej i po prostu każdy może z tego twórczo skorzystać. Nie widzieli potrzeby dodatkowego informowania widza o tym fakcie.

Przywołam w tym miejscu jedno z moich pytań badawczych: **kim dla dokumentalisty jest osoba reportażysty? Partnerem, wrogiem, czy osobą obcą?** W tamtej epoce można z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że reżyserzy dokumentalni nie traktowali piszących reportaży, jako artystów, którzy mogą być dla nich partnerami w pracy nad filmem. Po pewnym czasie ww. stan rzeczy uległ zmianie. Twierdzę, że miał na to wpływ fakt, iż reportaż

¹⁷ H. Krall w rozmowie z T. Sobolewskim, „Bajka o ludziach”, strona internetowa Onet Film, 20.02.01, <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/bajka-o-ludziach/2peww8w>

zaczął być wydawany w formie literackiej, książkowej. Przyczynił się to do spory artystyczny awans reportażu. Twórcy z innych dziedzin zaczęli doceniać kunszt reportaży, którzy potrafili opowiedzieć złożoną historię w dłuższej formie niż tylko notka dziennikarska w gazecie. W optyce innych artystów, w tym filmowców, reportażyści stali się samodzielnymi, dojrzałymi artystami. Po drugie, może mniej ważne, lecz nie bez znaczenia: prawo autorskie zostało jasno sprecyzowane i opisane, co również praktycznie uniemożliwiło twórcom filmowym niekontaktowanie się z autorami reportaży.

Twórczość Hanny Krall fascynuje dokumentalistów do dzisiaj. Świetnym tego przykładem jest Jolanta Dylewska – polska operatorka i reżyserka dokumentalna. W symposium „Rozmowa mistrzowska” prowadzonym przez dr hab. Katarzynę Mąkę-Malatyńską w Szkole Doktorskiej PWSFTviT w Łodzi Dylewska wspomina, iż przy pracy nad „Kroniką z powstania w warszawskim getcie wg. Marka Edelmana” (1993) bardzo istotna była dla niej książka Krall „Zdażyć przed Panem Bogiem”. Pozwoliła jej bowiem zbliżyć się do bohatera, poczuć go, wyobrazić go sobie w filmie.

2.1. „Zderzenie czołowe”

Film Marcela Łozińskiego „Zderzenie czołowe” jest dokumentalną adaptacją tekstu Hanny Krall pt. „Wzorowe życie maszynisty Cudnego”. Zarówno dokument, jak i reportaż opowiadają historię konsekwencji feralnego wypadku kolejowego, do którego nieumyślnie doprowadził tytułowy bohater. Marian Cudny dawniej wzorowy pracownik kolei, bez reszty oddany swojej pracy, raz w życiu dopuścił się błędu, który doprowadził do katastrofy komunikacyjnej. Przed tym incydentem władze kolei wykorzystywały osobę p. Cudnego, aby budować narrację sukcesu całej instytucji. Wszystko zmieniło się diametralnie z chwilą wypadku, gdy bohater stał się dla dyrekcji kozłem ofiarnym, na którego zrzucano odpowiedzialność za całe zdarzenie. Krall i Łoziński traktują państwową kolej, wypadek i bohatera jako pretekst do opowiedzenia o sile peerelowskiej biurokracji i propagandy. W jednej chwili Cudny z bohatera stał się jedynym winowajcą incydentu, który przekreślił całe jego dotychczasowe zasługi. Reportażystka, jak i reżyser w swoich utworach mówią o tym samym, ale przy użyciu odmiennych konstrukcji opowiadania. Punktem wyjścia dla „Wzorowego życia...”, jak i „Zderzenia czołowego” jest domniemana uroczystość zakończenia kariery zawodowej przez Cudnego. Wokół tej wykreowanej sceny Krall i Łoziński budują resztę dramaturgii. Różnica polega jednak na tym, że Hanna Krall tą sceną rozpoczyna nowelę reporterską, podczas gdy Marcel Łoziński sytuuje tę sekwencję na końcu filmu, jako pewną gorzką puentę.

Krall intencjonalnie rozpoczyna swój reportaż: „Byłoby tak: o jedenastej Cudny wjeżdża na Dworzec Śródmieście. Na peronie wszyscy czekają - naczelnik, sekretarz, orkiestra, kamera TV. Naczelnik ze wzruszeniem wyraża podziękowanie za wieloletnią wzorową pracę (...). Wieczorem obejrzeliby wszystko w Dzienniku Telewizyjnym i przewodniczący upewniłby się, że impreza niewątpliwie przyczyni się do podniesienia rangi

zawodu kolejarskiego, o co by im przede wszystkim chodziło”¹⁸. Przy tak zbudowanym opisie autorka podkreśla hipotetyczność drobiazgowo opisanej uroczystości. Ten drobiazgowy opis pełni jednak konkretną funkcję: reporterka w ten sposób podkreśla, że tego typu propagandowe hucpy były organizowane na jedną modłę, różniły się tylko nazwy zakładów organizujących całe wydarzenie. Pisarka w końcowym zdaniu cytowanego fragmentu kładzie nacisk na pokazanie ułudy i interesowności działania władz kolejarskich względem swojego „wzorowego pracownika”.

Następnie reportażystka zagłębia się w życie prywatne Mariana Cudnego. Autorka „Sześciu odcieni bieli” wraca do przeszłości swojego bohatera: „W nocy prowadził pociąg, w dzień budował dom albo odwrotnie, sypiał po cztery godziny i wszystko go cieszyło. (...) Była to pasjonująca praca, więc zawsze przychodził o pół godziny wcześniej, żeby spokojnie tabor przejąć, wstawał przy tym bez budzika i przez trzydzieści lat nie spóźnił się ani o minutę. (...) Owdowiał po wojnie, został sam z dwuletnim dzieckiem”¹⁹. Pisarka za pomocą powyższego opisu wzbudza w nas - czytelnikach - sympatię i współczucie wobec bohatera. Na tym reportażystka nie poprzestaje: „(...) na trasie Warszawa Wileńska - Tłuszcz, widział swój dom przez okno (...). Od 1973 roku zaczął przed emeryturą wyjeżdżać godziny i jeździł prawie bez przerwy. Boże Narodzenie spędził w pociągu i Wielkanoc, i wszystkie niedziele, a po powrocie zawsze brał się do pracy, bo jeszcze trzeba piwnicę otynkować, krzesła na werandę zespawać, oranżerię zrobić - już skrzyneczki do kwiatów były przygotowane”²⁰. Powyższy fragment uświadamia odbiorcy tekstu trud jaki ponosił bohater, aby wywiązywać się z roli „wzorowego maszynisty”. Reporterka opisując determinację działania bohatera uświadamia czytelnikowi jak wysoką cenę ponosił człowiek, który poświęcał się zarówno dla pracy, jak i dla rodziny. Pod koniec opowiadania Krall w sposób otwarty opowiada się za bohaterem tłumacząc okoliczności „czołowego zderzenia”: „Było to o dwudziestej zero sześć. Czyli dokładnie w chwili, w której maszynista Cudny, już minąwszy czerwony semafor, który niewątpliwie spostrzegłby, gdyby był choć trochę mniej zmęczony, i nie zrzuciwszy prędkości do dwudziestu, co przecież na widok czerwonego światła robił przez całe życie odruchowo, zobaczył wysoką ścianę towarowego wagonu wyrastającą przed nim”²¹. Dzięki swojemu sprawnemu piarstwu Hannie Krall udaje się pogodzić ogień z wodą. Z jednej strony na przykładzie państwowej kolei ironicznie obnaża i punktuje stan umysłu peerelowskich działaczy i decydentów – w tym wypadku dyrekcji kolei. Z drugiej strony w opisach prostego, pełnego rutyny, ale i ogromnej determinacji życia pana Cudnego reporterka wstawia się za niesprawiedliwie pokrzywdzonym człowiekiem, który w obliczu bezdusznej biurokracji jest całkowicie bezbronny. Autorka sama stawia się w roli adwokata Mariana Cudnego.

¹⁸ H. Krall, „Wzorowe życie maszynisty Cudnego” w „Sześć odcieni bieli”, wyd. Dowody na Istnienie, 2015, Warszawa, s. 130.

¹⁹ H. Krall, „Wzorowe życie maszynisty Cudnego” w „Sześć odcieni bieli”, wyd. „Dowody na Istnienie”, 2015, Warszawa, s. 134.

²⁰ H. Krall, „Wzorowe życie maszynisty Cudnego” w „Sześć odcieni bieli”, wyd. „Dowody na Istnienie”, 2015, Warszawa, s. 135.

²¹ H. Krall, „Wzorowe życie maszynisty Cudnego” w: „Sześć odcieni bieli”, wyd. „Dowody na Istnienie”, 2015, s. 135.

Marcel Łoziński obrał nieco inną strategię opowiedzenia tej samej historii niż autorka „To Ty jesteś Daniel”. Filmowy dokument rozpoczyna się następująco: długie ujęcie nadjeżdżającego pociągu, zza którego wyłania się sylwetka głównego bohatera - maszynisty Mariana Cudnego. Mężczyzna wygłasza krótki monolog streszczający jego życiową postawę opartą na byciu uczciwym i sumiennym w pracy. Następnie rozpoczyna się sekwencja rutynowego dnia z życia maszynisty. Nagrana rozedrganą kamerą scena pobudki, oparta na subiektywnym punkcie widzenia przechodzi następnie w scenę wyjścia do zajezdni aż po wyjazd maszyny na trasę. Ta sekwencja powracać będzie w filmie jeszcze kilka razy tworząc filmowy refren. Sposób patrzenia kamery jest w tych scenach bardzo subiektywny. Można odnieść wrażenie jakby to kamera była maszynistą. Ta niezwykle realistyczna w swej stylistyce sekwencja kontrastuje ze sceną, w której naczelnik kolei odczytuje życiorys Cudnego. Szeroki kadr i monotony, wręcz urzędowy, pozbawiony emocji język naczelnika, scenografia peerelowskiego, szarego gabinetu wypełniająca brzegi kadru stanowią punkt odbicia od tej zapętlonej, niezmiennej, „filmowanej dokumentalną kamerą” codzienności kolejarskiej. Łoziński stosuje tutaj metodę kontrastu, owego zderzenia (a propos tytułu) prozy i trudu prawdziwego życia z tym jak obraz tego życia jest przedstawiany i manipulowany przez władzę (naczelnik). Za pomocą wizualnego i znaczeniowego kontrastu reżyser demaskuje obłudę kryjącą się w każdym zdaniu funkcjonariusza kolei. Naczelnik podkreśla, że Cudny nie posiada żadnego wykształcenia poza kolejarskim, sugerując tym samym, iż to kolej przyszła mu z pomocą, że to dzięki niej mógł wytrwale i uczciwie pracować by doskonalić swój kolejarski fach. W sposobie z jakim naczelnik opisuje Cudnego czuć pogardę pomimo, iż przełożony chwali i artykułuje cnoty swojego pracownika.

Obydwa wątki (codziennosc kolejarska i wypowiedź naczelnika) zdają się nie wchodzić ze sobą w konflikt do momentu feralnego zderzenia czołowego, które nastąpiło wskutek błędu maszynisty. W tym momencie dokonuje się zmiana. Od tej pory wszystkie walory Cudnego jako maszynisty zostają przykryte jego domniemanymi wadami. Naczelnik podkreśla zawód, który Cudny sprawił swoim przełożonym. W kulminacyjnej części filmu reżyser kreuje scenę hipotetycznego zakończenia kariery przez Cudnego, którą przywołałem na początku tej analizy. Dokumentalista odwrotnie niż reportażystka sytuuje scenę pod koniec swojej opowieści. Z tej sceny bije jej pompatyczny i propagandowy charakter. Ze względu na to, że znajduje się ona w skrajnie innym miejscu niż w pierwowzorze literackim, pełni ona także inną funkcję w opowiadaniu. Łoziński czyni z tej sceny słodko-gorzka, pełną ironii i surrealizmu puentę, podczas gdy u Krall jest to wizualizacja niedoszonego marzenia pracownika, jakiegoś celu, nagrody, która bohaterowi uciekła sprzed nosa.

Katarzyna Mąka-Malatyńska tak porównuje obydwie utwory: „Twórcy utworu literackiego i filmowego wydobywają z historii maszynisty Cudnego dwa różne aspekty, choć punktem wyjścia jest ta sama wyimaginowana, prawdopodobna uroczystość pożegnania”²². W mojej ocenie te dwa aspekty, o których wspomina Mąka-Malatyńska, to ludzki los (Marian Cudny) i bezduszny, zbiurokratyzowany i obłudny system (kolej). Hanna Krall poza demaskowaniem mechanizmów propagandy sukcesu i propagandy kozła ofiarnego poświęca

²² K. Mąka-Malatyńska, „Krall i filmowcy”, Wydawnictwo Poznańskie, 2006, Poznań, s. 118.

uwagę także samemu bohaterowi Marianowi Cudnemu. W opisie jego codziennego, zrutynizowanego i pełnego wysiłku życia pisarka wyraża swoje uznanie do postawy, jaką sobą reprezentował Cudny. Reporterka bierze swojego bohatera w obronę, podczas gdy Łoziński rezygnuje z zajęcia takiego stanowiska. Dzieło reżysera ma na celu przede wszystkim ukazać obłudę systemu. Historia osobista samego bohatera nie jest interesująca dla dokumentalisty. Opowieść wg Krall jest także o bezdusznym systemie, jak u Łozińskiego, ale przede wszystkim jest o ludzkim losie. W „Zderzeniu czołowym” reżyser minimalizuje ten aspekt ludzkiego losu i ciężar narracyjny kładzie na demaskowanie zakłamaney propagandy władzy. Zarówno w filmie, jak i w reportażu centralną postacią jest jednak główny pokrzywdzony, czyli maszynista Marian Cudny.

2.2. „Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy”

Kolejnym filmem będącym dokumentalną adaptacją twórczości Hanny Krall jest dzieło Wojciecha Wiszniewskiego „Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy” (1973). Reżyser przeniósł na ekran historię przodownika pracy Bernarda Bugdoła opisaną przez reporterkę w tekście „Spokojne niedzielne popołudnie”. Podobnie, jak w przypadku adaptacji dokonanej przez Łozińskiego, Wiszniewski również bierze na warsztat tą samą postać co Krall w swoim opowiadaniu, jednocześnie kładąc akcent gdzie indziej niż czyni to pisarka.

Obydwa utwory opowiadają historię dawnego przodownika pracy, górnika, który wspólnie ze swoim bratem ustanowił nowy rekord we współzawodnictwie w wydobywaniu węgla. Dzięki temu Bernard Bugdoł awansował społecznie i zawodowo – został dyrektorem kopalni, otrzymał wiele odznaczeń. Jednocześnie mężczyzna został zakładnikiem swojego sukcesu – z tego powodu spotkało go wiele przykrości. W gruncie rzeczy bohater stał się człowiekiem samotnym, którego wiele osób nie rozumie. Historia Bugdoła, opowiedziana inaczej przez Krall i inaczej przez Wiszniewskiego jest o cenie jaką za swój „sukces” musiał zapłacić tytułowy bohater i jego najbliżsi. Autorzy obydwu utworów ironicznie rozliczają peerelowską propagandę demaskując tym samym to, w jak instrumentalny sposób władze w PRL traktowały tzw. przodowników pracy.

Film rozpoczyna się dynamiczną sekwencją, najpewniej inscenizowaną, ukazującą Bugdoła w roli dyrektora jednej ze śląskich kopalń. Widzimy zgiełk w centrali, mnóstwo ludzi, słyszymy nachodzące na siebie rozmowy telefoniczne i uważnie kontrolującego to wszystko dyrektora. Na tym etapie filmu jeszcze nie wiemy kim jest ta postać. Następnie reżyser montażowo zestawia wizerunek Bugdoła z rzeźbami przodowników pracy nieco sugerując o kim będzie historia i jednocześnie, co będzie tematem filmu.

Po sekwencji otwierającej następuje scena, w której Bugdoł wraz z bliskimi ogląda w kinie materiał Kroniki Filmowej opowiadającej o nim. Za pomocą takiego zabiegu reżyser tłumaczy widzom kontekst historii głównego bohatera – z tego materiału dowiadujemy się czego w przeszłości dokonał Bernard. W tym momencie rozumiemy już, że bohater filmu był w przeszłości górnikiem, który zaangażował się we współzawodnictwo w kopalni, czego efektem był tytułowy rekord. Następnie reżyser wraz z głównym bohaterem odwiedza grób

konkurenta Bugdoła we współzawodnictwie pracy – Pstrowskiego – który to stał się bezpośrednim przyczynkiem do tego, aby Bernard namówił swojego brata do pobicia wcześniejszych rekordów konkurenta.

Kolejna sekwencja to dokumentalna ankieta przeprowadzona wśród górników, którzy podważają prawdziwość i wartość rekordu pobitego przez Bugdoła. Jest to swego rodzaju wstęp do sekwencji scen zrealizowanych w przestrzeni prywatnej głównego bohatera. W niej Bugdoł, jak i jego członkowie rodziny, opowiadają o tym jak wyczyn pobicia rekordu 552% normy, przez niego i jego brata Rudolfa, wpłynął na życie całej rodziny.

Sekwencja prywatna, w której widzimy, jak żyje główny bohater jest utrzymana w dużo bardziej sielankowym nastroju. Montaż nie jest tak dynamiczny jak w pierwszej części filmu. Reżyser oprócz filmowania samego Bugdoła portretuje również wnętrze jego domu – detale porcelany, meble, obrazy, pamiątki i rośliny. Ponadto autor oddaje głos pozostałym członkom rodziny, którzy opisują karierę męża/ojca ze swojej perspektywy. Z ich relacji pobrzmiwa rozgoryczenie, rozczarowanie, podważanie sensowności rywalizacji, której swego czasu podjął się Bernard. Córka żali się, że była wytykana palcami przez przechodniów, podobnie matka – Magda Bugdołowa. Poprzez wypowiedzi rodziny dokumentalista ukazuje, jak, rzeczywistość rozminęła się z rodzinnymi oczekiwaniami względem sukcesu Bugdoła.

W poszczególnych scenach widzimy jednak człowieka, który z sentymentem odnosi się do swoich dawnych osiągnięć, stara się obronić sens swoich dawnych decyzji i ról, które przyszło mu pełnić. Bugdoł chwali się swoimi medalami, w tym występującą również w opowiadaniu Krall – Polonią Restitutą. Pod koniec opowieści, żona Magda kwituje to wszystko jednym krótkim zdaniem: „praca to nie wszystko. Jest jeszcze ojcem i dziadkiem. I to jego największe osiągnięcie”.

Całość opowiadania ma wydźwięk słodko-gorzki. W życiu są wartości nadrzędne, bicie kolejnych rekordów i związana z tym sława i kariera przynoszą tylko chwilową satysfakcję, ale później ich konsekwencje w życiu prywatnym mogą być przykre. Tak było w tym przypadku, gdzie pomimo dobrej sytuacji materialnej, rodzina czuła się rozczarowana tym, jak byli postrzegani przez społeczeństwo. Wiszniewski burzy w tym filmie mit „przodownika pracy”, ukazuje drugie dno całej koncepcji propagandy zbudowanej na bicie kolejnych rekordów w zakładach pracy. Reżyser ukazuje nam człowieka, który stał się zakładnikiem własnego „sukcesu” i wizerunku. Wizerunku i mitu – który, dopóki był użyteczny dla władzy, dopóty władza o nim pamiętała. W momencie, w którym reżyser opowiada tę historię Bernard jest samotny, uwięziony w swoich wspomnieniach o dawnej wielkości.

Podobny ton całej opowieści o Bugdole nadaje Hanna Krall w swoim opowiadaniu „Spokojnie niedzielne popołudnie”. Ramą konstrukcyjną utworu reporterki jest jej wizyta, którą relacjonuje w opowiadaniu. Z tej relacji wyłania nam się powoli portret Bugdoła, jak i całej jego rodziny. Autorka opisuje jak wygląda dzień Bernarda (w sposób niezwykle zbliżony uchwycił to Wiszniewski w swoim filmie): „Bernard Bugdoł siedzi w fotelu, ogląda telewizję. (...) Magda Bugdołowa robi firankę (...) I Bernard przynosi galowy mundur górniczy – czarny, ze złotymi dystynkcjami (...). Bernard podnosi wysoko wieszak, mundur się kołysz, medale

podzwaniają”²³. Czytamy więc podobne sceny do tych, które oglądaliśmy w filmie Wiszniewskiego. Zarówno w „Spokojnym niedzielnym popołudniu”, jak i w „Opowieści o człowieku...” cała narracja ma ironiczny wydźwięk. W zdaniach konstruowanych przez Krall wyczuwa się nieco słodko-gorzki charakter – wynika to stąd, że autorka umiejętnie zderza ze sobą dawne oczekiwania rodziny i Bugdoła względem jego kariery z tym, jak bardzo zostali przez wszystkich zapomniani, a wręcz, ile przykrości spotkało ich w życiu prywatnym. Pozostały im już tylko te dzwoniące medale i stare artykuły, które z rozrzewnieniem archiwizuje Bernard: „Od góry od prawej Krzyże Zasługi: brązowy, złoty, złoty, za obronność, srebrny, Sztandar Pracy (...). Naprawdę zasobny dom, ale jakby odrobinę pusty. Kiedy Bernard był dyrektorem nie mogli zapraszać: trudno przyjaźnić się z ludźmi, którymi się kieruje (...). Dziś, kiedy nie jest już dyrektorem, mógłby już mieć znajomych, ale w tym wieku przyjaźni już się nie zawiera”²⁴.

Tym, co różni obydwie utwory jest główny akcent w historii: u Krall jest to bohater oraz jego los, a u Wiszniewskiego jest to ułuda mitu przodownika pracy. Ta różnica akcentów przejawia się między innymi w tym, jak Hanna Krall rozwinęła wątek brata głównego bohatera – Rudolfa: „O, taki Rudolf. Sztygarem od dwudziestu lat jak był, tak jest. I co? Czy mu niedobrze? Nikt nie budził Rudolfa w nocy. Nic nie zatrzymywało go w dzień. („Mąż rad, by cicho było, by był las i jeszcze lubi muzyka – mówi Różamaria - I jak już ma muzykę, byle nie za głośną i żeby melodia była i las, to jest szczęśliwy”). – Ale ja mam krzyż – mówi Bernard.”²⁵ Reportażystka zestawia bezpośrednio dwa zgoła odmienne losy braci Bugdołów. Ponadto robi to za pomocą bezpośredniej konfrontacji Magdy Bugdołowej z jej mężem, który nie jest w stanie przyznać jej racji i za wszelką cenę broni swoich dawnych wyborów. W filmie Wiszniewskiego taka bezpośrednia konfrontacja pomiędzy małżonkami nie występuje natomiast sam Bugdoł przyjmuje bardzo podobną postawę – zawziętej obrony swojego dotychczasowego życiorysu. Wracając do wątku braci, rozwiniętego przez Krall, to młodszy brat Bernarda - Rudolf pomimo pobicia rekordu wspólnie z bratem, nie został dyrektorem kopalni, nie zakochał się we własnych osiągnięciach. Pozostał zwykłym górnikiem dzięki czemu wiódł weselsze i spokojniejsze życie. Tego wątku Wiszniewski w swoim filmie nie rozwija, a wynika to właśnie z inaczej położonego akcentu przez twórcę – po prostu coś innego było dla reżysera istotne w tej historii niż dla Hanny Krall. Dla reportażystki jest to ludzki wymiar całej historii o przodowniku Bugdole, a dla Wiszniewskiego najistotniejsze jest, aby za pośrednictwem historii górniczego bohatera ukazać fasadowość mitu o przodownikach pracy.

Reportażystka w swoim utworze powraca do przeszłości swojego bohatera w odmienny sposób niż ma to miejsce w „Opowieści...”. Krall robi to za pośrednictwem prasy na temat słynnego rekordu, którą Bugdoł kolekcjonował. Pisarka relacjonuje to, jak przegląda kolejne artykuły, a bohater podsuwa jej następne. Jest to naturalnie wplecione w opowiadanie w przeciwieństwie do tego, jak usytuował to Wiszniewski w swoim filmie.

²³ H. Krall, „Spokojne niedzielne popołudnie” ze zbioru „Wszystkie odcienie bieli”, wyd. „Dowody na Istnienie, 2015, Warszawa, s. 117

²⁴ Tamże, s. 122

²⁵ Tamże, s. 121

W „Opowieści...” cała przeszłość jest opowiedziana na początku filmu później następuje sekwencja prywatna, z której dowiadujemy się o przeszłości przez pryzmat obecnych odczuć bohaterów. Z kolei Krall miesza obydwie przestrzenie czasowe, naturalnie je ze sobą przeplatając. W filmie bohater jest bezpośrednio konfrontowany ze swoją przeszłością – reżyser zadaje mu pytania wprost o ocenę swoich dawnych wyborów, roli jaką odegrał, sensu współzawodnictwa pracy. Katarzyna Mąka-Malatyńska w następujących słowach odnosi się do ww. różnic: „Pełna paradoksów metoda reżysera polega na nieustannym zderzaniu dwóch światów, dwóch świadomości (własnej i bohatera), dwóch czasów. Wypada zaznaczyć, że zarówno w tekście Krall, jak i w filmie są to czasy subiektywne. Czas Bernarda Bugdoła jest zastygłym czasem przeszłym, który nie wytrzymuje konfrontacji z teraźniejszością – czasem twórcy i widzów”²⁶.

Na podstawie opisanych powyżej dzieł filmowych Łozińskiego i Wiszniewskiego zaryzykuję stwierdzenie, iż tym, co mogło przeważać za tym, że obaj panowie podjęli się realizacji dokumentów w oparciu o reportaże Krall, to sposób ujęcia przez pisarkę uwikłania jednostki w bezduszny, cyniczny system władzy i propagandy peerelowskiej. Przytoczę w tym miejscu moje główne pytanie badawcze. Zaryzykuję stwierdzenie, że dla Łozińskiego i Wiszniewskiego to była metafora płynąca z tekstów warszawskiej reporterki. Dokumentaliści w reportażach Krall dostrzegli, że to nie jest dziennikarska relacja z życia Bugdoła, czy Cudnego a jest to uniwersalna prawda o tych ludziach i epoce w jakiej żyli. Taki efekt udało się reporterce osiągnąć dzięki odpowiednim zabiegom stylistycznym w jej sposobie opowiadania. Czyli krótko rzecz ujmując: formie. A skoro w historii jest forma, to musi z niej wynikać jakaś metafora. I to, w moim przekonaniu, w tekstach Krall mogło najbardziej zainteresować obydwu filmowców. Jednocześnie reżyserzy realizując swoje filmy nie kopiowali reportaży, a raczej twórczo starali się je rozwinąć na własny, indywidualny sposób, niekiedy w innych miejscach stawiając akcenty symboliczne i narracyjne.

Warto podkreślić, że opisane w tym rozdziale reportaże Krall były opublikowane w prasie na łamach „Polityki” lub „Życia Warszawy”, co z pewnością wpływało na ich odbiór przez czytelników. Dopiero później ww. nowele reporterskie doczekały się wydania w postaci cyklu „Wszystkie odcienie bieli”. Na pewno jednak odbiór takich krótkich opowiadań reporterskich różni się od odbioru filmu dokumentalnego. Odbiór danego utworu zależy, m.in. od kontekstu w jakim się z nim obcuje. Czyli np. film oglądany w kinie, nawet jeśli jest krótkometrażowym dokumentem, to jednak seans kinowy sprawia, że widz odbiera go pełniej, niż np. w telewizji. Uważam, że podobnie jest z reportażem. Jeśli czytamy go jako jeden z wielu różnych tekstów w gazecie to prawdopodobnie jest, że będziemy go traktować jak tekst bardziej dziennikarski, publicystyczny, a mniej literacki. Gdy czytamy reportaże Krall w formie cyklu, jak np. „Wszystkie odcienie bieli” to każdy kolejny tekst odbieramy jako element większej całości. Film dokumentalny, nieważne czy w kinie, czy w telewizji, odbieramy zawsze jako niezależne, integralne dzieło.

²⁶ K. Mąka-Malatyńska, „Krall i filmowcy”, Wydawnictwo Poznańskie, 2006, Poznań, s. 123.

3. Dokumentalne adaptacje reportaży literackich

Początek lat dwutysięcznych to okres wzrostu popularności reportażu literackiego w Polsce. Coraz więcej czytelników sięga po książki z gatunku literatury faktu. Na rynku pojawiają się nowi, ciekawie piszący reportażyści. Zostaje powołana Nagroda im. Ryszarda Kapuścińskiego, której celem jest promowanie nowych reporterskich talentów. Dwóch autorów reportaży otrzymuje Nagrodę Nike: Cezary Łazarewicz za „Żeby nie było śladów” i Mariusz Szczygieł za „Nie ma”. Pierwszy z nich doczekał się ekranizacji fabularnej swojego reportażu. Z kolei Mariusz Szczygieł może pochwalić się adaptacją teatralną i dokumentalną swojego „Gottlandu” (dokumentalną adaptację zrealizowali Czesi). Na podstawie wyżej wymienionych przykładów śmiało można stwierdzić, że od co najmniej 20 lat reportaż literacki zagościł na stałe w świadomości kulturalnej Polaków.

Ten rozdział poświęcę analizie porównawczej książkowych reportaży z ich dokumentalnymi odpowiednikami. Kryterium wyboru ograniczam do przeprowadzonego przeze mnie sympozjum, które poświęcone było polskiemu kinu dokumentalnemu w relacji do polskiego reportażu literackiego. W tym gronie znalazły się dwa wyjątki. Pierwszy to dwuczęściowy film „Korespondent z Polski” w reżyserii Pawła Łozińskiego, który nie jest dokumentalną adaptacją konkretnej książki reportera Jacka Hugo-Badera. Zdecydowałem się jednak również ten przykład zanalizować i opisać, ponieważ relacja łącząca obydwu twórców jest wyjątkowa i świadczy o podobnym sposobie patrzenia na sztukę opowiadania historii. Drugi wyjątek to wspomniana już powyżej czeska adaptacja „Gottlandu” Mariusza Szczygła. Co prawda reżyserami tego filmu są czescy filmowcy (wówczas jeszcze studenci czeskiej Famu), ale polska firma produkcyjna „Centrala” była koproducentem obrazu, nie mówiąc już o znaczeniu samej książki Szczygła, która także jest tym zakotwiczeniem utworu w polskiej kulturze. Ponadto film był także dystrybuowany i prezentowany w Polsce. Pozostałe przykłady filmów są autorstwa polskich twórców.

3.1. „Korespondent z Polski”

W 2007 roku jeden z najbardziej nagradzanych i cenionych polskich dokumentalistów – Paweł Łoziński – w zespół z jednym z najbardziej cenionych i kontrowersyjnych polskich reportażyści – Jackiem Hugo-Baderem – realizuje dwa pilotażowe odcinki cyklu dokumentalnego pt. „Korespondent z Polski”. Panowie zamierzali stworzyć pełen cykl dokumentalny składający się z kilkunastu godzinnych odcinków, w którym zamierzali sportretować przestrzeń dawnego ZSRR. Każdy odcinek miał opowiadać o innym regionie Rosji i niektórych państwach sąsiednich, jak np. Białoruś czy Ukraina. Niestety projekt ostatecznie nie doszedł do skutku z powodu braku dalszego zaangażowania ze strony stacji telewizyjnej mającej zapewnić finansowanie produkcji i pole jej eksploatacji. Twórcy zdążyli jednak zrealizować dwa, wspomniane już, pilotażowe odcinki, które są opowieścią o ukraińskim Donbasie.

Reżyser w następujących słowach opowiada o tym, co było genezą powstania serialu: „Nie było tak, że był reportaż Jacka i my tropem tego reportażu idziemy po jego mocno już naznaczonych śladach (...). Ten Donbas to był tak naprawdę dla mnie pretekst, żeby zrobić portret bohatera, jakim jest reportażysta w akcji”²⁷. To osoba samego reportera stanowiła główną inspirację dla reżysera, nie zaś konkretne jego dzieło w postaci książki reporterskiej. Wniosek z tego jest taki, że „Korespondent z Polski” nie jest przykładem adaptacji reportażu sensu stricto, lecz stanowi dowód żywego zainteresowania dokumentalisty twórczością Hugo-Badera. Twórca „Miejsca urodzenia” dostrzegał w osobie reportera pewien potencjał na medium za pomocą, którego można spróbować opowiedzieć coś ciekawego o świecie. Wspomina o tym również sam zainteresowany, Jacek Hugo-Bader: „Ten reporter miał być pretekstem do próby opowiadania o świecie”²⁸.

Pierwszy odcinek serii jest poświęcony wschodniej Ukrainie, konkretnie Donbasowi. „Kapuściński mawiał, że czasami się nie da opisać jakiegoś zjawiska całościowo, bo ono jest za duże do opisu. Jak masz opisać ocean? To się nie da. Ale wystarczy pójść do apteki, kupić pipetę i złapać jedną kroplę wody w tym oceanie. Tylko jedną, nie więcej. Na szkiełko kap i pod mikroskop (...) Sztuka polega jednak na tym, aby odpowiednio, fachowo złapać kroplę. Bo musimy znaleźć taką kroplę, w której zobaczymy cały ocean. I my właśnie tak zrobiliśmy”.

Reżyser znał i cenił dotychczasową twórczość Jacka Hugo-Badera. Wniosek z tego jest następujący – pomimo, iż „Korespondent z Polski” nie jest adaptacją żadnej konkretnej książki Hugo-Badera to jednak specyfika twórczości tego reportera miała niebagatelny wpływ na wybory Pawła Łozińskiego. Opowiadania reporterskie autora „Białej gorączki” są zapiskiem subiektywnego doświadczenia rzeczywistości Jacka Hugo-Badera. Są to książki podróżnicze, w trakcie lektury których czytelnik poznaje – z perspektywy autora – kolejne miejscowości, krainy i kraje. Podobnie jest w „Korespondencie...” – widzimy Donbas oczami Hugo-Badera, poznajemy mieszkańców tego regionu w sposób, w jaki poznaje ich nie kto inny, jak ten właśnie konkretny reportażysta. W tym sensie mogę stwierdzić, że twórczość reporterska autora „Skuchy” była niewątpliwie silną inspiracją dla Łozińskiego podczas realizacji tego cyklu dokumentalnego. Ponadto część miejsc, które Panowie zamierzali odwiedzić kręcąc docelowe odcinki niedoszłego serialu, były zbieżne z miejscami, które Jacek Hugo-Bader zamierzał odwiedzić przy okazji pracy nad książką „Biała gorączka”.

Paweł Łoziński tłumaczył wybór Jacka Hugo-Badera na bohatera filmu tym, że posiada on mnóstwo pożytecznych – z punktu widzenia dokumentalisty – cech. Filmowiec słusznie uznał, że „ciekawski” autor „W rajskiej krainie wśród zielska” będzie w filmie katalizatorem, który skutecznie uruchomi nawet najbardziej zamkniętych bohaterów. To założenie znalazło odzwierciedlenie w rzeczywistości, ponieważ reporter, podobnie jak dokumentalista, musi mieć w sobie mieszankę takich cech jak upór, determinacja i bezczelność, delikatność, uwaga, empatia, a nawet czułość. Reżyser w następujących słowach odniósł się do Hugo-Badera w kontekście jego roli i funkcji w filmie: „To mnie fascynowało w

²⁷ Paweł Łoziński – wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 12.12.2020, Łódź.

²⁸ Jacek Hugo-Bader wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 12.12.2020.

Jacku, że on ma taki dar niezwykły, że on tych ludzi raz, dwa otwiera. On się staje jednym z nich (...). On ma w sobie jakąś delikatność, która się przedziwnie łączy z tą siłą przebiccia i to sprawia, że ludzie nie odbierają go jako intruza”²⁹. To, o czym wspomina powyżej autor „Kici kici” jest jednym z podstawowych atrybutów profesjonalnego dokumentalisty, który pragnie zbliżyć się do swoich bohaterów. Dokumentalista realizując film stoi jeszcze przed większym wyzwaniem niż reporter piszący książkę, ponieważ między reżyserem, a bohaterem stoi jeszcze kamera, która wprowadza dodatkową przeszkodę w budowaniu zaufania. Paweł Łoziński zastosował sprytny zabieg polegający na tym, że na „pierwszy front” wystawił osobę reportera, za którym się niejako schował, jednocześnie wiedząc, że pisarz mu tych relacji nie zniszczy, ponieważ sam pracuje na co dzień w podobny sposób, co on. Powyższe zagadnienia tak naprawdę wiążą się także z rodzajem współpracy, na jaki obaj artyści się umówili. Jacek Hugo-Bader mówi o tym w następujący sposób: „Jak gadać to ja zdecydowałem, to zupełnie na bombę było. Natomiast wspólnie ustalaliśmy, dokąd jedziemy i co nas interesuje (...), a całą tą materia filmową to już Paweł zarządzał, ja już się w to nie wtrącałem”³⁰. Podział ról był zatem następujący: reporter jest bohaterem filmu i jednocześnie wspólnie z reżyserem decyduje, co jest tematem filmu. Łoziński jednak w pełni kontroluje sposób, w jaki dany temat jest ujęty w opowiadaniu przy pomocy narzędzi filmowych. **Kim w związku z tym jest reporter dla reżysera dokumentalisty w tym wypadku?** Z pewnością jest partnerem i współtwórcą filmu. Jednocześnie pisarz jest rodzajem narzędzia dramaturgicznego, z którego korzysta reżyser. Filmowiec pozwala reportażyście współdecydować o dziele, ale tylko w odniesieniu do treści, nie w odniesieniu do formy. Trudno jednak relacje tej dwójki artystów uznać za inną niż partnerską.

Funkcja reportera jako katalizatora w filmie sprawia, że zbliżamy się do wielu ciekawych postaci, ale jednocześnie postać głównego bohatera jest tą, o której jako widzowie wiemy najmniej. Aby sprawić, że jednak widz będzie miał okazję utożsamienia się z głównym bohaterem reżyser wymyśla sekwencję tzw. spowiedź, o czym wspomina w poniższym fragmencie: „Była jedna rzecz, na którą byliśmy umówieni i która dobrze wyszła, czyli tzw. spowiedź reportera. Zaaranżowaliśmy to w pokoju hotelowym, ustawiliśmy kamery i to była moja rozmowa z Jackiem, która się szybko przerodziła w taki monolog na temat tego, co to znaczy być reporterem, co on lubi w tej pracy, o przytulaniu się do bohatera i pomimo, że graliśmy to setkowo, to tak czuliśmy, że to będzie do wykorzystania jako sam off”³¹. Wyżej wspomniana sekwencja pełni w filmie rodzaj refrenu, który podtrzymuje perspektywę opowiadania przez pisarza-reportera. Zabieg ten pozwolił Łozińskiemu utrzymać subiektywny punkt widzenia w narracji.

Perspektywa głównego bohatera, czyli narratora, wiąże się też z zagadnieniem wspomnianej przeze mnie autorskości reportażu literackiego jako takiego. Do tej kwestii

²⁹ Paweł Łoziński - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 12.12.2020.

³⁰ Jacek Hugo-Bader - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 12.12.2020.

³¹ Paweł Łoziński - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 12.12.2020.

również odnosi się Paweł Łoziński w następujących słowach: „Jeżeli jest autor, który stoi za tekstem i to nie jest reportaż pt. „relacja z wydarzenia” tylko to jest coś, co ma swoją przemyślaną konstrukcję (...) jak mówimy o takim prawdziwym autorskim, artystycznym reportażu literackim to oczywiście jesteśmy bardzo blisko. Bo to, co w dokumencie dla mnie jest szalenie istotne to punkt widzenia autora. Jeżeli oglądam materiał, który jest pozbawiony tego punktu widzenia autora to, to już dla mnie specjalnie dokumentem nie jest”³². Autor „Korespondenta z Polski” zdaje się przychylić do mojej tezy wedle, której reportaż literacki odróżnia się na tle pozostałych gatunków literackich tym samym, czym film dokumentalny odróżnia się od pozostałych gatunków filmowych. Jest to mianowicie suma tego co rzeczywiste wraz z punktem widzenia reżysera filmu. W literaturze faktu występuje ta sama cecha, czego najlepszym dowodem może być twórczość Jacka Hugo-Badera. Sam autor „Dzienników kołomyjskich” tak odnosi się do tego, dlaczego akurat warto zestawiać ze sobą film dokumentalny z reportażem literackim: „Moje teksty są przekładalne na film dlatego, że ja jestem obrazkowy. Zawsze jak pracuje to myślę też o zdjęciach. Czy z tego można zrobić zdjęcie? A jeśli można zrobić zdjęcie to można zrobić i film. Jak opisuję historię to zawsze się tak zastanawiam czy z tego można byłoby nakręcić ujęcie filmowe, czy to dałoby się pokazać. Pisząc tekst ja muszę tego człowieka opisać, ale zamiast opisywać go, można go po prostu pokazać – i wtedy wyszłoby zdjęcie albo film można byłoby nakręcić. Bo pisząc reportaż ja do tego, co powiedział mi ten człowiek, dopisałbym akapit, w którym opisałbym jego dom, jak on jest ubrany, w jaki sposób się wypowiada. To jest wszystko historia, to jest wszystko o ludziach. A przecież filmy się robi po to, aby opowiadać o ludziach”³³. Pewna wizualność reportaży literackich, nie tylko autorstwa Jacka Hugo-Badera, które często są zapisem podróży reportera, to jest właśnie ten element, który sprawi w przyszłości, że dokumentaliści czytając kolejne reporterskie powieści zaczną widzieć w nich niemal swoje filmy. Paweł Łoziński ujął to w następujących słowach: „Jak myślę o tych naszych dwóch gatunkach to na myśl przychodzi mi to, że Jacek odnalazł swój własny język do opisywania świata. (...) w tekstach Jacka jest właśnie ten jego język, który jest fantastyczny i bogaty, tzn. jest w tym jakaś gra słów, jakaś poezja się za tym kryje, to mnie wciąga. Bo ta historia jest przez niego jakoś przefiltrowana, przetłumaczona właśnie. I w dokumencie jest podobnie – jeśli ktoś znajdzie sposób, na przefiltrowanie przez siebie rzeczywistości to, to jest ciekawe”³⁴. Wizualność wiąże się nierozdzielnie z poetyką – zarówno w filmie, jak i w tekście reporterskim – o tym właśnie wspomina w powyższym fragmencie reżyser „Chemii”. To jest ta cecha, która będzie silnym akcentem w trakcie kolejnych opisywanych przeze mnie przykładów dokumentalnych adaptacji reportaży.

„Korespondent z Polski” nie jest adaptacją wybranej, konkretnej książki reporterskiej. Nie zmienia to jednak faktu, że o genezie jego powstania zdecydowała relacja partnerska reżysera dokumentalisty z reportem, jak i również charakterystyka twórczości tego reportera.

³² Tamże.

³³ Jacek Hugo-Bader - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 12.12.2020.

³⁴ Paweł Łoziński - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 12.12.2020.

Gdyby Paweł Łoziński nie był pod wpływem dotychczasowej twórczości Jacka Hugo-Badera, nigdy by mu nie zaproponował realizacji takiego projektu, jak „Korespondent...”. Z pewnością Paweł Łoziński mógł zrealizować film o ukraińskim Donbasie i jego mieszkańcach za pomocą wielu różnych sposobów i pomysłów, ale to właśnie charakterystyczna postać Jacka Hugo-Badera okazała się kluczem do opowiedzenia tej historii.

3.2. Agata Tuszyńska w polskim kinie dokumentalnym

Wśród przykładów dokumentalnych adaptacji reportaży literackich szczególne miejsce zajmuje pisarka, reporterka i biografistka – Agata Tuszyńska. Twórczość literacka tej autorki już dwukrotnie doczekała się dokumentalnej ekranizacji. W obydwu przypadkach reporterka była zaangażowana w cały proces przetwarzania jej historii na obraz filmowy. Tuszyńska swojej roli w każdym z dwóch projektów nie ograniczyła tylko do napisania scenariusza czy też do bycia researcherm na usługach reżysera. Reporterka brała czynny udział w zdjęciach, montażu, a niekiedy nawet podobnie, jak Jacek Hugo-Bader, występowała w charakterze bohatera.

Pierwsza z wyżej wspomnianych reporterskich książek to „Oskarżona: Wiera Gran” (2010). Jest to biografia słynnej warszawskiej śpiewaczki, żydówki, która po II wojnie światowej została oskarżona o kolaborację z Niemcami. Reżyserką, która podjęła się adaptacji ww. książki była Maria Zmarz-Koczanowicz. Drugim tytułem Tuszyńskiej przeniesionym na ekran jest „Naręczona Schulza” (2015) - biografia, tym razem niedoszłej żony Brunona Schulza. W tym wypadku filmowcem, który zdecydował się na realizację filmu z Tuszyńską był Adam Sikora. Miałem okazję dwukrotnie gościć pisarkę w ramach mojego warsztatu, dzięki czemu wspólnie ze studentami Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi mieliśmy szansę omówić obydwa tytuły filmowe, literackie, a także rolę, jaką w tych projektach pełniła Agata Tuszyńska.

3.2.1. „Wiera Gran”

Tytułowa bohaterka książki, jak i filmu, Wiera Gran, była polską śpiewaczką żydowskiego pochodzenia, gwiazdą przedwojennych scen estradowych Lwowa i Warszawy. Władysław Szpilman przyjaźnił się z nią i akompaniował jej podczas występów. W trakcie II wojny światowej trafiła ona do warszawskiego getta, podobnie jak ww. muzyk. W trakcie pobytu w getcie artystka nie zaprzestała swoich występów w kawiarniach. Śpiewającą Wierę Gran słuchano i oglądano, m.in. w kawiarni „Sztuka” znajdującej się tuż przy bramie getta. Muzyczne występy miały na celu przywrócenie odrobiny normalności ludności żydowskiej za murami getta. Niejednokrotnie zdarzało się, że wśród publiczności byli również członkowie gestapo. Wierze Gran udało się wydostać z getta, m.in. dzięki wsparciu swojego męża Kazimierza Jezierskiego. Para zamieszkała w podwarszawskich Starych Babcicach. Po wojnie, oskarżano Wierę Gran o to, że występując w kawiarniach po aryjskiej stronie utrzymywała stałą współpracę z gestapo. Władysław Szpilman miał jako pierwszy przekazać Wierze Gran niechlubną plotkę krążącą na jej temat w powojennej stolicy.

Ta plotka przez lata urośnie do rangi wyroku, który rzuci cień na całe powojenne życie Wiery. Bohaterka książki Tuszyńskiej podejmie samotną i heroiczną walkę o swoje dobre imię. Nigdy do końca nie wygra tej walki, echa oskarżenia będą powracać w późniejszych latach jej życia. Zarówno książka Agaty Tuszyńskiej, jak i film Marii Zmarz-Koczanowicz, opowiadają o tej samotnej walce o swoje dobre imię. Zarówno w jednym, jak i w drugim utworze, rolę adwokatki domniemanej kolaborantki przyjęła Agata Tuszyńska, stając się tym samym bohaterką obydwu tych utworów.

Wiera Gran umrze w biedzie i samotności. Jediną osobą, gotową jej wysłuchać, pod koniec jej życia okazała się pisarka „Oskarżonej...”. Reporterka tak wspomina moment, w którym dowiedziała się o istnieniu bohaterki swojej przyszłej książki: „Gdy kończyłam pracę nad książką o Irenie Krzywickiej, ktoś zwrócił moją uwagę, na to, że w Paryżu mieszka śpiewaczka, słynna kolaborantka z getta warszawskiego. I te dwa słowa: śpiewaczka i kolaborantka zwróciły moją uwagę”³⁵.

Agata Tuszyńska spotykając się kilkakrotnie z Wierą Gran w jej mieszkaniu w Paryżu wykonała pracę nie tylko reporterską, ale także dokumentacyjną i w pewnym stopniu, również realizacyjną, na potrzeby przyszłego filmu. Pisarce nie bez trudu udało się zdobyć cenne zaufanie swojej rozmówczyni, dzięki czemu mogła spisać pełne emocji relacje artystki. Reporterka podkreśla, że to, co fascynowało ją w Wierze Gran, to tajemnica, intryga w postaci domniemanej kolaboracji. Ponadto pisarkę ciekawił paradoks sytuacji, w której wielka gwiazda estrady polskiej i zagranicznej spędza starość w zupełnym osamotnieniu, w poczuciu paranoidalnego osaczenia. Autorka „Oskarżonej...” ujmuje to w następujący sposób: „Po moich pierwszych rozmowach z Wierą, początkowo telefonicznych, już wiedziałam, że chcę opowiedzieć jej historię, chcę zgłębić jej tajemnicę, ponieważ było tam coś bardzo niepokojącego. Była nerwowa, czuła się zaszczuta, te rozmowy były dziwaczne”³⁶. W wyżej przytoczonym fragmencie reporterka zwraca uwagę na pewną „plastykę” emocjonalną i psychologiczną swojej bohaterki. To dla każdego twórcy – czy to reportera, czy dokumentalisty – cecha kluczowa przy wyborze bohatera, ponieważ daje dużą szansę na to, że los tej osoby będzie niejednoznaczny, a ona sama będzie przykuwać uwagę odbiorcy końcowego dzieła.

„Oskarżona...” ma dwutorową narrację. Pierwsza, to historia Wiery Gran opowiadana przez Tuszyńską z jak największą starannością o zachowanie obiektywizmu. W tego typu akapitach reporterka odwołuje się do faktów i dat z życia Gran opisując je w sposób neutralny. Druga warstwa narracji jest oparta na osobistej relacji, którą Tuszyńska utrzymywała z bohaterką swojej książki. Na ten wątek składają się opisy rozmów i spotkań reporterki z Wierą w jej paryskim mieszkaniu, fragmenty nagrań audio, które pieśniarka nagrała kilka lat wcześniej przed spotkaniem z polską pisarką oraz osobiste, dziennikarskie śledztwo, które prowadzi biografistka. Reporterka wypowiada się o swojej motywacji w następujący sposób: „Dwie osoby przeżyły z kawiarni „Sztuka” – Władysław Szpilman

³⁵ Agata Tuszyńska - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 07.02.2020.

³⁶ Agata Tuszyńska - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 07.02.2020.

i Wiera Gran. Oboje stracili całą rodzinę. Oboje pracowali razem przez 1,5 roku w jednej kawiarence. Dlaczego Szpilman po wojnie kompletnie wyciął Wierę Gran ze swojego życiorysu? (...) On jako pierwszy rzuca oskarżenie o kolaborację. Czyli temat jest fantastyczny: istnieje świadek, istnieje ta kobieta, którą ja mogę wziąć za rękę i słuchać, to myślę, że wszystkie elementy do wspaniałej książki tutaj już są: jest tajemnica, jest wojna, jest zagrożenie życia, są procesy, które ją uniewinniają, jest piętno kolaboracji, jest cały świat, który się sprzymierzył przeciwko tej kobiecie. Więc trzeba to opowiedzieć. Ona bardzo chciała być wysłuchana, a ja bardzo chciałam słuchać”³⁷.

Wraz z rozwojem akcji w „Oskarżonej...” jej autorka stopniowo zatapia się w historię swojej bohaterki. Śledztwo, które Tuszyńska opisuje na kolejnych stronach nadaje całości przejrzystej struktury, wzbogaca historię o nastrój kryminalno-historyczny, w konsekwencji buduje dramaturgię i napięcie. Ponadto, co najważniejsze, czyni z książki historycznej książkę jednocześnie współczesną, ponieważ dochodzenie Tuszyńskiej jest elementem współczesnym. To sprawia, że dla filmowca, jest to niesłychanie wdzięczna cecha do adaptacji, ponieważ przyszły reżyser będzie mógł oprzeć główną oś narracyjną w filmie właśnie na tym elemencie współczesnym. Ten wątek stanie się wspólnym mianownikiem dla książki i późniejszego filmu Zmarz-Koczanowicz pt. „Wiera Gran” (2011). Reżyserka w trakcie prowadzonego przeze mnie sympozjum przywołuje emocje, które towarzyszyły jej tuż po otrzymaniu propozycji realizacji filmu: „Pomysł od razu wydał mi się fantastyczny, ponieważ odkrywa nieznanego bohatera. Piękna kobieta, artystka, żydówka, kolaborantka, w ogóle od razu się zgodziłam bez wahania”³⁸. Podobnie, jak w przypadku „Korespondenta z Polshy” reżyserka tego filmu również w głównej roli obsadza reporterkę – autorkę książki. Analogicznie do dwuodcinkowego cyklu Łozińskiego – w filmie Zmarz-Koczanowicz to dziennikarskie, reporterskie śledztwo staje się głównym wątkiem opowiadania, nadając całości wyrazistą strukturę i przebieg dramaturgiczny. Agata Tuszyńska staje się w filmie medium, przez które reżyserka „przeprowadza” widza przez historię Wiery Gran. Maria Zmarz-Koczanowicz tak tłumaczy wybór Tuszyńskiej na bohaterkę filmu: „Mnie się to wydało z wielu powodów ciekawe, ja tak uważałam, że Agata jakoś tak tą Wierą też przesiąknęła (...). Uważałam, że Agata swoją kobiecością coś wnosi w ten temat. Coś w rodzaju kobiecego doświadczenia, że Wiera Gran trochę jak dybuk z nią chodzi i przez moment jest nią też. Ja dla własnych swoich reżyserskich spraw tak to sobie widziałam” – na te słowa Tuszyńska dopowiada: „Poza tym, to ja ją odkryłam, więc to nie mógł tego opowiadać ktoś inny”³⁹. Dzięki osobistemu stosunkowi pisarki do historii Gran widz zyskuje główną bohaterkę – narratorkę, która nie chowa emocji, swojego oburzenia, potrafi walczyć, jest zdeterminowana. To są właściwe cechy dla „wdzięcznych” bohaterów, którzy mają jasny cel i stawkę w swojej historii – stawką jest dobre imię Wiery Gran.

³⁷ Tamże.

³⁸ Maria Zmarz-Koczanowicz - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 07.02.2020.

³⁹ Maria Zmarz-Koczanowicz i Agata Tuszyńska - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 07.02.2020.

Film wykorzystuje nie tylko zdjęcia dokumentujące drogę Agaty Tuszyńskiej do odkrycia prawdy o artystce z warszawskiego getta, ale także posiłkuje się materiałami archiwalnymi, w tym nagraniami piosenek pieśniarki, jak i również unikatowymi nagraniami, które zrealizowała Tuszyńska pracując jeszcze nad swoją książką. Owe materiały miały początkowo pełnić rolę materiałów dokumentacyjnych i roboczych zrealizowanych na użytek własny reporterki. Później, gdy obie panie pracowały nad filmem okazało się, że te nagrania, choć zrealizowane w amatorski sposób, stanowią bezcenny, ostatni zapis będącej już u kresu swego życia Wiery Gran. Na tym nie koniec, ponieważ Tuszyńska jeszcze w trakcie pracy nad książką, znalazła stare kasety audio w piwnicy pieśniarki. Między innymi był tam kluczowy monolog Wiery Gran ukazany pod koniec filmu, w którym zwierza się ona z tego, jak się czuje. Reżyserka tak mówi o tym nagraniu: „Ten fragment, kiedy ona mówi: jest ciemno, kiedy jestem sama – to jest ten monolog, to było coś, co muszę Wam powiedzieć... Ona mówiła to nie licząc na to, że kiedykolwiek ktoś to w ogóle usłyszy. Ja muszę powiedzieć, że jak to pierwszy raz usłyszałam to tak mnie dreszcz przeszedł, że to jest coś takiego strasznie intymnego”⁴⁰. Biorąc pod uwagę powyższe okoliczności możemy stwierdzić, iż zaangażowanie Agaty Tuszyńskiej dalece wykraczało poza rolę autorki adaptowanej książki. Reporterka nie tylko współtworzyła scenariusz filmu, ale stała się także główną bohaterką filmu i współautorką materiałów filmowych (archiwalnych).

Granice ról, które pełniła reporterka w tym projekcie zdawały się nad wyraz płynne. No bo jak oddzielić rolę bohaterki, od roli dziennikarki/reporterki prowadzącej osobiste śledztwo i jednocześnie scenarzystki piszącej scenariusz na podstawie tego, co się dzieje? Z wiadomych względów te role się przenikały, czego efektem było to, że Tuszyńska stawiała się niekiedy motorem całego przedsięwzięcia, a Zmarz-Koczanowicz dzięki wrodzonej intuicji dokumentalistki, usuwała się nieco w cień. Reżyserka koordynowała, nadzorowała i obserwowała poczynania pisarki.

Na tym nie koniec zaangażowania reporterki w proces powstawania filmu. Otóż, Maria Zmarz-Koczanowicz zdecydowała się dopuścić Agatę Tuszyńską do konsultacji kolejnych wersji montażowych. Co prawda, decydujące słowo należało do reżyserki niemniej jednak obie twórczynie spierały się w trakcie montażu. Pomimo pewnych różnic, które wyniknęły w trakcie montażu, obie panie pozytywnie wspominają doświadczenie wspólnej pracy: „To była moja pierwsza przygoda z filmem dokumentalnym. Doświadczenie fantastyczne. Ja właściwie chciałabym takiego typu współpracy na resztę życia. Po pierwsze, że ona (Zmarz-Koczanowicz) się nie przestraszyła (...). Ja już miałam książkę, wobec czego ja wiedziałam, że to dzieło, które powstaje razem jest oparte na tym, czego ja się dowiedziałam i co znalazłam. I to było oczywiste, że tak będzie. Bo Marysia nie mogła wymyślić innej historii. (...). Ale potem mimo tego, że się spierałyśmy, to było niezwykle twórcze. Ja uważam, że każdy powinien doświadczyć podobnej roboty. Kiedy patrzemy na te same elementy, ale dwie pary artystycznych oczu na to patrzą. I każdy to widzi nieco inaczej”⁴¹.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Agata Tuszyńska - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 07.02.2020.

Na koniec główny wniosek, który możemy wysunąć dotyczy potrójnej roli, którą Agata Tuszyńska pełniła w filmie Marii Zmarz-Koczanowicz. Składały się na nią funkcje:

- autorki książki i powstałego na jej podstawie scenariusza;
- bohaterki – głównego medium, które przeprowadza widzów przez historię Wiery Gran; (nieoficjalnie, brak takiej wzmianki w napisach końcowych filmu)
- współreżyserki/II reżysera – osoby, która z jednej strony dostarcza materiałów archiwalnych zrealizowanych wcześniej w trakcie pisania książki, jak i osoby, która uruchamia i aranżuje pewne sytuacje, które mogą znaleźć się w filmie, np. przytoczona rozmowa z Genem Gutowskim.

Warto też podkreślić, że film w reżyserii Zmarz-Koczanowicz, jak na gatunek dokumentalny, dość wiernie i precyzyjnie przenosi poszczególne elementy z literackiego pierwowzoru autorstwa Agaty Tuszyńskiej. Są to:

- materiały archiwalne zrealizowane zarówno przez Wierę Gran, jak i później przez Agatę Tuszyńską, których treść pisarka zamieszcza w książce, a reżyserka korzysta z nich także w filmie;
- postać głównej bohaterki/narratorki – zarówno w filmie, jak i w książce tę rolę pełni Agata Tuszyńska;
- główny motyw dziennikarskiego śledztwa, poszukiwanie prawdy poprzez spotkania i zeznania ze świadkami historii.

Biorąc pod uwagę powyższe aspekty – film Marii Zmarz-Koczanowicz zajmuje szczególne miejsce wśród polskich dokumentalnych adaptacji reportażu literackich. Na przykładzie pozostałych filmów będących ekranizacjami literatury faktu dostrzeżemy, że pojęcie adaptacji w kinie dokumentalnym jest dość szerokie i pojemne. Na tle innych dokumentalnych adaptacji „Wiera Gran” Zmarz-Koczanowicz wyróżnia się dość wiernym przełożeniem reportażu na obraz – zarówno pod względem struktury, jak i poszczególnych elementów opowiadania. Tym, co może stanowić różnicę między dwoma utworami to przeszłość Wiery Gran. Siłą rzeczy, ze względu na większą pojemność utworu literackiego, Tuszyńska była w stanie więcej i bardziej szczegółowo opisać przeszłość artystki. W dokumencie Zmarz-Koczanowicz ta sfera jest bardziej zredukowana, a główny wątek opowiadania stanowi współczesne śledztwo reporterki.

3.2.2. „Bruno Schulz”

Adam Sikora – na co dzień operator filmowy, w tym wypadku również reżyser – stworzył całkowicie odrębne dzieło, które niewiele łączy z biografią „Narieczona Schulza” pióra Agaty Tuszyńskiej. Mogę stwierdzić, że jedynie postać Bruno Schulza, jak i samej reporterki, są punktami wspólnymi, które podtrzymują jakiś rodzaj korelacji między obydwoma utworami. Zakres twórczych „obowiązków” Agaty Tuszyńskiej też jest inny niż w przypadku „Wiery Gran” Zmarz-Koczanowicz. Pisarka w następujący sposób odnosi się do swojej roli przy filmie o Schulzu: „To było zupełnie inne doświadczenie, inna praca niż w przypadku realizacji filmu Marysi Zmarz-Koczanowicz, kiedy chodziło o książkę o Wierze Gran. Tam to było jednoznaczne przełożenie książki na dokument, a to co zrobił Adam to była wariacja. I tak dokładnie nie jestem pewna na temat czego to była wariacja (...) ponieważ moja książka jest de facto o Józefinie Szelińskiej, która patrzy na Schulza oczami kobiety kochanej, która ma nadzieję, że Bruno Schulz będzie jej mężem i ojcem jej dzieci. Jest to zawiedziona muza. Ta historia jest opowiedziana poprzez tę kobietę (...). Natomiast w filmie mamy refleksję na temat Schulza samego i ta perspektywa kobiety, która patrzy, nie jest perspektywą Adama, aczkolwiek postać Józefiny, jak i ona sama, w filmie występuje”⁴². Podstawowa różnica dzieląca film i książkę polega na innej perspektywie opowiadania: „Narieczona...” opowiada historię Bruno Schulza z perspektywy tytułowej narzeczonej – Józefy Szelińskiej. W zasadzie Schulz w tej biografii jest raczej postacią centralną a nie główną. To nie Schulz opowiada historię, a jest jedynie pretekstem do opowiedzenia historii. Reporterka wokół postaci pisarza konstruuje opowieść natomiast główną bohaterką czyni właśnie Szelińską. Z kolei Film Sikory opowiada przede wszystkim historię Bruno Schulza, w której Józefina jest jedną z wielu postaci. To jest ta podstawowa różnica pomiędzy obydwoma utworami.

Dlaczego w takim razie poświęcam ten podrozdział filmowemu dokumentowi, który nie ma wiele wspólnego z książką biograficzną, do której się odwołuję? Czynię to dlatego, że autorka „Narzeczonej” napisała scenariusz do filmu Adama Sikory. Jest to zatem przykład ścisłej współpracy między reporterką, a reżyserem, która w dodatku dotyczy wspólnego dla filmu, jak i książki postaci – czyli Bruno Schulza. Pisarka wraca pamięcią do tych początków pracy nad tekstem w następujących słowach: „Producentka zaproponowała mi napisanie scenariusza o Schulzu. Widocznie ta postać wróciła do niej po lekturze mojej książki, zapewne dlatego to mnie zaproponowała napisanie tego scenariusza. I rzeczywiście ten scenariusz był gotowy w momencie, w którym Adam go dostał. Sam scenariusz nie był wynikiem naszych rozmów (...) i potem zaczęły się prace, które wiadomo, jak zawsze są jakąś wariacją na temat scenariusza (...). Chodziło o to, żeby pokazać Schulza inaczej niż dotychczas, żeby to zrobić w dokumencie dlatego, że ważnym dla mnie było, tak jak zawsze jest dla mnie ważne w pracy reporterskiej, udokumentowanie rzeczywistości, która jeszcze istnieje. Czyli w tym wypadku świadkowie losu Schulza. Proszę sobie wyobrazić, że zarówno w tym filmie, jak i w filmie o

⁴² Agata Tuszyńska - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 27.03.2021.

Wierze Gran, wszyscy świadkowie życia, których mieliśmy jeszcze okazję i szczęście spotkać i nagrać, oni wszyscy już nie żyją”⁴³. Główną motywacją do napisania scenariusza filmu dokumentalnego okazuje się ta pierwotna, reporterska troska o pamięć – o świecie, o ludziach, o ich emocjach. To co, faktycznie należy oddać dziełu Sikory i Tuszyńskiej, to fakt, iż przenosi on widzów w rzeczywistość, której dzisiaj nikt nie byłby w stanie opowiedzieć, ponieważ świadkowie tamtych lat już odeszli. Dlaczego reporterka pracując nad scenariuszem postanowiła odejść od postaci Józefy Szelińskiej na rzecz opowieści o Schulzu? Autorka w poniższym fragmencie wyjaśnia to w następujący sposób: „Inaczej być nie mogło, ponieważ nie ma Józefiny. Józefina Szelińska popełniła samobójstwo w 1991 roku (...). Czyli nie było bohaterki. Oczywiście można zrobić dokument bez bohaterki, ale tutaj chodziło o pokazanie tego mężczyzny, który dla niej był lustrem. Wydało mi się, że może postać samej Józefiny należy zachować na film fabularny. Ta moja książka była książką parabiograficzną, ponieważ pewne luki w faktach ja sztukowałam wyobraźnią. Natomiast tutaj miałam poczucie powinności, że należy zarejestrować świat, który zaraz zniknie”⁴⁴.

Filmowy dokument „Bruno Schulz” nie jest adaptacją książki „Narieczona Schulza”. Niemniej nie mógłby powstać, gdyby nie ta reportersko-literacka publikacja. Po pierwsze, Agata Tuszyńska uznała, że postać Józefiny Szelińskiej zasługuje bardziej na opowieść fabularną. Po drugie, intuicja reporterska słusznie podpowiadała Tuszyńskiej pośpiech w filmowym uwiecznieniu żyjących jeszcze w tamtym momencie świadków życia Schulza. W konsekwencji reporterka stworzyła scenariusz, który jako gotowy produkt trafia w ręce Adama Sikory. W związku z powyższym rozmowy pomiędzy pisarką a reżyserem nigdy nie były rozmowami o adaptacji jej książki o Szelińskiej, a koncentrowały się na tym jakimi środkami filmowej ekspresji najlepiej oddać nastrój życia Schulza. Adam Sikora potwierdza to, co o okolicznościach powstawania scenariusza mówiła Tuszyńska: „(...) w tym scenariuszu był oczywiście wątek kobiety, ale to był jeden z wielu wątków. Natomiast scenariusz był taką bardzo spójną, metaforyczną oczywiście opowieścią o biografii Schulza”⁴⁵.

Reżyser wspomina scenariusz jako tekst, który już od początku był bardzo precyzyjnym zapisem tego, co w końcowym efekcie ma powstać na ekranie. Zapis filmu wykonany przez autorkę „Narieczonej...” nie był scenariuszem filmu dokumentalnego, ale raczej filmu hybrydowego łączącego w sobie trzy różne formy filmowe. Wydaje się to słuszna twórcza strategia w przypadku, w którym głównym tematem filmu jest postać tak wyrazista, tak tajemnicza, tak silnie związana ze sztuką, jak Bruno Schulz. Aby połączenie tych wszystkich wyżej przytoczonych elementów mogło się udać potrzebny był fundament, na którym te wszystkie składowe mogły się oprzeć. I tym fundamentem był scenariusz Tuszyńskiej, co z całą mocą podkreśla reżyser: „W tym scenariuszu była zawarta bardzo konkretna wizja tego filmu. Połączenie trzech takich warstw narracyjnych: z jednej strony klasyczna warstwa

⁴³ Agata Tuszyńska - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 27.03.2021.

⁴⁴ Agata Tuszyńska - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 27.03.2021.

⁴⁵ Adam Sikora - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 27.03.2021.

dokumentalna, że jesteśmy w Drohobyczu z ludźmi, których ty (Tuszyńska) wcześniej spotkałaś, którzy byli w jakimś związku z Schulzem. To są jego uczniowie. Poza tym jesteśmy w Drohobyczu i opisujemy to miejsce, jakąż robimy próbę dotarcia do miejsc, które być może kryją w sobie jakiś ślad obecności Schulza – to jedna, taka najprostsza dokumentalna warstwa. Druga warstwa animacji, czyli swobodnej interpretacji wywodzącej się głównie z rysunków Schulza, jakieś takie przedłużenie tych rysunków w narracji wizualnej. I trzecia warstwa inscenizacji para-fabularnej. Ten scenariusz był podstawą tej mojej wizji”⁴⁶.

Jest jednak pewien, niewielki szczegół, który łączy reporterski aspekt działalności Agaty Tuszyńskiej z dziełem Adama Sikory. Mianowicie jest to przytoczone poniżej przez pisarkę jej pierwsze spotkanie z byłymi uczniami Bruno Schulza. Ta rozmowa odbyła się na kilka lat przed podjęciem przez Tuszyńską pracy nad biografią Szelińskiej. Z tego spotkania powstał jednak krótki reportaż, który został poddany ekranizacji przez Sikorę. Poza tym, to właśnie ta sfilmowana opowieść jednego ze świadków śmierci słynnego drohobyckiego pisarza otwiera film. Agata Tuszyńska w następujący sposób przywołuje cały ten szczęśliwy zbieg okoliczności: „Pamiętam moje pierwsze spotkanie z Drohobyczem (...) i pamiętam, że te opowieści mieszkańców Drohobycza dotyczące momentu śmierci Schulza to na mnie zrobiło niezwykle wrażenie. Ja to opisałam w reportażu, dawnym bardzo, opublikowanym w książce „Kilka portretów z książką w tle”. Ten reportaż się nazywał „Uczniowie Schulza”, ale potem również niewątpliwie tę scenę wielokrotnie opowiadałam i musiałam też opowiedzieć ją Adamowi. I ta scena rozpoczyna jego film, rozpoczyna jego wizję. Mamy śmierć człowieka na ulicy i relacje ludzi na temat tej śmierci”⁴⁷. W związku z powyższym w dokumencie „Bruno Schulz” można odnaleźć pewien element dokumentalnej adaptacji reportażu. Podkreślam jednak, że nie jest to ekranizacja fragmentu książki, a krótkiej noweli reporterskiej napisanej przez Tuszyńską przy innej okazji.

Adam Sikora oprócz tego, że jest reżyserem, jest także (może i przede wszystkim) operatorem. Filmowiec wziął na siebie odpowiedzialność za realizację artystycznej ekspresji para-fabularnej i kreatywnej filmu. Są to m.in. ujęcia współczesnego Drohobycza, na który składają się fragmenty architektury, pomieszczeń, podwórek, jak i sceny aktorskie symbolicznie ilustrujące najistotniejsze momenty z życia autora „Sklepów cynamonowych”. Z kolei prowadzenie rozmów z byłymi uczniami i świadkami życia Bruno Schulza reżyser zdecydował się powierzyć Agacie Tuszyńskiej. Filmowiec tłumaczył swoją decyzję następująco: „Rozpoczęliśmy realizację tego filmu od tej części dokumentalnej, czyli postanowiliśmy, że najpierw zgromadzimy cały ten materiał dokumentalny (...) Ale ze względu na to, że Agata miała o wiele większą wiedzę ode mnie to Agata prowadziła te rozmowy z tymi ludźmi. Ja czasami coś dopowiedziałem, jeśli coś mnie interesowało

⁴⁶ Adam Sikora - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym, PWSFTviT w Łodzi, 27.03.2021.

⁴⁷ Agata Tuszyńska - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 27.03.2021.

w kontekście całości tego filmu⁴⁸. Wnioskuje zatem, że w pracy nad tym dokumentalnym obrazem obowiązywał pewien podział reżyserskich zadań: za sekwencje kreacyjne i fabularne odpowiadał w pełni Adam Sikora, podczas gdy za przebieg i prowadzenie rozmów ze świadkami odpowiadała Agata Tuszyńska. Co ciekawe, w mojej opinii, jest to na tyle radykalny i głęboko posunięty podział, że mógłbym nazwać Agatę Tuszyńską współreżyserką filmu. Ostatecznie to Sikora widnieje jako reżyser, a reporterka pozostaje w napisach ujęta jako scenarzystka.

Reżyser znakomicie zdawał sobie sprawę z tego, że Tuszyńska posiada nieprzeciętne umiejętności i doświadczenie w prowadzeniu rozmów z bohaterami. Reżyser będąc świadomym swoich ograniczeń w tym względzie postanowił w pełni wykorzystać potencjał, który krył się w osobie reporterki i scenarzystki filmu. Po pierwsze, Tuszyńska znała tych ludzi i miała z nimi już pierwsze kontakty za sobą – to ułatwia zawsze przebieg rozmowy. Sikora takiego doświadczenia nie posiadał. Ponadto pisarka jest niezwykle doświadczona w prowadzeniu tego typu rozmów czy wywiadów. W tym aspekcie panowało między Sikorą a Tuszyńską porozumienie, o czym świadczy poniższy fragment: „Bardzo ważna jest umiejętność rozmowy z bohaterem. Bardzo ważna jest umiejętność bycia z naszym bohaterem i próba oswojenia go z nami i pokazania mu, że to czego się od niego dowiemy jest ważne i nie zostanie wykorzystane przeciwko niemu⁴⁹”.

Raz jeszcze przywołam utwór „Korespondent z Polski”. W kontekście pracy nad tym filmem Jacek Hugo-Bader opowiadał o technice „przytulania się do bohatera”. To jest właśnie ta wyjątkowa umiejętność dobrych reporterów, która niejednokrotnie pozwoli im na napisanie przejmujących opowieści. Fakt, że Łoziński, Zmarz-Koczanowicz, a także Sikora, zdecydowali się wysunąć reportera na pierwszą linię konfrontacji z pozostałymi bohaterami, świadczy o tym, że współcześni dokumentaliści dostrzegają i bardzo doceniają umiejętności reporterów w prowadzeniu rozmów z ludźmi.

Adam Sikora podkreśla, że to materia dokumentalna dyktowała to, w jaki sposób pozostałe dwie warstwy narracyjne będą w filmie funkcjonować. Jest to potwierdzenie tego, że ten utwór jest filmem dokumentalnym z elementami kreacyjnymi, a nie odwrotnie. Reżyser w taki sposób się do tego odnosi: „Ten film oprócz tej warstwy dokumentalnej był też swego rodzaju wizualną grą z prozą Schulza. Myślałem o tym kluczu wizualnym, który pomoże mi przenieść ten nastrój prozy Schulza na język wizualny. I tu animacja miała być rozwinięciem tej jego twórczości rysunkowej (...) Mając na uwadze to, że te trzy warstwy narracyjne mają tworzyć spójną całość to zawsze myślałem o tej warstwie dokumentalnej: o tych rozmowach, o współczesnych ujęciach Drohobycza, zawsze myślałem o tym w taki sposób, aby był tam pewien łącznik w obrazie, który pozwoli nam przejść z jednej warstwy do drugiej: albo w inscenizacje, albo w animacje. Miałem pewność jak chcę te trzy elementy ze sobą łączyć.

⁴⁸ Adam Sikora - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 27.03.2021.

⁴⁹ Agata Tuszyńska - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 27.03.2021.

(...). To było bardzo ciekawe zetknięcie z tą warstwą dokumentalną. Ona dopełniała tę warstwę inscenizowaną. Ona wpływała jakoś na poszerzenie widzenia postaci Bruno Schulza⁵⁰.

W odróżnieniu od „Wiery Gran” nigdy nie było zamiarem twórców uczynienie z Agaty Tuszyńskiej przewodniczki, medium, czy też narratora. Podobnie było z udziałem reporterki w procesie montażu. W przypadku tej współpracy rola pisarki została nieco ograniczona względem poprzedniego filmu, w którym brała udział. Filmowiec nie pozostawia w tej kwestii żadnych wątpliwości: „Gdyby film składał się tylko z warstwy dokumentalnej to pewnie Agata mogłaby pełnić rolę takiego spoiwa, takiej fugi tego filmu, która scala tych wszystkich bohaterów, te wszystkie historie. Ale w związku z tym, że już w scenariuszu oprócz tej warstwy dokumentalnej były zapisane jeszcze dwie pozostałe, to trzeba było myśleć inaczej o całej konstrukcji tego filmu”⁵¹. Agata Tuszyńska potwierdza stanowisko reżysera w tej sprawie, co pozwala mi wysnuć wniosek, iż pomiędzy twórcami w tej materii panowała zgodność: „To w jaki sposób ten materiał, który ja dostarczam, zostanie ostatecznie skomponowany, należało już do reżysera. On ma zawsze ostatnie zdanie. Uczestniczyłam w zdjęciach inscenizowanych: z Józefiną, z ojcem, w kilku jeszcze innych, ale sposób w jaki one weszły w strukturę filmu jest już dziełem Adama”⁵².

Pozostając jeszcze przez moment przy tych dwóch tytułach: „Wierze Gran” i „Brunonie Schulzu” pragnę wrócić do głównego pytania badawczego mojej pracy: **Czego filmowcy dokumentaliści poszukują w reporterskich historiach literackich? Bohatera? Formy? Czy może historii?** W przypadku Marii Zmarz-Koczanowicz decydującym czynnikiem była z całą pewnością sama bohaterka, która skupiała w sobie mnóstwo sprzeczności, jak i mroczną tajemnicę. To jest zawsze kuszące dla reżysera, aby móc twórczo zbliżyć się do tak intrygującej, niejednoznacznej postaci. W przypadku Adama Sikory postać Brunona Schulza z pewnością nie była bez znaczenia, w końcu to tytułowy bohater filmu. Niemniej w mojej ocenie tym, co skłoniło filmowca do realizacji tego dokumentu, oprócz samej postaci drohobyckiego pisarza, był dobrze napisany przez Tuszyńską scenariusz. Te dwa aspekty musiałyby być dla Sikory równie istotne, zważywszy później na to, jak zorganizował on pracę swojego pionu na planie. Zarówno dokument „Wiera Gran”, jak i „Bruno Schulz” pomimo, iż tylko pierwszy z nich jest adaptacją reportażu literackiego *sensu stricte*, to żaden z nich nie mógłby powstać w takim kształcie, w jakim powstał, gdyby nie ścisła reżysersko-scenariuszowa współpraca pomiędzy reżyserami tych filmów a Agatą Tuszyńską.

⁵⁰ Adam Sikora - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 27.03.2021.

⁵¹ Adam Sikora - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 27.03.2021.

⁵² Agata Tuszyńska - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 27.03.2021.

3.3. „Czeski film”: o książce i filmie „Gottland”

W roku 2006 Mariusz Szczygieł publikuje jedną ze swoich najważniejszych książek reporterskich, pt. „Gottland”. Utwór ten to zbiór reportaży poświęcony historii Czech. Autor na przykładzie kilku wybranych medialnych i ikonicznych postaci czeskiej pop-kultury i ich niejednoznacznych losów, przygląda się narodowi, który usiłował przetrwać tragedię XX wieku. Szczygieł mierzy się ze stereotypem Czechów jako narodu tchórzcy, kolaborantów i konformistów będących w stanie dostosować się do każdej nawet najbardziej wątpliwej pod względem moralnym sytuacji. Szczygieł nie oceniając postawy Czechów próbuje po ludzku dostrzec dramat leżący w ich narodowej postawie, czyli w owej próbie „rozpaczliwego przetrwania”.

„Gottland” został świetnie przyjęty w Czechach, jak i w Polsce. Doczekał się też licznych tłumaczeń i publikacji zagranicznych. Zbiór reportaży Szczygła został kilkakrotnie poddany inscenizacjom teatralnym w tym m.in. w teatrze w Chorzowie czy też w czeskich teatrach w Pradze i Ostrawie.

W 2014 roku odbyła się premiera pełnometrażowego filmu dokumentalnego pt. „Gottland”. Autorami tego utworu byli młodzi czescy reżyserzy i reżyserki z praskiej uczelni filmowej FAMU⁵³. Obydwa te dzieła: literacko-reporterski, jak i ten dokumentalny, równie wiele łączy co dzieli. Czy mamy tutaj do czynienia z klasycznie rozumianą adaptacją, czy może tylko z reżyserską inspiracją literaturą faktu? Być może jest to również swego rodzaju artystyczna próba wejścia w dialog z reportażem polskiego pisarza przez czeskich dokumentalistów? Gdzie kryją się podobieństwa, a gdzie różnice obydwu dzieł?

Książka Szczygła posiada chronologiczną i uporządkowaną strukturę. Jest niczym mini-serial klasy premium, którego każdy kolejny odcinek jest jak mini-film. I gdy jeden się kończy już pragniemy obejrzeć następny. Tak samo jest z nowelami w „Gottlandzie”. Każdy rozdział to osobna historia. Żadna z nich nie przeplata się z pozostałymi. W centrum każdego z nich autor stawia bohatera uwikłanego w los. Pisarz przez pryzmat ludzkich doświadczeń przygląda się zmianom, które na przestrzeni lat zachodziły w Czechosłowacji. Za pośrednictwem opowieści o życiu jednostki Szczygieł porusza takie tematy jak kryzys gospodarczy po I wojnie światowej, wybuch II wojny światowej, jej przebieg, a także aura nowego systemu sowieckiego doby stalinizmu, wybuch i stłumienie „Praskiej Wiosny”, czy w końcu przemiany polityczne, zamieszanie wokół Karty 77 itd. Natomiast te wszystkie powyżej przywołane wydarzenia historyczne stanowią tło do tego, co jest w istocie clou historii opisywanych przez autora „Zrób sobie raj”.

Pierwszy rozdział książki jest o rodzinie Bat’ów. To historia w typie „od zera do milionera”. Rozdział ten jest, jak hollywoodzki scenariusz, prawdziwy american dream. W tej opowieści mamy wszystko, czym karmi się wysokobudżetowe kino: sny o potędze, mozolna

⁵³ FAMU (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze) - Wydział Filmowy i Telewizyjny Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze, gdzie studenci uczą się zawodów związanych z filmem, telewizją, radiem i tradycyjnymi środkami masowego przekazu.

realizacja tych wizji, rywalizacja między braćmi, tragiczna śmierć, zdrada, aż w końcu upadek i porażka w postaci upaństwowienia fabryki w Zlinie.

Przejmujący jest także rozdział poświęcony czeskiej aktorce lat 30. Lidze Baarovej, który opowiada o tym, jak jeden błąd, chwilowe zauroczenie może odcisnąć piętno na całym życiu. Artystka wdała się w romans z Josephem Goebbelsem, który nie tylko przekreślił jej karierę sceniczną i filmową, ale także doprowadził do utraty dobrego imienia oraz skazania na karę śmierci, później zmienioną na karę dożywocia. W tym rozdziale występuje reporter (Szczygieł), który wnikliwie śledzi przebieg konsekwencji poniesionych przez aktorkę. Polski pisarz próbuje odszukać ludzkie oblicze w tej całej sprawie.

Kolejną niepopularną postacią, choć reprezentującą całkowicie przeciwną postawę niż Lida Baarová, jest słynna piosenkarka z lat 60. Marta Kubišová. W dobie swojej największej popularności artystka postanowiła w sposób otwarty wspierać opozycję antykomunistyczną w Czechach, szczególnie w okresie „Praskiej Wiosny”. Ścieżka życiowa, którą obrała sprawiła, że stała się ona bohaterką niechlubnej prowokacji służb. Wyżej wspomniana akcja prowokacyjna polegała na wykonaniu i opublikowaniu fotomontażu wizerunku piosenkarki z pornograficznymi zdjęciami, co posłużyło jako pretekst do tego, aby ją maksymalnie publicznie zmarginalizować. Szczygieł na jej przykładzie kreśli osobisty dramat kobiety, która w wyniku zawirowań politycznych przegrywa dorobek swojej kariery - kultowy zespół „Golden Kids”. W tym samym czasie artystka traci dziecko, karierę i prawie własne życie. Jest to historia o cenie, jaką człowiek musi zapłacić za bycie wolnym i niezależnym. Wraz z opisem dramatu czeskiej gwiazdy muzycznej, równoległe autor prowadzi „reporterskie śledztwo” skupiające się na szukaniu analogii i związku pomiędzy klęską Kubišovej, a sukcesem Heleny Vondráčkové czy Karelá Gotta.

Z kolei rozdział poświęcony autorowi pomnika Stalina w Pradze to utrzymana w nieco groteskowym zabarwieniu historia o tym, jak główny bohater staje się niewolnikiem „dzieła swojego życia”. Z początku możliwość realizacji monumentu przyczynia się do olbrzymiego awansu społecznego i politycznego rzeźbiarza, aby w niedługim czasie, w dość absurdalnych okolicznościach przyczynić się do jego klęski.

To tylko kilka wybranych nowel reporterskich, które zrobiły na mnie, jako na czytelniku, największe wrażenie i które zapamiętałem na długo po lekturze książki. Natomiast w tym literackim reportażu występuje jeszcze kilka przejmujących i angażujących odbiorcę historii. To co cechuje każdą z nich, to oparcie konstrukcji opowiadania na bohaterze. W każdym rozdziale reporter wyraża bliski związek emocjonalny ze swoimi bohaterami, nawet jeśli osoba, którą opisuje jest postacią historyczną, do której pisarz nie miał bezpośredniego dostępu. Nie jest to najważniejsze, ponieważ istotniejsze jest to w jaki sposób pisarz konstruuje narrację: w oparciu o doświadczenie bohatera, jego emocje, przeżycia, rozterki, konflikty. W niektórych rozdziałach autor sytuuje samego siebie jako narratora, reportera prowadzącego śledztwo. W innych częściach książki pisarz konstruuje opowieść bardziej obiektywnie, fabularnie, za pomocą narracji trzecio-osobowej. Najprawdopodobniej wynika to z tego, że nie do wszystkich bohaterów reporter miał bezpośredni dostęp stąd też mógł domniemywać, iż w takim wypadku konstruował opowieść bardziej obiektywną.

Czescy twórcy pragnęli nawiązać ścisłą współpracę z polskim reporterem zarówno przy pisaniu scenariusza na podstawie książki, jak i później w trakcie realizacji zdjęć. Do takiej sytuacji jednak nie doszło. Pisarz odnosi się do tego w następujący sposób: „W pewnym momencie, gdy skontaktowała się ze mną grupa studentów i absolwentów czeskiej Famu z prośbą

o adaptację to po pierwsze bardzo się ucieszyłem, ale zaraz ich zaskoczyłem, zresztą nie tylko ich. Otóż, kiedy ktokolwiek się do mnie zwraca z jakąś prośbą o adaptację (...) to ja zaskakuję tych twórców mówiąc: no że dziękuję bardzo za informację, po czym albo kieruję do swojego agenta, albo od razu podaję numer konta, a na koniec swój adres mailowy z prośbą o przesłanie mi zaproszenia na premierę. I już chcę kończyć rozmowę. I oni zawsze są zaskoczeni, że to tylko tyle, i że ja to załatwiam w dwie minuty”⁵⁴.

Dokumentaliści z Pragi byli również zaskoczeni takim postawieniem sprawy przez polskiego reportażystę. Filmowcy pragnęli początkowo, aby pisarz twórczo uczestniczył w przygotowaniu scenariusza filmu, aby pomógł im w przetransferowaniu formy i treści swojej książki na ekran filmowy. Skończyło się na tym, że Szczygieł postawił na swoim i nie brał czynnego udziału w pracach literacko-scenariuszowych ani dokumentacyjnych. Taki stan rzeczy wymusił na reżyserach i reżyserkach inne podejście do materiału literackiego. Swoją decyzję autor książki tłumaczy w następujący sposób: „Najlepszy autor dla teatru i filmu to autor martwy. Ja się zachowuję jak autor martwy. Róbcie, co chcecie. Jesteście fachowcami, wiecie, jak to należy zrobić. A ja nie jestem fachowcem. Poza tym niech ten materiał żyje swoim życiem, bo ja nie jestem fanatykiem swoich książek (...). Autor oddaje swoją książkę i ona powinna być jak córka, do której życia się nie wtrącamy”⁵⁵. Decyzja reportażysty, która być może z początku dla młodych filmowców z Czech mogła wydawać się rozczarowująca ostatecznie przyczyniła się do obudzenia w nich większej kreatywności w podejściu do prac adaptacyjnych i jednocześnie pozwoliła uwolnić się od ram, które wyznaczał reportaż polskiego twórcy.

Film „Gottland” to twórcza interpretacja reportażu polskiego pisarza. W związku z powyższym młodzi filmowcy z Pragi zdecydowali się na ekranizację tylko niektórych rozdziałów z polskiego reportażu. Ponadto forma poszczególnych części filmu jest skrajnie odmienna od siebie, co też odróżnia go od książki. Poza tym w reporterskim „Gottlandzie” Mariusz Szczygieł występował jako narrator w kilku rozdziałach. Nawet, gdy w niektórych z nich pisarz nie występował jako postać–przewodnik, to jednak poprzez sam styl pisarstwa można było wyczuć obecność Szczygła. To jest kolejna różnica względem dokumentu, w którym polski reportażysta w ogóle nie występuje.

Pierwotnie czescy filmowcy chcieli jednak zaangażować polskiego pisarza do udziału w ich filmie także w roli bohatera. Można przypuszczać, że w wyobrażeniach czeskich dokumentalistów Szczygieł miał pełnić funkcję na wzór roli Agaty Tuszyńskiej w filmie Marii Zmarz-Koczanowicz o Wierze Gran. Ostatecznie również i na tym polu dokumentaliści musieli

⁵⁴ Mariusz Szczygieł - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 28.11.2020.

⁵⁵ Mariusz Szczygieł - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 28.11.2020.

pogodzić się z jednoznaczną odmową ze strony reportera, który tłumaczył to w następujący sposób: „Była taka propozycja: czy może by się Pan zgodził wystąpić w tym filmie. Od razu zastrzegli, że to nie będzie gadająca głowa tylko jakaś rola samego siebie albo reportera. Ja od razu powiedziałem, że nie. Dlatego, że reportaż może się zdarzyć raz. To znaczy, że to wszystko, co ja przeżyłem z moimi bohaterami jest niepowtarzalne dla mnie. (...) Oczywiście to byłaby jakaś nowa forma tych reportaży – taka wizualna wersja, ale mnie to już po prostu nie interesuje, ja idę do przodu”⁵⁶.

W tym momencie postawię zasadnicze pytanie: czy jest w ogóle możliwe dokonanie dokumentalnej adaptacji reportażu literackiego? Zdaniem Mariusza Szczygła jest to niemożliwe: „Moi bohaterowie powiedzieli mi coś w jakiejś określonej sytuacji. Czasami jest to sytuacja intymna, czasami jest to sytuacja bardzo prywatna. Wynika to z tego, że ja łatwo wzbudzam zaufanie i łatwo nawiązuję kontakt. Często jest tak, że mówią rzeczy, których później np. by nie powiedzieli. Albo komuś innemu by nie powiedzieli. (...) Jak wchodzę do cudzego mieszkania i widzę rower na przedpokoju to od razu pytam o ten rower. Innym razem, gdy widzę kaktusy na parapecie to pytam o te kaktusy (...) w międzyczasie ci państwo zaczynają udzielać wywiadu nie wiedząc o tym. I po tym, jak ja bym do nich przyszedł drugi raz jako reporter z kamerą to obawiam się, że nie uzyskałbym tego efektu, jak za pierwszym razem”⁵⁷.

W tym miejscu powrócę do przemyśleń Jacka Hugo-Badera, który również oponował przeciwko temu, aby Paweł Łoziński towarzyszył mu z kamerą w trakcie pisania przez niego reportażu. Trudno się nie zgodzić z twierdzeniem, że obecność kamery zmienia sytuację rozmowy i spotkania z bohaterem. Początkowo kamera stwarza pewną istotną barierę w nawiązaniu zaufania. Natomiast w tym momencie muszę stać się adwokatem dokumentalistów i przywołać frazę, którą zapamiętałem z lekcji prof. Grażyny Kędzielawskiej w Łódzkiej Szkole Filmowej. Owszem, kamera przez pierwsze 15 minut, może 30 minut, maksymalnie do godziny będzie barierą pomiędzy reżyserem, a bohaterem. Ale gdy postawimy tą kamerę na środku i skupimy uwagę bohatera na temacie rozmowy czy sceny, to on w pewnym momencie zapomni o tej kamerze. Po drugie, kamera może stać się także tym elementem, który prowokuje czy wywołuje pewne sytuacje, sceny lub rozmowy. Dla reżysera sprzęt filmowy będzie pomocny z tego względu, że człowiek, który staje przed kamerą uświadamia sobie, że nadarzyła mu się niepowtarzalna szansa na wyznanie, które zostanie zapamiętane i zapisane. To właśnie możliwość uwiecznienia danych momentów, słów i relacji staje się motywacją do tego, by szczerze wyrazić się przed obiektywem. Być może bez kamery niektórzy ludzie nigdy by na to się nie zdobyli.

W przytoczonej przeze mnie wypowiedzi Mariusz Szczygieł ma na myśli nieco inną sytuację. Twórcy „Gottlandu” chodzi przede wszystkim o to, że niemożliwe jest odtworzenie danej sytuacji z przeszłości, w której reporter rozmawia ze swoimi bohaterami. Gdyby chcieć się pokusić o realizację takiej sceny metodą obserwacji dokumentalnej to oczywiście byłaby

⁵⁶ Mariusz Szczygieł - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 28.11.2020.

⁵⁷ Tamże.

ona niemożliwa, gdyż nic nie zdarza się dwa razy. Taka scena musiałaby przybrać formę inscenizacji czy wręcz fabularyzacji. Jest to zabieg dopuszczalny w filmie dokumentalnym, ale nie jest jedynym narzędziem. Reżyser dokumentalny może także skorzystać z kreatywnej formy odtworzenia danej sceny, bez jej inscenizowania. Na przykład, jeśli filmowiec jest w posiadaniu nagrania audio takiej rozmowy reportera z bohaterem to może chociażby użyć w filmie fragmentów nagrania dźwiękowego, a w warstwę wizualną zbudować za pomocą impresyjnych ujęć chociażby miejsca, w którym dana rozmowa miała miejsce. Reżyser może także sięgnąć po technikę animacji, jak i po materiały archiwalne wideo z danej sytuacji (jeśli oczywiście istnieją).

W związku z tym jest możliwe w filmie dokumentalnym dokonanie adaptacji fragmentu książki reporterskiej na zasadzie przytoczenia bezpośredniej rozmowy, sceny z udziałem reportera i bohatera, ale do tego są niezbędne pewne źródła zapisu takiej sytuacji. Metodą dokumentalnej obserwacji jest to zadanie w zasadzie niemożliwe do zrealizowania. Gdyby chcieć jeszcze raz sfilmować spotkanie reportera z bohaterem to musiałaby to być jakaś forma kontynuacji tej rozmowy, jakiś dodatkowy rozdział tej rozmowy.

Obecność kamery nie jest przeszkodą w zbudowaniu odpowiedniej atmosfery do intymnej i szczerzej rozmowy. Sprzęt filmowy, jak i obecność niewielkiej ekipy dokumentalnej bardzo często mogą okazać się niezwykle pomocne. W tym miejscu chciałbym po raz pierwszy napisać, jak ja rozumiem pojęcie dokumentalnej adaptacji reportażu literackiego. Nie postrzegam tej formuły jako próby przeniesienia napisanej reporterskiej książki jeden do jednego. To niemożliwe. Tak, jak wspomniał Mariusz Szczygieł – reporter przeprowadził szereg rozmów ze swoimi bohaterami w określonych okolicznościach, w określonym czasie, miejscu i atmosferze, która temu towarzyszyła. Dokumentalista chcąc zrealizować film na podstawie reportażu literackiego musi do tego podejść maksymalnie kreatywnie wykorzystując wszystkie środki filmowe, jakie dostarcza mu dokument: obserwacja dokumentalna, ale także animacja, inscenizacja, impresja dokumentalna, jak i również sztukę wykorzystania materiałów archiwalnych wideo i audio. Oglądając film „Gottland” mam poczucie, że jego autorzy podeszli do materiału literackiego właśnie w taki sam sposób. Nie zamierzali go odtwarzać w dokumencie, bo wiedzieli, że jest to z góry skazane na porażkę. Dokumentaliści z Czech potraktowali reportaż Szczygła jako punkt wyjścia, jako fundament do stworzenia swojego, niezależnego utworu, który czerpiąc z dzieła Szczygła, opowie o ich kraju z ich perspektywy. W związku z powyższym całkowicie naturalne jest to, że dokumentaliści dokonali selekcji w wyborze historii, jak i sposobie ich opowiadania. To sprawia, że film w dużym stopniu różni go od książki polskiego reportera, ale absolutnie nie pozbawia go to przywileju nazywania go adaptacją tego reportażu.

Czescy reżyserzy zdecydowali się nie przenosić do swojego dokumentalnego kolażu pewnych postaci ujętych w reportażu. Są to m.in. historia Marty Kubišovej oraz, co dla mnie stanowi największe zaskoczenie, epizod opowiadający o tytułowym „Gottlandzie”, czyli swego rodzaju wesołym miasteczku, które powstało w Czechach na cześć słynnego piosenkarza Karela Gotta. W reportażu Szczygła ten tytuł dzięki rozdziałowi, który jest mu poświęcony, zyskuje rangę metafory. Dziwi mnie, że autorzy filmu zdecydowali się z tej metafory zrezygnować. Mariusz Szczygieł w następujący sposób odnosi się do selekcji, jakiej dokonali

czescy dokumentaliści: „Może wynika to z tego, że twórcy wiedzieli o tym, że w tym samym czasie powstawał duży, osobny dokument o Marcie Kubišovej. Być może zaważyło na tym też to, że Marta Kubišová to nie tylko ikona kultury, ale także ikona medialna, co mogło skutkować tym, że była dla reżyserów już postacią zbyt zdefiniowaną. Być może chcieli skupić się na mniej odkrytych postaciach niż Kubišová. (...). W tym filmie jest ich (reżyserów) spojrzenie na te tematy, które ja wybrałem. Tam nie ma ducha Mariusza Szczygła, ale to mi nie przeszkadza”⁵⁸.

Kolejnym istotnym aspektem odróżniającym literacki pierwowzór od filmowego dzieła znad Wełtawy to, w przypadku tego drugiego, bardziej obiektywny sposób opowiadania poszczególnych historii. Tak, jak opisałem to na początku tego rozdziału, Mariusz Szczygieł strukturę swoich reporterskich opowieści konstruuje wokół bohaterów. To kolejni ludzie opisywani w następujących po sobie akapitach jego reporterskiej książki stanowią medium za pośrednictwem, którego czytelnik angażuje się emocjonalnie w historię. Natomiast w filmie poszczególne jego części (choć nie w każdym przypadku) eksponują na pierwszym planie głównie kontekst społeczny, opis dziejów, a bohaterowie pozostają w tle. Dla przykładu: pierwsza opowieść otwierająca film koncentruje się na zmianach społecznych i przemysłowych, które zaszły w Zlinie, jak i całej branży produkcji obuwia. Sam bohater – Tomáš Bat’a – figuruje tutaj jako postać abstrakcyjna bowiem widzimy go pod postacią popiersia otwierającego film. Później narracja przesuwa się w stronę relacji pracowników fabryk obuwniczych w Zlinie. W związku z powyższym mogę stwierdzić, iż to procesy społeczne, gospodarcze i historyczne są głównym motorem opowiadania, a sam Bat’a występuje tutaj jako pewien symbol tych zmian. Bohater jest dla reżysera tego rozdziału mniej istotny niż to, co dokoła niego się działo. W „Gottlandzie” Szczygła jest dokładnie odwrotnie.

Podobny zabieg ma miejsce w przypadku historii o rzeźbiarzu pomnika Stalina. Podczas, gdy w książce reporter swoją główną uwagę poświęca bohaterowi – jego uwikłaniu w ten diaboliczny kontrakt oraz to, w jaki sposób padł on ofiarą bezwzględnej i głupiej maszyny propagandy – to w filmie reżyserzy skupiają się na monumencie jako pewnym symbolu, artefakcie społecznym. Sama postać rzeźbiarza jest dla nich mniej istotna.

Kolejny taki przykład to historia Zdenka Adamca – młodego chłopca, który dokonał aktu samospalenia. Narrator bezpośredni, którego głos słyszymy z off-u, relacjonuje historię młodzieńca, jak i przebieg całego zdarzenia w sposób bardzo sprawozdawczy tworząc konwencję publicystyczną, a nie psychologiczną.

Należy jednak zwrócić uwagę, że są w filmie także i takie rozdziały, w których to bohater jest „motorem opowiadania”. Tak jest w przypadku epizodu o Lidzie Baarovej i o Edaurdzie Kirchrbergerze. W tych dwóch filmowych rozdziałach centralnymi elementami są ich bohaterowie. Niemniej jednak, gdy próbuję zsumować swoje odczucia z projekcji całego filmu to odnoszę wrażenie, że między mną, a bohaterami panuje pewien dystans. Nie jestem ich tak blisko, jak w przypadku reportaży Szczygła, gdzie pisarz za każdym razem próbuje opowiedzieć historię będąc blisko człowieka. Być może wynika to z faktu, iż film realizowało

⁵⁸ Mariusz Szczygieł - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportaży literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 28.11.2020.

kilku reżyserów/reżyserek, a nie jeden autor, który obrał jedną strategię opowiadania wszystkich historii. W tym wypadku mamy do czynienia z sytuacją, w której każdy epizod miał swojego reżysera posiadającego swój punkt widzenia na daną historię i bohatera – być może to jest przyczyną braku spójności w sposobie opowiadania filmowego.

Reżyserom nie brakowało odwagi w doborze filmowych środków wyrazu w konstruowaniu poszczególnych rozdziałów dokumentalnego „Gottlandu”. Historia Bat’ów została opowiedziana za pomocą jednego, długiego, panoramującego ujęcia. Dzięki tak radykalnemu zabiegowi formalnemu twórca tego epizodu ukazał w sposób kolażowy zmiany, jakie zachodziły w fabrykach obuwia czy też w mieście Zlin. Mastershoot powstał w dużej mierze w post-produkcji, ponieważ został on zmontowany z kilkunastu różnych ujęć sfilmowanych dokładnie w ten sam sposób. Jednakże sprawność realizacyjna, jak i post-produkcyjna, która została tutaj zachowana jest godna szacunku. Autorowi tej etiudy udało się w ten sposób zbudować metaforę zmechanizowanego świata, w którym człowiek traci na znaczeniu. Życie ludzkie w coraz większym stopniu zaczyna przypominać taśmę produkcyjną, w której ludzkie uczucia są miażdżone przez zmechanizowane procesy polityczne i społeczne.

Kolejnym ciekawym zabiegiem formalnym jest inscenizacja rozmowy Lidy Baarovej z reżyserem Otakarem Vávřą. Reżyserzy mieszają tutaj narrację found-footage z inscenizacją aktorską. Efektem jest dojmujące wrażenie autentyczności pomimo, iż widz wie od początku, że ogląda odtworzoną przez aktorów rozmowę. Uczciwe wytłumaczenie takiej sytuacji przez reżyserów, na początku tej sekwencji, nadaje jej autentyczności. Paradoksalnie, stylistycznie odbiegające od tego materiały archiwalne ukazujące młodą i piękną przedwojenną czeską aktorkę – wnoszą ten element poetyki, dzięki któremu widz jest w stanie pewnie rzeczy sobie wyobrazić, samodzielnie dopowiedzieć. Historia Lidy Baarovej jest owiana licznymi niedopowiedzeniami, plotkami, pogłoskami, jest w niej aura tajemniczości. Tę aurę udało się, dzięki wyżej wymienionym zabiegom filmowym, przenieść na opowiadanie dokumentalne.

Historia pisarza o podwójnej tożsamości – Karela Fabiána/Eduarda Kirchebergera została zrealizowana w formie animacji. Dokumentalnym elementem w narracji jest zachowanie autentycznych rozmów córek głównego bohatera oraz odczytywanie przez lektora prawdziwych fragmentów z akt безпеiki, dotyczących tajnego współpracownika jakim był Fabián. Animacja w tym wypadku zdaje świetnie egzamin ze względu na aurę tajemnicy, która unosi się nad postacią. Widz zmuszony jest pewne sytuacje i konteksty kreować w swojej wyobraźni. Poza tym powraca jeszcze temat samej opowieści. W tym wypadku jest to kłamstwo. Czy można wybrać lepszy środek filmowego wyrazu niż animacja do tego, aby opowiedzieć historię o kimś, kto przez całe swoje życie kłamał, występował pod fałszywą tożsamością kreując rzeczywistość wokół siebie? Animacja zdaje się najbardziej adekwatną formą do zwizualizowania takiego tematu.

Dokumentalną adaptację „Gottlandu” w czeskim wydaniu można zatem podsumować jako odważną próbę konfrontacji i dialogu z pierwowzorem literackim. Od momentu, kiedy reżyserzy wiedzieli, że nie mogą liczyć na zaangażowanie autora książki zdecydowali się uwolnić od ram, które wyznaczał im reporterski pierwowzór. Czescy artyści wykorzystali dzieło Szczygła jako pretekst do próby opowiedzenia historii o własnym kraju z własnego punktu widzenia, za pomocą własnej wrażliwości zachowując przy tym pewne wybrane

elementy z opowieści reporterskiej, jak choćby struktura następowania po sobie kolejnych nowel. Do zbieżnych elementów zaliczę także bohaterów kolejnych rozdziałów reportażu, których losy zostają przetransferowane do filmu. Są one opowiedziane na nowo, z czeskiej perspektywy. Nie mamy tu do czynienia z przeniesieniem punktu widzenia Mariusza Szczygła. Wspomina o tym sam pisarz: „W przypadku tego filmu i kilku adaptacji teatralnych mam poczucie, że one posuwają moją książkę dalej. Dokładnie te tematy i te historie posuwają dalej. Na przykład w przypadku Lidy Baarovej mam wrażenie, że to jest już inny temat. W przypadku Zdenka Adamca też mam wrażenie, że jest to inny temat”⁵⁹.

Autor „Zrób sobie raj” odniósł się do cech gatunkowych reportażu literackiego: „Reportaż to jest historia o tym, o czym jest i o czymś jeszcze. Hanna Krall to nazywa nadwyżką, Małgorzata Szejnert nadbudową. Ja to określam, że każdy tekst powinien mieć drugie, trzecie, a czasami i siódme dno, czyli to dodatkowe znaczenie, które daje. To znaczy, że to nie jest tylko o tym, że pani otruła pana, tylko, że jest o czymś jeszcze. To, że pani otruła pana – to jest tylko ta fabuła. Ale o czym napisałeś? A to o bezrobociu. O bezrobociu? To, że ona go otruła to jest o bezrobociu? Tak, o bezrobociu. I o miłości jeszcze. I o samotności również”⁶⁰.

W moim przekonaniu powyższy fragment dowodzi temu jak bliski filmowi dokumentalnemu jest reportaż literacki. Mogę z pełnym przekonaniem stwierdzić, że kino dokumentalne rządzi się dokładnie takimi samymi zasadami, jak te, o których wspominał Mariusz Szczygieł. Jest to pewna strategia twórcza zmierzająca do tego, aby utwór – obojętnie czy literacki, filmowy, reporterski, czy dokumentalny – na końcu mógł się zuniwersalizować, zmetaforyzować, czyli wynieść ponad opowiadaną historię – na wyższy poziom znaczeniowy. W tym wypadku wróć do jednego z pytań badawczych mojej pracy: **jaki cel mają twórcy dokumentalni realizujący dokumentalną adaptację reportażu literackiego?** Tym celem jest metafora.

3.4. „I była miłość w getcie”, czyli Marek Edelman, Jolanta Dylewska i Paula Sawicka

Trudno byłoby sobie wyobrazić panoramę polskiego kina dokumentalnego, jak i polskiej literatury faktu bez tematyki Holocaustu. Kino dokumentalne niejednokrotnie podejmowało tematykę zagłady. Z tym tragicznym rozdziałem w dziejach ludzkości w sposób szczególnie związała swoją dokumentalną twórczość Jolanta Dylewska.

Tę autorkę zdjęć do wielu filmów o tematyce Holocaustu, w tym do „W ciemności” Agnieszki Holland, przede wszystkim wyróżnia jej działalność reżyserska w obrębie dokumentu, w którym zrealizowała kilka niesłychanie ważnych i przejmujących obrazów, jak: „Kronika powstania w getcie warszawskim wg. Marka Edelmana” oraz „Po-lin. Okruchy pamięci”. Obydwa utwory charakteryzują się niezwykle czułością z jaką Dylewska obchodzi

⁵⁹ Mariusz Szczygieł - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 28.11.2020.

⁶⁰ Tamże.

się z materiałami archiwalnymi. Długie wyczekane ujęcia, spokojny i cierpliwy montaż, niekiedy spowolniony klatkarz podkreślający ulotność danej chwili – te wszystkie cechy pozwalają głęboko doświadczyć bólu, o jakim obydwaj wyżej wspomniane filmy opowiadają.

W trakcie sympozjum dla doktorantów I roku Szkoły Doktorskiej prowadzonego przez dr Katarzynę Mąkę-Malatyńską Jolanta Dylewska wspomina książkę Hanny Krall „Zdążyć przed Panem Bogiem”, która jest spisem rozmowy reportażystki z ostatnim przywódcą powstania w getcie: „Nie znałam osobiście Hanny Krall. (...) Dla mnie to nie było tak, że chciałam robić jakąś adaptację, ale ta książka spowodowała, że mogłam się zbliżyć do Marka. Bo Marek był tam świetnie opisany przez Hannę Krall. Ta książka odegrała ważną rolę dla mnie, kiedy przygotowywałam się do rozmowy z Markiem. On ciągle mi powtarzał, że muszę być mądrzejsza od niego. Mój film to subiektywny obraz getta z perspektywy Marka dlatego w tytule podkreśliłam, że ta opowieść jest według Marka Edelmana. Powstanie w getcie jest w ogóle nieopisane, bo niewielu ludzi przeżyło”⁶¹.

„Kronika...” – jak przyznaje sama reżyserka – nie jest adaptacją reportażu Krall, ale warto zwrócić uwagę na słowa dokumentalistki, w których podkreśla to, jak duży wpływ na jej dokument miało dzieło reportażystki. Być może obraz Dylewskiej nie powstałby w takim kształcie, gdyby nie wcześniejsza lektura „Zdążyć przed Panem Bogiem”. Ta książka pozwoliła reżyserce po raz pierwszy poczuć bohatera, zbliżyć się do niego jeszcze zanim go poznała bezpośrednio.

To właśnie ten bohater w osobie Marka Edelmana jest kluczowym elementem w dalszej dokumentalnej drodze Jolanty Dylewskiej. Otóż autorce „Kroniki...” udało się nie tylko zrealizować film z udziałem ostatniego przywódcy powstania w getcie, ale także zaprzyjaźnić się z nim. Jak wspomina Dylewska – po obejrzeniu jej dwóch poprzednich filmów Edelman zaufał jej na tyle mocno jako filmowcowi, ale także jako człowiekowi, że zwierzył jej się z jednego ze swoich ostatnich pragnień i marzeń, jakim była realizacja filmu o miłości w getcie.

W tym miejscu nie można nie wspomnieć o kolejnej istotnej osobie w życiu Marka Edelmana, czyli o Pauli Sawickiej – późniejszej autorce książki „Marek Edelman... i była miłość w getcie”. Bohater „Zdążyć przed Panem Bogiem” pod koniec swojego życia mieszkał na stałe w mieszkaniu Pauli Sawickiej, której później dyktował swoje opowieści o miłości w warszawskim getcie. Na łamach „Magazynu Filmowego” na pytanie Kuby Armaty o to, czy było dobrym pomysłem oparcie filmu na zawartych w książce wspomnieniach Edelmana Dylewska odpowiada następująco: „Marek Edelman zwrócił się do mnie, kiedy jeszcze tej książki nie było. Istniały jedynie cztery strony maszynopisu, które podyktował Pauli Sawickiej w nadziei, że zainteresuje tym tematem Andrzej Wajdę. Jego pragnieniem było, by właśnie Wajda nakręcił pełnometrażowy film o miłości w getcie. Kiedy okazało się, że z powodu braku scenariusza nic z tego nie wyjdzie, Marek zwrócił się do mnie z pytaniem czy wiem jak zrobić ten film. A dla mnie od początku było jasne, że to Marek musi być narratorem,

⁶¹ Jolanta Dylewska w trakcie sympozjum „Lekcja mistrzowska” prowadzonym przez dr Katarzynę Mąkę-Malatyńską, PWSFTviT w Łodzi, 16.01.2021.

opowiedzieć kamerze o miłości, a jego opowieść będzie przywoływać obrazy ludzi i zdarzeń z tej historii”⁶².

Paula Sawicka wspomina, że pragnienie Edelmana faktycznie było tym pierwotnym impulsem zarówno dla niej, jak i dla Jolanty Dylewskiej. Pisarka potwierdza, że przywódca powstania w getcie poprosił Wajdę o realizację filmu o takiej tematyce. Reżyser „Katynia” miał się zgodzić pod warunkiem, że Edelman z Sawicką wyślą mu pomysł na scenariusz filmu. Autorka książki wspomina całą sytuację następująco: „Od razu wzięliśmy się do tego pisania. Na początku książki jest rozdział „Miłość w getcie” – tam jest kilka tych historii, które napisaliśmy z Markiem. Wysłaliśmy to do Wajdy. Wajda nam odpisał w bardzo ładnym liście, że to nie nadaje się na film. Podejrzewam, że Wajda liczył na klasyczną historię „on kocha ją, ona kocha jego”, a tutaj były zapiski takich różnych ludzkich postaw w bardzo trudnych czasach. Jakieś takie odruchy dobra. I to chyba nie było to, o co mu chodziło. Ja to później opublikowałam w „Zeszytach literackich”. I równolegle gdzieś wrażliwa na ten temat miłości w getcie była też Jola Dylewska, która w pewnym momencie stwierdziła, że nagra Marka jak on o tym opowiada – o tym co myśmy tam z nim napisali”⁶³. To jest kluczowy moment, w którym spotykają się obydwie te światy – książki i filmu. Spotykają się tylko na moment, by później od siebie odbiegać – zarówno konceptualnie, jak i w treści opowieści samego bohatera.

To nagranie, o którym powyżej wspomina Sawicka to kręgosłup całego filmu Jolanty Dylewskiej. Ta pozornie technicznie niedbale nagrana rozmowa reżyserki z Edelmanem występuje w książce Sawickiej jako rozdział „Umschlagplatz”. Jest to jedyny tak wyraźny punkt styczny obydwu utworów. Z tą różnicą, że w filmie Dylewskiej ta rozmowa wyznacza konstrukcję całej opowieści, a u Sawickiej stanowi tylko jeden z rozdziałów. Także w książce nie występuje relacja między Edelmanem, a Dylewską, podczas gdy w filmie jest ona istotnym elementem opowiadania – bohater kieruje swoje słowa w stronę reżyserki, niekiedy prowokując ją, kpiąc z niej, a innym razem okazując jej współodczuwanie. To czyni film niezwykle osobistym, pogłębia bohatera w oczach widza. W książce Sawicka też zapisuje „charakter” Edelmana, ale nie jest to tak wyraziste i bezpośrednie, jak w dokumencie Dylewskiej.

W tym miejscu warto podkreślić, że nieistotne jest rozstrzygnięcie za wszelką cenę, który z powyższych utworów był pierwszy, i który z którego bardziej czerpie. Obydwie autorki pamiętają tę zależność nieco inaczej i w tym miejscu najuczciwiej byłoby stwierdzić, że po prostu obydwie dzieła powstawały równolegle i w dużym stopniu niezależnie od siebie, choć realizacja filmu trwała dużo dłużej i w konsekwencji jego premiera nastąpiła po publikacji książki. Bynajmniej nie oznacza to, że Dylewska dokonywała adaptacji książki Sawickiej – co potwierdzają obydwie autorki. Dokumentalistka odnosi się do tego w następujący sposób: „Książka powstała po mojej rozmowie z Markiem. Nie było tak, że książka powstała przed filmem. Książka powstała po filmie. (...) „Umschlagplatz” był później, Paula to dołączyła do książki po mojej rozmowie z Markiem. Pewne historie inaczej Marek

⁶² Jolanta Dylewska w rozmowie z Kubą Armatą, „Kino to wehikuł magiczny” w: „Magazyn filmowy”, nr 4 (104), kwiecień 2020, s. 36.

⁶³ Paula Sawicka - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 06.02.2021.

opowiadał mnie, a inaczej opowiadał Pauli”⁶⁴. Z kolei Paula Sawicka odnosi się do kwestii „adaptacyjnych” słowami: „Pytanie – na ile ten film, który powstał, jest faktycznie adaptacją? To był bardzo trudny film. To trwało wiele lat. (...) Marek Edelman nigdy nie chce wchodzić w tą samą rzecz no i... on zmieniał w trakcie. Mówił, że teraz to inaczej opowie. I tu jest pytanie czy to, co Marek Edelman opowiadał to były fakty, czy to były przetworzone fakty?”⁶⁵ Katarzyna Mąka-Malatyńska w trakcie prowadzonego przez siebie symposium mówi, że to nie jest jedynie historia o miłości w nieludzkich czasach, ale także o złożonej naturze ludzkiej pamięci: „Jest to film o subiektywności pamięci – co pamiętamy, co zmieniamy, czego zapominamy. Edelman o tym wspomina też w książce Sawickiej. To jest MOJA historia getta, a nie historia getta zobiektywizowana. Świadczyć o tym może również patchworkowy charakter książki”⁶⁶.

Pewne epizody, wątki, o których możemy przeczytać w książce niekiedy różnią się od swoich filmowych odpowiedników. W niektórych takich przykładach przejawia się to w ten sposób, że np. w książce Edelman sytuuje się w pierwszej osobie, jako uczestnik pewnych zdarzeń, podczas gdy w filmie bohater stawia się w postaci obserwatora, który jedynie był świadkiem danej sytuacji. W innych przykładach bywa z kolei odwrotnie. Trudno zatem rozstrzygać za którym razem Pan Marek mówi prawdę. W gruncie rzeczy to nieistotne, coś innego jest ważne. Mianowicie to, że jest to kolejny element oddalający od siebie obydwu utwory.

Konstrukcja filmu oparta jest na trzech elementach: rozmowie Edelmana z reżyserką filmu, scenach fabularyzowanych, oraz ujęciach archiwalnych. Sekwencje aktorskie pełnią w filmie funkcję wizualizacji opowiadania Edelmana. Nie był to pierwotny zamysł reżyserki, a raczej potrzeba spełnienia woli swojego przyjaciela i bohatera filmu: „Gdybym robiła ten film sama dla siebie to ja bym tam nie robiła inscenizowanych sekwencji. On marzył o takim filmie, jak Casablanca”⁶⁷. To, o czym powyżej wspomina autorka filmu jest istotne ze względu na aspekt jak postać samego bohatera determinowała kształt zarówno filmu, jak i książki. To relacja, która łączyła Marka Edelmana z obydwoma autorkami była tym czynnikiem, który wpłynął na kształt obydwu utworów.

Podsumowując – dokument Dylewskiej i książka Sawickiej stanowią przypadek osobny na tle pozostałych dokumentalnych adaptacji reportażu literackich. Trudno określić film Jolanty Dylewskiej jako adaptację książki Pauli Sawickiej. Po pierwsze, obydwie dzieła powstawały równolegle i dość niezależnie od siebie. Po drugie, Paula Sawicka w żaden sposób nie była zaangażowana w proces realizacji filmu. Nie była współautorką scenariusza, nie uczestniczyła w procesie montażowym. Reżyserka filmu również w sposób otwarty podkreśla, że książka Sawickiej w żadnym stopniu nie była dla niej punktem odniesienia. W związku z powyższym możemy tutaj mówić tylko i wyłącznie o dwóch niezależnych

⁶⁴ Jolanta Dylewska w trakcie symposium „Lekcja mistrzowska” prowadzonego przez dr Katarzynę Mąkę-Malatyńską, PWSFTviT w Łodzi, 16.01.2021.

⁶⁵ Paula Sawicka - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 06.02.2021.

⁶⁶ Dr Katarzyna Mąka-Malatyńska w trakcie symposium „Lekcja mistrzowska”, PWSFTviT w Łodzi, 16.01.2021.

⁶⁷ Jolanta Dylewska w trakcie symposium „Lekcja mistrzowska” prowadzonego przez dr Katarzynę Mąkę-Malatyńską, PWSFTviT w Łodzi, 16.01.2021.

względem siebie utworach, które posiadają pewne punkty wspólne, których konsekwencją jest pewien związek obydwu dzieł. Mimo wyżej przytoczonych różnic obydwa utwory się dopełniają, nawiązują ze sobą dialog. Paradoksalnie są nierozzerwalnie ze sobą związane. Ciekawa jest także specyficzna relacja obydwu autorek, które wbrew swoim intencjom stworzyły utwory tak odmienne i jednocześnie wyjątkowo się dopełniające. To właśnie ten aspekt sprawił, że postanowiłem ująć ten zestaw dokumentalno-literacki w gronie reszty omawianych przeze mnie dokumentalnych adaptacji reportaży literackich.

3.5. Twórczość dokumentalna Marcina Borchardta

Marcin Borchardt to reżyser, który od pewnego czasu swoje twórcze poszukiwania związał ściśle z reportażem literackim. Mogę z całym przekonaniem stwierdzić, że jest to dokumentalista, który w sposób najbardziej obszerny i różnorodny czerpie z dzieł i twórczości polskich pisarzy literatury faktu. Bynajmniej nie jest to jednorazowa próba współpracy według modelu reżyser-reporter, a raczej konsekwentnie realizowana twórcza strategia tego reżysera, który właśnie w powieściach non-fiction dopatrzył się potencjału do rozwoju swoich autorskich projektów dokumentalnych. Dowodem niech będzie fakt, że dwa zrealizowane przez Borchardta pełnometrażowe filmy dokumentalne są ściśle związane z dwiema głośnymi reporterskimi publikacjami. Pierwszy obraz nosi tytuł „Beksińscy. Album wideofoniczny” i jest oparty na książce Magdaleny Grzebałkowskiej „Beksińscy. Portret podwójny”. Drugim filmem jest „Tony Halik” oparty na biografii Mirosława Wlekłego „Tu byłem. Tony Halik”. Na tych dwóch tytułach związki gdańskiego dokumentalisty z reportażem się nie kończą bowiem obecnie autor pracuje nad swoim kolejnym dokumentem będącym ewolucją jego dotychczasowych relacji z reportażystami.

3.5.1. Beksińscy: portret podwójny i album wideofoniczny

W 2014 roku zostaje wydana książka „Beksińscy. Portret podwójny” autorstwa Magdaleny Grzebałkowskiej. Reportaż trójmiejskiej autorki odbija się bardzo szerokim echem w przestrzeni publicznej. Dzieło zbiera bardzo dobre recenzje oraz cieszy się wysokim zainteresowaniem czytelników i czytelniczek. Wkrótce po tej publikacji zostaje ogłoszona obsada do pełnometrażowego filmu fabularnego o rodzinie Beksińskich pod tytułem „Ostatnia rodzina”, którego reżyserem jest Jan P. Matuszyński. Większość osób błędnie wówczas łączyło wyżej wspomniany film fabularny z książką Grzebałkowskiej. Wynikało to z tego, że w podobnym czasie zbiegły się premiera i promocja książki z ogłoszeniem informacji o obsadzie i rozpoczęciu zdjęć przez ekipę Matuszyńskiego. Tymczasem o reżyserze, który faktycznie pragnął zrealizować film o Beksińskich w oparciu o biografię pomorskiej pisarki nikt do tamtej pory nie słyszał. Marcinowi Borchardtowi z jednej strony przyszło pracować nad filmem w wyjątkowo trudnych okolicznościach, ponieważ mniej więcej od 2014 roku o Beksińskich powstawał film za filmem, ukazywały się kolejne książki, a wszystko to za sprawą brawurowej premiery reportażu Grzebałkowskiej. Skutkiem realizacji filmu o tej tematyce w tym czasie było nieustanne zestawianie i porównywanie dokumentu

Borchardta z wszystkimi wyżej wymienionymi utworami. Z drugiej zaś strony, dzięki temu, że tak wielu ludzi przed Borchardtem, w tym sama Grzebałkowska, próbowało opowiedzieć historię Beksińskich, gdański dokumentalista uzyskał prostszy, szybszy i większy dostęp do licznych zbiorów audio i wideo w Muzeum w Sanoku (Beksiński przekazał wszystkie swoje domowe nagrania audio-wideo rzeczonemu muzeum). Ma to dość istotne znaczenie, ponieważ dzięki temu udało się Borchardtowi odszukać wiele ujęć oraz scen zarchiwizowanych w kolekcji malarza, które przed nim nie były dostępne dla pozostałych twórców zainteresowanych życiem jego i jego rodziny. Pomorski dokumentalista jako ostatni zgłosił się do Muzeum w Sanoku z prośbą o dostęp do archiwum i uzyskał – najszerzy ze wszystkich twórców, którzy dotąd się po nie zgłaszali – dostęp do tych materiałów. Dzięki temu Marcin Borchardt realizując film mógł ograniczyć się tylko do użycia tego, co otrzymał z archiwum.

Opowieść Magdaleny Grzebałkowskiej to biografia przesiąknięta emocjami. Wynikają one z tego, że w dużej mierze autorka oddała głos swoim bohaterom za pośrednictwem ich listów, jak i opisywanych przez nią scen wideo i rozmów audio z domowego archiwum Beksińskich. Dzięki takiemu zabiegowi narracyjnemu czytelnik mógł „poczuć” bohaterów, niemal usłyszeć ich głosy, oczami swojej wyobraźni zobaczyć świat Beksińskich. W części, w której reporterka prowadzi narrację obiektywną nigdy nie poddaje ocenie różnych, nie raz dziwacznych czy kontrowersyjnych postaw swoich bohaterów. Podchodzi do nich z wyrozumiałością, empatią oraz słusznym dystansem chcąc opowiedzieć historię tej rodziny uczciwie i obiektywnie. Biografia Grzebałkowskiej opowiada o całej rodzinie Beksińskich – pisarka poświęca sporo miejsca dwóm babciom mieszkającym z Beksińskimi, jak i oczywiście również samej Zofii Beksińskiej – żonie Zdzisława i matce Tomasza. Nie ulega jednak wątpliwości, że głównym tematem podjętym w tej historii jest relacja ojca z synem. To Tomasz i Zdzisław są głównymi bohaterami tej biografii i to linie ich relacji, miłości i konfliktu, wyznaczają konstrukcję całego opowiadania. Autorka w równej mierze poświęca miejsce na rozwój wątków dotyczących Zdzisława, jak też Tomka. Nie ma tutaj żadnej dysproporcji. Te dwa wątki się uzupełniają, dopełniają, a scala ich postać Zofii. Styl trójmiejskiej pisarki opierający się na opowiadaniu historii przez bohatera, kładzeniu akcentów na jego emocje, sprawia, że dzieło Grzebałkowskiej wykracza poza ramy gatunku, jakim jest biografia czy reportaż literacki. W moim osobistym odczuciu jest to powieść psychologiczna oparta na prawdziwej, bardzo dobrze udokumentowanej historii.

To emocjonalność dzieła Magdaleny Grzebałkowskiej sprawiła, że Marcin Borchardt postanowił na jego podstawie zrealizować film, co potwierdza jego wypowiedzi: „Książka Magdy jest wspaniała, ponieważ jest szalenie emocjonalna. A film to emocje. Dlatego uznałem, że jest to dobry punkt wyjścia do pracy nad filmem”⁶⁸.

Gdańska reporterka szybko przystała na propozycję Borchardta dotyczącą realizacji przez niego filmu w oparciu o jej książkę. Grzebałkowska w następujący sposób przytacza zasady, na jakie umówiła się z reżyserem w kontekście przyszłej współpracy: „Powiedziałam,

⁶⁸ Marcin Borchardt - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 23.04.2020.

że dam od siebie wszystko: wszystkie materiały, wszystkie kontakty tylko żeby nie wciągali mnie w to, że ja mam im pomagać – pisać jakieś scenariusze, pomagać przy kręceniu filmu. Wynikało to z mojego doświadczenia, ponieważ miałam już kilka propozycji pracy przy filmie dokumentalnym, np. aby napisać scenariusz i to co z tego wyciągnęłam to świadomość, że się do tego kompletnie nie nadaję (...). Nie mam kompletnie zdolności filmowego widzenia. No bo co pokażemy? Siedzi Beksiński i maluje, i co? I ktoś przychodzi i go zabija... No tej historii się nie da sfilmować, to jest tylko do napisania historia”⁶⁹.

W związku z powyższym cytatem wnioskuję, iż rola Grzebałkowskiej we współtworzeniu filmu została przez nią samą zredukowana do roli technicznej, co najwyżej konsultacyjnej. Z jednej strony, można się z takim twierdzeniem zgodzić, ponieważ Magdalena Grzebałkowska nie uczestniczyła w pracach przy montażu, ani nie napisała scenariusza do filmu. Z drugiej zaś strony, należy podkreślić znaczenie dla dramaturgii i stylistyki filmu faktu przekazania przez pisarkę wszystkich swoich materiałów oraz kontaktów do osób i instytucji związanych z Beksińskimi. Udostępnienie tych wszystkich danych niezwykle ułatwiło i przyspieszyło reżyserowi dotarcie do osób i instytucji związanych z Beksińskimi. Ponadto Marcin Borchardt podkreśla znaczenie rozmów o bohaterach, które prowadził z autorką książki: „Rozmawialiśmy o bohaterze. Mnie interesowało to, aby zrozumieć Beksińskich, aby wejść w ich świat tak dalece, jak to tylko możliwe (...). Z Magdą rozmawiałem po prostu o najrozmaitszych aspektach tej historii”⁷⁰.

Zarówno w kontekście współpracy z Grzebałkowską, jak i później z Wleklým, Borchardt podkreśla znaczenie roli reportażysty w kontekście researchu, przygotowania projektu na etapie developmentu czy nawet pisania scenariusza pomimo, iż reportażysta nie musi koniecznie fizycznie uczestniczyć w tworzeniu tekstu filmowego: „Współpraca z reportażystą zdejmuję ze mnie obowiązek weryfikacji pewnych faktów, sprawdzania źródeł, ponieważ ja ufam swojemu partnerowi, wierzę, że on tę pracę wykonał najlepiej jak było to możliwe. Sięgnięcie po książkę reporterską daje możliwość zastanowienia się czy to jest temat dla mnie”⁷¹.

Na podstawie powyższych zdań mogę stwierdzić, że autorka „Portretu podwójnego” obdarzyła Borchardta wsparciem w dotarciu do pewnych archiwalnych źródeł, jak i weryfikacji pewnych faktów oraz mitów z życia Beksińskich. Ponadto, odwołując się do wcześniejszego cytatu, reporterka była dla reżysera kimś w rodzaju przewodnika, towarzysza w podróży po mrocznych zakamarkach mieszkania przy ulicy Sonaty 6 w Warszawie. Co ważne ani reżyser, ani pisarka nie określili roli reporterki w procesie powstawania filmu jako jego współautorki. W żadnym wypadku nie oznacza to nic złego. Twórcy po prostu uznali, że taki model ich współpracy będzie dla filmu najlepszy. W związku z powyższym pragnę nawiązać do jednego z moich pytań badawczych: **Kim w tym wypadku**

⁶⁹ Magdalena Grzebałkowska - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 23.04.2020.

⁷⁰ Marcin Borchardt - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 23.04.2020.

⁷¹ Marcin Borchardt - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 23.04.2020.

dla reżysera jest osoba reportera: partnerem, konkurentem czy osobą obcą?

W przypadku współpracy Borchardta i Grzebałkowskiej można stwierdzić, iż reporterka była dla dokumentalisty partnerką, ale tylko do pewnego momentu – do końca developmentu, czyli napisania scenariusza. Później, to reżyser samotnie podróżował przez świat Beksińskich, a Grzebałkowska pozostała dla niego osobą obcą, aż do chwili wspólnego obejrzenia finalnej wersji montażowej filmu.

Przechodząc do „Albumu wideofonicznego” warto zwrócić uwagę na wiele podobieństw, jak i kilka zasadniczych różnic w stosunku do „Portretu podwójnego” Grzebałkowskiej. Pierwszym elementem zbieżnym obydwu utworów jest struktura opowiadania. Marcin Borchardt odnosi się do tego aspektu w następujących słowach: „To na czym najbardziej mi zależało to było to, aby pokazać mojego bohatera w kontekście jego całej złożoności psychologicznej i emocjonalnej, a w materiałach wideo czy audio tego nie ma, ponieważ Zdzisław się tam kreuje, on panuje nad materią. Natomiast to, gdzie on jest autentyczny i szczery to są to listy, które pisał do swoich przyjaciół. To było dla mnie odkrycie. Książka Magdy rozpoczyna się od listu, który Zdzisław napisał do swojej przyjaciółki w dwa dni po śmierci Tomka. I to, co jest w tym liście jest wstrząsające i poruszające: ten rozpad ojca... Gdy przeczytałem ten fragment książki to już wiedziałem, że mój film musi się tak samo zaczynać”⁷².

Przed cytatem użyłem słowa „zbieżnym”, ponieważ struktura obydwu utworów nie jest taka sama, ale jest bardzo podobna. Film i książkę otwiera dokładnie ta sama scena (list) oraz zachowana jest ta sama chronologia zdarzeń z życia bohaterów. Różnica polega na tym, że w „Portrecie podwójnym...” autorka rozkłada opowiadaną historię na kilka akcentów: mniej więcej po równo między Tomka, Zdzisława, dalej Zofię i pozostałych bohaterów oraz konsekwentnie prowadzi w ten sposób narrację do końca malując tym samym złożony portret całej rodziny. Borchardt z kolei koncentruje się *sensu stricte* na Zdzisławie czyniąc go głównym bohaterem. To treść jego listów słyszymy w głosie czytającego aktora. Reżyser tak tłumaczy swój wybór odnośnie położenia w strukturze filmu akcentu na postaci malarza: „Nie mogłem zrobić filmu o Tomku i Zdzisławie, ponieważ film potrzebuje bohatera, a bohater jest jeden. (...) Zwyczajnie brakowało mi materii, aby opowiedzieć historię Tomka – w takiej konwencji jaką przyjąłem (...). To Zdzisław determinował losy całej rodziny, także los Tomka, dlatego naturalne dla mnie było to, że to on będzie bohaterem (...). Książka Magdy zaś stanowiła dla mnie panoramę moich postaci, która pozwoliła mi każdemu z nich przyjrzeć się z osobna i lepiej ich zrozumieć (...). Film to jest kondensacja i synteza. Nie da się opowiedzieć o wszystkim w filmie. Mamy 80-90 minut czasu. Nie należy popadać w dygresje. A w książce można to robić”⁷³.

Reżyser w powyższym fragmencie porusza istotną kwestię w rozumieniu złożoności procesu dokumentalnej adaptacji reportażu literackiego. Chodzi o pojemność obydwu rodzajów sztuki oraz wynikające z tego zasady kompozycyjne. Nie jest bez znaczenia też sposób

⁷² Marcin Borchardt - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 23.04.2020.

⁷³ Tamże.

percepcji przez odbiorcę. Film dokumentalny zazwyczaj trwa od 70 do 120 minut. Ogląda się go raz do kilku razy maksymalnie. W związku z tym twórca takiego utworu musi dokonać znacznie ostrzejszej selekcji materiału, z którego zamierza zrealizować film. Tak, jak wspomniał Borchardt, bohater powinien być jeden (choć nie musi, bo może być zbiorowy), struktura powinna koncentrować się wokół bohatera, jego rozwoju psychologicznego. Książka reporterska zazwyczaj jest utworem zdecydowanie bardziej obszernym, bo średnio rzecz biorąc, może liczyć od ok 300 do 600 stron. Taki utwór zazwyczaj czyta się fragmentami przez dłuższy czas. Można także wracać do wcześniejszych rozdziałów. W związku z powyższym forma zapisu reportersko-literackiego pozostaje dużo bardziej otwarta niż struktura dramaturgiczna filmu dokumentalnego. Borchardt nazywa to „dygresyjnością”. Reżyserowi chodzi o to, że reporter piszący swoją książkę może sobie pozwolić na wielowątkowość, na równiejsze rozłożenie akcentów na pewne postacie, na rozwój wątków pobocznych, a także na wprowadzenie własnej, odautorskiej narracji. Film z kolei przeważnie opiera się na wyrazistym pniu jakim jest główny bohater. A gałęzie, które z niego wyrastają mają działać na rzecz tego głównego „pnia”. Wiąże się to też z tym, że uwaga widza w trakcie projekcji musi być od początku do końca skoncentrowana na opowiadaniu. W przypadku lektury czytelnik może sobie pozwolić na przerwę w lekturze, na powrót do niej, na doczytanie jakiegoś fragmentu jeszcze raz. To też jest ten czynnik, który umożliwia pisarzom swobodniejsze podejście do struktury.

Wracając do filmu i książki o Beksińskich, punkty zbieżne między tymi utworami to nie tylko wspomniane chronologia i struktura, ale również niekiedy całe sceny. Gdy czytałem reportaż Grzebałkowskiej, a następnie oglądałem film Borchardta to miałem nieodparte wrażenie, że niektóre sceny są jeden do jednego przeniesione z tekstu na ekran. W tym miejscu pragnę podkreślić fakt, że cały film „Beksińscy...” opiera się w 100% na materiałach archiwalnych. W związku z powyższym należy docenić skrupulatność i precyzję opisu Grzebałkowskiej ww. scen. Wniosek jest prosty – reportażystka wcześniej pisząc książkę oglądała tę samą scenę, którą później Borchardt wykorzystał w swoim filmie. „Przewaga” dokumentalisty w tym wypadku polegała na tym, że dzięki lekturze dzieła trójmiejskiej pisarki reżyser miał pewność, że taka scena istnieje. Mógł sobie wyobrazić, jak ona wygląda oraz z jakiego pochodzi okresu. W związku z powyższym dokumentalista miał możliwość na bardzo wczesnym etapie zaplanować, że użyje takiej sceny w swoim dokumencie. Sama autorka reportażu w następujący sposób odnosi się do tej kwestii: „Jeśli chodzi o podobieństwo filmu do książki to ja tu dostrzegam pewną przewagę filmu nad literaturą. Otóż reżyser może po prostu daną scenę archiwalną znaleźć i wykorzystać, a ja muszę ją opisać. Cieszę się, że opisałam ją na tyle uczciwie, że jest ona tak bliska pierwowzorowi, który znalazł się w filmie”⁷⁴. Autorka kontynuuje swoją wypowiedź zwracając uwagę na bardzo istotny aspekt, który poruszyłem na początku tej analizy: „Uważam, że Marcin poszedł w swoim filmie dużo dalej, głębiej niż mnie udało się dotrzeć. Wynika to z tego, że ja przecierałam szlaki, przede mną praktycznie o Beksińskich nic nie powstało poza okolicznościowymi materiałami

⁷⁴ Magdalena Grzebałkowska - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 23.04.2020.

w prasie czy telewizji. Zaufanie pewnych ludzi i instytucji udało mi się zdobyć, dzięki czemu Marcin mógł pójść dalej – znaleźć więcej materiałów, pogrzebać w tym bardziej”⁷⁵.

Pomimo zdystansowania się Magdaleny Grzebałkowskiej do jej roli w procesie powstawania filmu, jej wpływ na niego jest niebagatelny. Po pierwsze, świetnie napisana i skomponowana opowieść w literackim reportażu pomogła reżyserowi zaplanować konstrukcję narracyjną również w jego filmie. Po drugie, mrówcza, solidnie i uczciwie wykonana praca dokumentacyjna reportażystki ułatwiła i usprawniła ten sam etap pracy reżyserowi, dzięki czemu mógł on odnaleźć materiały, do których nikt wcześniej nie dotarł. Po trzecie, same rozmowy reportażystki z reżyserem o postaciach, o ich rozterkach, o ich życiowych decyzjach, z pewnością były dla filmowca, jak sam twierdzi, niezwykle istotne w próbie zrozumienia postaci, o których zamierzał opowiedzieć historię.

3.5.2. „Tony Halik”

Niespełna trzy lata po premierze „Beksińskich. Albumu wideofonicznego” odbyła się premiera kolejnego filmu Marcina Borchardta: dokumentu biograficznego opartego na książce reporterskiej. Tym razem trójmiejski filmowiec „wziął na warsztat” życiorys słynnego polskiego podróżnika i dziennikarza – Tonego Halika. Dokument oparty został na książce Mirosława Wlekłego, pt. „Tu byłem. Tony Halik”. Podobnie jak w przypadku „Beksińskich...” dokumentalista szukając nowego tematu na film sięgnął po reportaż literacki. Po lekturze reportażu Wlekłego zdecydował, że w tak ujętej historii drzemie potencjał na film. Reżyser wspomina ten moment mówiąc: „Przeczytałem książkę Mirka i faktycznie ona stała się impulsem. Poczułem, że jest w tym potencjał na film. (...) Następnie spotkałem się jeszcze z Elżbietą Dzikowską, która opowiedziała mi o archiwum wideo zrealizowanym przez Halika, które znajdowało się w Filmotece Narodowej. (...) Wówczas skontaktowałem się z Mirkiem”⁷⁶.

Sytuacja była łądząco podobna do tej, w której reżyser podejmował temat tragicznych losów rodziny Beksińskich. Zarówno w jednym, jak i drugim przypadku Borchardt dysponował pierwowzorem literacko-reporterskim, jak i materiałami archiwalnymi. Za pomocą techniki „found-footage” dokumentalista mógł wykorzystać w filmie sceny opisane wcześniej w reportażu. Reżyser nie był zmuszony do inscenizowania czy odtwarzania ich – po prostu to, co opisał wcześniej reporter, później jeden do jednego było aplikowane do filmu w postaci materiału archiwalnego. Analogicznie, jak w przypadku współpracy z Grzebałkowską, również i w tym wypadku filmowiec dotarł do cenniejszych materiałów archiwalnych niż reportażysta pracujący wcześniej nad biografią. Podkreśla to sam Mirosław Wlekły: „Pisząc książkę wiedziałem o istnieniu materiałów archiwalnych zrealizowanych przez Halika, ale posiadałem informację o tym, że one są w bardzo złym stanie, który uniemożliwia ich obejrzenie (...). Dopiero po czasie pojawił się na horyzoncie Marcin, który odzyskał dla

⁷⁵ Magdalena Grzebałkowska - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 23.04.2020.

⁷⁶ Marcin Borchardt - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 13.03.2021.

nas wszystkich te materiały (...). Pamiętam, że reżyser wysłał mi fragment wideo z Afryki, kiedy Tony Halik spotyka Elżbietę II. Pisząc książkę słyszałem tę historię od różnych świadków, ale prawdę mówiąc nie wierzyłem w to, że ona mogła się wydarzyć naprawdę. A tu nagle Marcin przesyła mi scenę, w której Elżbieta II w swoim Rolls Roysie mija ubłoconego Jeepa Tonego Halika”⁷⁷.

W tym miejscu zaznaczę, iż pisarz tworzył opisy pewnych sytuacji czy scen z życia polskiego podróżnika na podstawie ustnych relacji świadków tych zdarzeń – przyjaciół Halika, jego bliskich, współpracowników etc. Z kolei Borchardt samodzielnie odszukał te sceny w formie wideo.

W odniesieniu do struktury obydwu utworów – literackiego i filmowego – łatwiej jest dostrzec różnice niż podobieństwa. Jest to sytuacja odwrotna niż w przypadku „Albumu wideofonicznego”, w którym podobieństwa z pierwowzorem literackim w linii narracyjnej były zdecydowanie wyraźniejsze. W przypadku historii Tonego Halika to biografia Wleklego posiada konstrukcję nielinearną, podczas gdy dokument Borcharda zachowuje bardziej klasyczny, chronologicznie zgodny z życiem bohatera konstrukt opowiadania.

Reportaż Wleklego zaczyna się od momentu, w którym Tony Halik poznaje swoją partnerkę życiową i zawodową – Elżbietę Dzikowską. Jako czytelnicy poznajemy Halika z perspektywy jego wielkiej miłości, która opisuje ich wspólne życie na planie słynnego programu „Pieprz i wanilia”. Dopiero później, w następnych rozdziałach, reportażysta zaprasza nas do przeszłości. Wlekleży prowadzi odbiorców swojej książki w coraz mniej znane rejony życia Halika za pośrednictwem śledztwa dziennikarskiego. Reportażysta w następujący sposób tłumaczy swój autorski pomysł odnośnie struktury reportażu: „Próbowałem coś z tą biografią zrobić, wprowadzić swoją rewolucję dla niej (...) jestem z tego pokolenia, które zasiadało co niedzielę przed telewizorem, żeby obejrzeć „Pieprz i wanilię” i zdawałem sobie sprawę z tego, że większość odbiorców tej książki również świetnie zna Tonego Halika i jego twórczość (...). I miałem takie wrażenie, że jak książka zakończy się na tym etapie to będzie po prostu nieciekawa. Dlatego zdecydowałem się, aby od tego momentu książka się zaczynała i dopiero później, prowadząc śledztwo dziennikarskie, będę odkrywać nieznanne karty z życia Tonego Halika”⁷⁸. Z kolei Marcin Borchardt swoją klasyczną linię narracyjną w filmie tłumaczy w następujący sposób: „Troszeczkę byłem zakładnikiem tego, czym dysponowałem. Czyli trochę formę opowiadania determinowały materiały. W pewnym momencie natrafiłem na rafę, której nie byłem w stanie sforsować. Nawet gdybym zburzył tę chronologię to po czasie mogłoby się okazać, że czegoś brakuje (...). Jestem też przeciwnikiem komplikowania na siłę. Raczej zależy mi na tym, aby film miał dobry rytm, aby miał taki „drive”, żeby szedł do przodu. Pomimo, iż sam jestem fanem awangard rozmaitych, to jednak jak sam zabieram się za film to wybieram klarowność opowiadania”⁷⁹. Jest to swoisty odwrót reżysera od pierwowzoru literackiego – w

⁷⁷ Mirosław Wlekleży - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, 13.03.2021.

⁷⁸ Mirosław Wlekleży - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 13.03.2021.

⁷⁹ Marcin Borchardt - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 13.03.2021.

przeciwieństwie do książki Grzebałkowskiej, z której przeniósł on strukturę w niewiele zmienionym kształcie.

Na tym różnice pomiędzy reportażem a dokumentem się nie kończą. Tym, co bardzo odróżnia film od książki jest wątek syna Tonego – Ozany Halika. W biografii Wlekłego perspektywa dorosłego już dziecka pojawia się, ale można odnieść wrażenie, że jest tylko zarysowana, „dotknięta”, ale nie wyeksploatowana do końca. Owszem jest naszkicowany pewien „konflikt” syna względem tego kim był, jak żył, a przede wszystkim jak wychowywał go jego ojciec, ale można odnieść wrażenie, że jest to problem, który jak tylko się pojawia to zaraz znika, urywa się. W filmie jest odwrotnie. Podobnie, jak to miało miejsce w przypadku materiałów archiwalnych, również i w tym przypadku reżyserowi udaje się przedostać w nieodkryte do tej pory zakamarki z życia bohaterów. Obaj twórcy tak wspominają swoje doświadczenie ze spotkania z Ozaną Halikiem: „Posiadałem zapis rozmowy Mirka z Ozaną Halikiem, ale ta rozmowa nie była udana. Mirek sam nie był z niej zadowolony. Ja wiedziałem, że muszę z nim porozmawiać raz jeszcze, muszę się przygotować do tej rozmowy (...). Zacząłem z nim rozmawiać bez kamery, bo wiedziałem, że jak jej użyję to niczego nie osiągnę. Ja nie chciałem żadnego wywiadu, ja chciałem z nim porozmawiać szczerze. On w trakcie tej rozmowy się szalenie otworzył, zaczął mi opowiadać historię o ojcu ze swojej perspektywy. Okazało się, że Ozana był strauumatyzowany i do dzisiaj to przepracowuje” – mówi Marcin Borchardt, po czym do dyskusji włącza się Mirosław Wlekły: „Ja też się miesiącami do Ozany dobijałem, w końcu wygospodarował dla mnie weekend u siebie w domu w Stanach Zjednoczonych. Ja się jednak przez ten mur kompletnie nie przebiłem. On mi nie ufał, on ewidentnie bał się rozminowania tego pola minowego dotyczącego jego ojca. Wszystkie jego odpowiedzi były puste. Z mojego punktu widzenia to właśnie postać Ozany stanowi największą różnicę pomiędzy filmem, a moją książką”. Na końcu reżyser świetnie podsumowuje ten wątek słowami: „Mirek był takim taranem, który wywarzył drzwi. Dzięki temu mi było łatwiej przez te drzwi przejść”⁸⁰.

W tym momencie pragnę poruszyć zagadnienie współpracy reżysera z reportażystą, która była swoistą ewolucją poprzedniego twórczego spotkania Borchardta z Grzebałkowską. W przypadku realizacji „Tonego Halika” filmowiec tworzył swój obraz ściślej i intensywniej współpracując z Wlekłym niż to miało miejsce w przypadku autorki książki o Beksińskich. Ta ściślejsza i bardziej intensywna współpraca przejawiała się w sposób, który poniżej opisuje reżyser: „Gdy pracując nad filmem wiem, że nie muszę poświęcać czasu na prowadzenie śledztwa, a mogę przesłuchiwać jedynie wybrane epizody; to jak one przebiegały, jak mogą zainteresować widzów, to jest to dla mnie ogromna pomoc ze strony reportażysty. To konfrontowanie się, nieustanne rozmowy, wysyłanie sobie zdjęć, permanentne ścieranie się, weryfikowanie, to było szalenie mi pomocne, ponieważ pozwalało mi skupić się na tym, co najważniejsze – na budowaniu struktury opowiadania, a później budowania już poszczególnych scen”⁸¹. Skutkiem tego było to, że już na samym początku tworzenia filmu, reżyser nie

⁸⁰ Marcin Borchardt i Mirosław Wlekły - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym, PWSFTviT w Łodzi, 13.03.2021.

⁸¹ Marcin Borchardt - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 13.03.2021

wychodząc z domu otrzymał bardzo szeroki dostęp do już opracowanych, udokumentowanych materiałów dotyczących swojego bohatera w postaci licznych zdjęć, opisów, relacji świadków, dokumentów etc. Następstwem wyżej wspomnianej sytuacji były prowadzone przez reżysera i reportera rozmowy o Haliku rozciągnięte na niemal cały proces tworzenia filmu. Dokumentalista odnosi się do nich w poniższym cytacie: „Zaproponowałem Mirkowi taką formę współpracy, która wymagała od niego obdarzenia mnie bardzo dużym kredytem zaufania (...). Mirek przekazał mi na dysku całe DNA swojej książki. Były tam przeróżne foldery, nagrania audio rozmów z ludźmi, którzy znali Halika, zdjęcia, opisy (...). To było dla mnie szalenie interesujące doświadczenie (...). Pozwoliło mi to też odbić się od tego i pójść w zupełnie przeciwnym kierunku”⁸².

Ostatnie zdanie z powyższego fragmentu wypowiedzi Borchardta dowodzi, iż nie zawsze ścisła i intensywna współpraca reżysera z autorem książki reporterskiej doprowadzi do stworzenia podobnego filmu względem reportażu. Owszem, może się tak zdarzyć, jak w przypadku Marii Zmarz-Koczanowicz i Agaty Tuszyńskiej, ale nie jest to prosta i oczywista reguła. W przypadku Borchardta i Wlekłego ich bliska relacja zawodowa, permanentny niemal kontakt w trakcie tworzenia filmu zaowocowały obrazem, który w wielu aspektach odbiega od książki. Wynika to z tego, że reżyser posiada pełną niezależność. To on decyduje, które elementy pierwowzoru reporterskiego ostatecznie znajdą się w filmie. Magdalena Grzebałkowska mimo, iż na dość wczesnym etapie zdystansowała się do całego procesu powstawania dokumentu, to jej książka była dla reżysera na tyle inspirująca pod względem struktury, narracji czy bohatera, że postanowił on zaczerpnąć z niej sporo elementów. W przypadku adaptacji książki Wlekłego sytuacja była odwrotna – współpraca była bardziej intensywna, ale efekt końcowy dość odmienny od reporterskiego pierwowzoru. Bynajmniej nie oznacza to, że Borchardt uważał reportaż o polskim podróżniku za nieudany. Po prostu biografia Halika jako utwór literacki mający pewną swoją specyfikę i pewne określone cechy nie mieścił się w koncepcji filmu w takim stopniu, jak to miało miejsce w przypadku książki Grzebałkowskiej.

Jak zatem traktować możliwość współpracy z reportażyście? Jak definiować funkcję autora książki non-ficton, na podstawie, której planujemy realizować film? Marcin Borchardt w następujący sposób odnosi się do tego zagadnienia: „Moja rada jest taka: nie naciskajcie, aby autor książki był mocno zaangażowany w film – to jest niepotrzebne. To jest Wasza opowieść o bohaterze, książka jest Wam w tym pomocna. Współpraca z autorem również, ale naprawdę nie wolno sobie komplikować życia wchodząc na przykład we współpracę scenariuszową. Z mojego doświadczenia wynika, że autorzy książek nie rozumieją czym jest scenariusz filmu. Nie rozumieją czym jest dramaturgia itd. To generalnie może prowadzić do problemów. (...) Należy rozmawiać o bohaterze, walczyć ten temat, ale tę materię, w której się poruszamy zostawić sobie”⁸³.

⁸² Marcin Borchardt - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 13.03.2021.

⁸³ Marcin Borchardt - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 23.04.2020.

W moim przekonaniu sprawa nie jest na tyle zero-jedynkowa. Po pierwsze, są różni autorzy książek reporterskich i nie wszyscy muszą nie rozumieć czym charakteryzuje się scenariusz filmu dokumentalnego (choć być może większość tego nie rozumie). Po drugie, zawsze warto zastanowić się na tym, co ten drugi artysta może wnieść do mojego dzieła. Być może będzie to wrażliwość lub doskonale utrwalona wiedza dotycząca tematu, któremu pragnę poświęcić swój film? W związku z powyższym uważam, mając na to pewne dowody również w przykładach, które opisuję powyżej (patrz. „Wiera Gran”), że można ściśle współpracować z reportażystą także przy pisaniu scenariusza czy nawet na podczas zdjęć lub montażu. Aczkolwiek podkreślam z całą stanowczością – i tu zgadzam się z Marcinem Borchardtem – iż jest to decyzja obarczona sporym ryzykiem. Reportażysta może mieć inne spojrzenie na bohatera i historię niż reżyser – a nie zapominajmy – że film jest nasz, a nie jego – on ma już swój reportaż. Ponadto, pisarz niekoniecznie musi rozumieć pewne reguły rządzące materią filmową, co również może generować konflikty. Dlatego w pewnym stopniu zgadzam się z Marcinem Borchardtem, że do takiej współpracy należy podchodzić ostrożnie i z dystansem pamiętając o tym, kto jest reżyserem filmu, a kto ma być dla tego reżysera po prostu wsparciem, a nie konkurencją. Warto jednak podjąć ryzyko ścisłej współpracy, jeśli ocenimy, że reportażysta pozwoli nam podejmować samodzielne decyzje, ponieważ taka osoba może wnieść niesłychanie dużo walorów do naszego filmu – od umiejętności konstruowania narracji, aż po pewną wrażliwość i wiedzę merytoryczną dotyczącą kontekstu społeczno-historyczno-politycznego, w którym osadzamy nasze filmowe opowiadanie. Moja opinia jest następująca: warto ryzykować, ale będąc świadomym ewentualnych zagrożeń.

Twórcy „Tonego Halika” tak odpowiadają na główne pytanie badawcze mojej rozprawy doktorskiej: **Po co i dlaczego filmowi dokumentaliści sięgają po reporterskie powieści literackie?** „Narracja, sposób ujęcia, są dla mnie drugorzędne. Dla mnie najważniejsze czynniki decydujące o tym, dlaczego sięgam po reporterskie powieści, są bohater i historia – postrzegane tylko w kategoriach filmowych, czyli takie, które stwarzają możliwość skonstruowania tej opowieści środkami filmowymi. To musi mieć duży potencjał dramaturgiczny i narracyjny, żeby był sens się za to zabierać. A książki reporterskie są dla mnie o tyle cennym źródłem, ponieważ reportażysta przechodzi ten proces dogłębnej dokumentacji, który jest mi, reżyserowi filmu, potrzebny do tego (...), abym miał nieco ułatwione zadanie, bym mógł się skoncentrować na filmowości tej historii: potencjale rozmówców czy po prostu na formie”⁸⁴.

Oglądając filmy tego wyjątkowego twórcy trudno się z nim nie zgodzić. W jego dokumentalnych opowieściach główną rolę odgrywa wyrazisty, mocny i centralnie usytuowany bohater z silną, nietuzinkową historią podczas, gdy forma opowiadania, sposób jej prowadzenia są drugorzędne. Dowodem na taką ocenę jest klasyczne podejście reżysera do struktury narracyjnej w obydwu jego filmach.

⁸⁴ Marcin Borchardt - wypowiedź podczas warsztatu „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”, PWSFTviT w Łodzi, 23.04.2020.

3.6. Dokumentalne adaptacje reportaży literackich – podsumowanie

Wszystkie powyżej opisane przeze mnie przypadki dokumentalnych adaptacji reportaży literackich świadczą o tym jak szerokie i złożone jest to zjawisko w kinie. Na podstawie wyżej opisanych przeze mnie przykładów można wyodrębnić kilka grup duetów reżysersko-reporterskich i ich dzieł.

Pierwszą grupę określiłbym jako „ściśle dokumentalne adaptacje reportaży”. Zaliczam do nich filmy i książki, które łączy kilka tak samo skonstruowanych elementów – bohater, sposób prowadzenia narracji, konstrukcja dramaturgiczna oraz ścisły charakter współpracy między reżyserem, a reporterem. Do tej grupy z pewnością mogę zaliczyć film i książkę o Wierze Gran Marii Zmarz-Koczanowicz i Agaty Tuszyńskiej. Świadczą o tym pewne fakty – zarówno w książce, jak i w filmie Agata Tuszyńska występuje w roli bohatera, narratora, który przeprowadza odbiorców przez historię przedwojennej pieśniarki. Warto zwrócić uwagę także na charakter śledztwa reporterskiego, który nadaje pewną dramaturgię obydwu utworom. Drugim takim przykładem są z pewnością filmy Marcina Borchardta, który przy okazji obydwu swoich tytułów czerpie sporo z reportaży Magdaleny Grzebałkowskiej i Mirosława Wlekłego. W obydwu filmach trójmiejskiego reżysera możemy zaobserwować podobne przedstawienie głównych bohaterów. W przypadku filmu o Beksińskich zbieżna jest konstrukcja opowiadania filmu względem książki, jak również występowanie tych samych sekwencji zarówno w utworze literackim, jak i dokumentalnym. W przypadku filmowej opowieści o Tonym Haliku są to z kolei pewne wątki, które stanowią rozwinięcie wątków występujących w książce, np. postać syna Ozany Halika. Zarówno w „Albumie wideofonicznym”, jak i w „Tonym Haliku” reportażyści odegrali istotną rolę w procesie tworzenia filmów. Reżyser w jednym, jak i w drugim przypadku był w ciągłym dialogu, dyskusji, niekiedy twórczym sporze z pisarzami, co przełożyło się także na końcowy kształt jego dokumentów.

Do drugiej grupy zaliczam filmy reżyserów, dla których książka reporterska stanowiła tylko punkt odniesienia lub inspirację. W tych przypadkach możemy również dostrzec pewne elementy wspólne, jak chociażby konstrukcja opowiadania (patrz reportaż i film „Gottland”), ale w przeważającej większości występują jednak elementy odmienne, jak w przypadku filmu o „Bruno Schulzu” Adama Sikory. W tym wypadku reporterka Agata Tuszyńska co prawda była zaangażowana w tworzenie scenariusza jednak film adaptacją książki „Ukochana Schulza” nie był. W przypadku „Gottlandu” czeskich filmowców możemy mówić tylko o inspiracji książką Mariusza Szczygła, ponieważ ani reportażysta nie uczestniczył w żadnym stopniu w realizacji filmu, ani też czescy dokumentaliści nie trzymali się kurczowo treści dzieła polskiego pisarza pomijając całkowicie niektóre z jego rozdziałów.

Trzecią, ostatnią grupę tworzą filmy reżyserów, którzy współpracowali z reporterami, ale to nie dzieła literackie tych reporterów były przedmiotem zainteresowania samych filmowców, ale różne inne aspekty reporterskiej działalności tych twórców. Czasami była to sama osoba reportera (patrz „Korespondent z Polski” Pawła Łozińskiego), innym razem był to temat danego reportażu, kiedy indziej główny bohater, ale już sposób opowiedzenia jego

historii w obydwu utworach był zgoła odmienny (patrz „Marek Edelman... i była miłość w getcie” Jolanty Dylewskiej).

Czego zatem filmowi dokumentaliści szukają w reporterskich opowieściach literackich? Po co po nie sięgają? Analizując i porównując powyższe przykłady można stwierdzić, iż w przeważającej większości to bohater i jego historia oraz wynikająca z nich tajemnica są tymi elementami, które przykuwają uwagę dokumentalistów. Marcina Borchardta zafascynował świat i niejednoznaczne postacie rodziny Beksińskich, jak i Tonego Halika. Marię Zmarz-Koczanowicz przyciągała tajemnica i spisek wokół postaci Wiery Gran. Adam Sikora był pochłonięty tym, jak twórczość Bruno Schulza determinowała jego życie. W każdym z wyżej wymienionych przykładów to nie sposób narracji ujęty przez reportażyście w ich książkach, nie konstrukcja ich literackich utworów, a właśnie opisywane przez nich fascynujące historie ich bohaterów miały kluczowy wpływ na wybory i decyzje reżyserów o podjęciu danego tematu i przystąpieniu do współpracy z reporterem.

Kolejnym istotnym aspektem jest możliwość współpracy lub rywalizacji reżysera dokumentalnego z reportażyście. Z jednej strony, filmowcy – przy okazji pracy nad wyżej wymienionymi dokumentami – wielokrotnie mogli korzystać z bogatej wiedzy jaką na temat ich bohaterów posiadali pisarze sztuki faktu. Niejednokrotnie książki reporterskie stanowiły dla reżyserów podstawowe źródło informacji o bohaterze, jego historii i czasach, w których żył. Ponadto reportażyście potrafili podzielić się swoimi materiałami źródłowymi, które zebrali w czasie pracy nad swoimi reportażami. Ten aspekt z pewnością nie jest bez znaczenia dla dokumentalistów, ponieważ może on ułatwić i skrócić przygotowania do zdjęć. Ponadto rola sparing-partnera, którą często pełnili reportażyście był dla reżyserów bardzo twórczy przyczyniając się do rozwoju ich dzieł. **Czy reportażyście jest osobą obcą dla reżysera? Może jest konkurentem? Czy jednak głównie jest partnerem?** Nie ma na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi. Za każdym razem to zależy od tego jak indywidualnie ułoży się relacja i współpraca pomiędzy dokumentalistą, a reporterem. Jest to relacja obciążona pewnym ryzykiem szczególnie jeśli twórcy nie zaznaczą sobie nawzajem swoich „czerwonych linii”, ale w przeważającej większości przypadków bywa, że taka współpraca jest niezwykle inspirująca i rozwijająca dla obydwu stron. Nawet jeśli jest w niej element rywalizacji czy sporu, to jeśli ten spór toczy się z poszanowaniem swojej wzajemnej integralności to może przynieść tylko artystycznie ciekawe rezultaty.

Czy w związku z powyższym jest w ogóle możliwe dokonywanie dokumentalnych adaptacji literatury faktu? Kilka z wymienionych powyżej przykładów dowodzi temu, że tak. Są to filmy „Wiera Gran” Marii Zmarz-Koczanowicz, „Beksińscy. Album wideofoniczny” i „Tony Halik” Marcina Borchardta czy nawet „Gottland” czeskich filmowców. Natomiast powyższe przykłady nie zmieniają istoty rzeczy, że jest bardzo trudno dokonać adaptacji tekstu w dokumencie. I to z kilku powodów: historia bohatera może ulec zmianie od czasu napisania reportażu. W książce mogą występować pewne elementy, które są nieprzekładalne na język filmu dokumentalnego. Książki reporterskie mogą także szerzej opisywać pewne zjawiska niż filmy dokumentalne, co w konsekwencji sprawia, że *de facto* obydwie dzieła bardzo się od siebie różnią. Nie zawsze jest także wola ze strony reportażyście, aby uczestniczyć w procesie powstawania filmu. Niemniej jednak, co warto podkreślić, to nie zaprzeczalnym wydaje się

fakt, iż obydwie dziedziny sztuki ze sobą korespondują. Od pewnego czasu coraz częściej przedstawiciele obydwu dziedzin wchodzą ze sobą we współpracę, a zestawianie ich dzieł ze sobą wywołuje żywą i ciekawą dyskusję o bohaterach i ich historiach.

4. Własne doświadczenia realizowania filmu dokumentalnego opartego na książce reporterskiej

4.1. „Cienie imperium”

Po raz pierwszy rozpatrywałem reportaż literacki jako potencjalny materiał do pracy nad filmem dokumentalnym przy okazji mojego debiutu „Cienie imperium”, o którym krótko wspomniałem we wstępie do tej dysertacji. Obraz ten był inspirowany książką reporterską Tomasza Grzywaczewskiego pt. „Granice marzeń”. Reportaż ten podejmuje problematykę tzw. „post-sowieckich państw nieuznawanych”, czyli quasi-republik separatystycznych odłączonych od ich rodzimych państw wskutek konfliktów granicznych powstałych w wyniku rozpadu Związku Radzieckiego. Współcześnie krainy te nadal nękane są przez tytułowe „imperium” tylko pod postacią Rosji. Grzywaczewski przemierza takie miejsca, jak Naddniestrze, Osetia Płn., Osetia Płd., Abchazja czy Górski Karabach, by spotkać tam mieszkańców tych krain i spróbować dowiedzieć się od nich jak tam wygląda życie. Reportażysta kreśli szereg niezwykle przejmujących ludzkich losów uwikłanych w tryby wielkiej, neoimperialnej polityki. Bezlitosny wiatr historii rozrzuca ludzi po różnych stronach barykad rozdzielając tym samym rodziny, małżeństwa czy przyjaźnie. Przy okazji pisarz wyjaśnia nam kontekst prawno-polityczno-historyczno-wojenny w tych republikach – widmach.

Nie mogę „Cieni imperium” zakwalifikować w pełni do kategorii dokumentalnej adaptacji reportażu literackiego, gdyż ostateczny kształt filmu znacznie odbiega od książki Tomasza Grzywaczewskiego. Wynika to z kilku czynników, których część już opisałem we wstępie do tej pracy. Warto przytoczyć je raz jeszcze w tym miejscu oraz nieco rozwinąć, ponieważ choć film bezpośrednią adaptacją reportażu nie jest, to jednak obydwa utwory pozostają ze sobą w ścisłej relacji. Wpływ jednego utworu na drugi, a także intensywność mojej współpracy była znacząca. A zatem:

- Książka „Granice marzeń” Grzywaczewskiego powstawała niemalże równoległe z filmem, dlatego trudno mówić o adaptowaniu utworu literackiego, gdyż ten nie był jeszcze ukończony. Pierwszą możliwość wglądu w gotową już książkę miałem dopiero na etapie montażu filmu. Wcześniej w trakcie prac scenariuszowych przeczytałem tylko wybrane fragmenty reportażu.
- Z „Granice marzeń” zaczerpnęliśmy dwójkę bohaterów – Arcacha z Górskiego Karabachu oraz Alexandra z Gruzji. W moim dokumencie ich historie zostały rozwinięte względem tego, jak zostały przedstawione w książce. Natomiast trzeci bohater – Timur z Ukrainy – w reportażu nie występuje.

- Drugim autorem scenariusza, obok Tomka Grzywaczewskiego, był Dawid Wildstein, który zaproponował wkomponowanie do filmu wspomnianego powyżej trzeciego bohatera – Timura. Rozmiar mojej współpracy z Wildsteinem był jednak niewspółmiernie mniejszy niż z Tomaszem Grzywaczewskim. Można stwierdzić, że to Grzywaczewski był głównym autorem scenariusza, a Dawid Wildstein miał status drugiego, uzupełniającego scenarzysty, który koncentrował się na wątku ukraińskim.
- Autor książki pt. „Granice marzeń” w swoim utworze reporterskim stawia się w roli narratora, kogoś znajdującego się w centralnym punkcie utworu. W ten sposób reporter czyni samego siebie pośrednikiem między czytelnikami, a bohaterami, których opisuje. Reportażysta przedstawia czytelnikom kolejne miejsca, ich mieszkańców, ich historie – czasami tłumaczy zawiły kontekst polityczny i historyczny, innym razem dopytuje swoich rozmówców o pewne szczegóły, niekiedy pozwala sobie na komentarz nadający odpowiedni wydźwięk danej historii. W moim filmie nie występuje żadna postać, która pośredniczyłaby w odbiorze opowiadanych przeze mnie historii. Widz bezpośrednio konfrontuje się z losami bohaterów, sam musi dojść do pewnych wniosków i przemyśleń po lub w trakcie projekcji.
- Książka oprócz opisanie historii mieszkańców post-soviet-republik skupia się w równym stopniu na przedstawieniu i objaśnieniu kontekstu politycznego, historycznego i wojennego. W moim filmie te proporcje są rozłożone zdecydowanie na rzecz historii bohaterów kosztem tzw. kontekstu. Okoliczności, w jakich ci bohaterowie funkcjonują, są zredukowane do tła głównych wątków rodzinnych. Bohaterowie rozmawiają na te tematy w kilku scenach. Te okoliczności są dość istotne i determinują to, w jaki sposób żyją ludzie, o których opowiadam.
- „Granice marzeń” to paleta wielu różnych postaci w różnych zakątkach dawnego imperium radzieckiego. Jak wspomniałem wcześniej, Grzywaczewski odwiedza wiele republik dawnego ZSRR. W tych wszystkich miejscach występuje kilku lub nawet kilkunastu bohaterów, z którymi rozmowy reportażysta zapisał w swoim utworze. Pracując nad „Cieniami imperium” świadomie zredukowałem ilość postaci do raptem trzech ponieważ uznałem, że jest to maksymalna liczba, która pozwoli mi wystarczająco „głęboko sfilmować” życiorys naszych bohaterów. Uznaliśmy, że taka liczba postaci pozwoli nam na uchwycenie ich psychologii: dylematów czy konfliktów w relacjach rodzinnych. Większa liczba bohaterów sprawiłaby, że w 70 minutach filmu nie byłoby możliwe dogłębne opowiedzenie o wnętrzu przedstawionych postaci.

4.1.1. Etap prac scenariuszowych oraz research

Na etapie prac scenariuszowych wspólnie podejmowaliśmy decyzje odnośnie do tego, które wątki z książki zostaną przeniesione do filmu. Rzecz najważniejsza przy pisaniu scenariusza to wybór bohaterów opisanych w „Granicach...”. Ta selekcja była konieczna, ponieważ film ze swej natury ma ograniczoną pojemność w stopniu większym niż książka. Dlatego musiałem wybrać takie postacie, które wzajemnie by się uzupełniały tworząc spójną całość. Tutaj pojawił się pierwszy problem polegający na tym, że dwójka ww. bohaterów dość mocno odbiegała od siebie zarówno pod względem wieku, doświadczeń i kraju, w którym żyją.

Pierwsza historia dotyczy Arcacha – młodego chłopaka wchodzącego w dorosłość. Jego rodzina żyje na terenie objętym konfliktem zbrojnym między oddziałami ormiańskimi i azerskimi. Drugim bohaterem, opisanym wcześniej w reportażu Grzywaczewskiego, był Alexander – z pochodzenia Litwin, weteran trzech wojen (Afganistan, Abchazja, Osetia). Był to człowiek u kresu swoich sił, zmęczony wojną. Uznałem, że Ci dwaj mężczyźni, których życiorysy wydały mi się najbardziej filmowe, jednak bardzo od siebie odbiegają. Trudno znaleźć między nimi jakiś wspólny mianownik. Pierwotna koncepcja producenta opierała się na tym, że film miał przedstawiać pewien przekrój różnych ludzi z kilku republik post-radzieckich. W związku z powyższym nie mogłem wybrać tylko jednej ciekawej postaci, ale musiałem wybrać ich kilka. W zaistniałej sytuacji uznałem, iż potrzebujemy trzeciego bohatera, najlepiej w średnim wieku, którego działalność polityczna czy też wojenna byłaby na aktywnym etapie. Dawid Wildstein pomógł nam odnaleźć osobę Timura Barotova, który wypełnił tę lukę między Arcachem, a Aleksandrem. Timur to ukraiński żołnierz rezerwy ochotniczego oddziału „Aidar”, który walczył w wojnie na Donbasie. Ponadto Timur ze swoją rodziną jest uchodźcą z Krymu po jego aneksji przez Rosjan. Gdy przygotowywaliśmy się do realizacji filmu Timur mieszkał ze swoją rodziną we Lwowie, ale cały czas próbował wrócić na front do swoich druhów. W trójkę byliśmy zgodni, że ten bohater stanowi idealne uzupełnienie do pozostałych dwóch epizodów.

W momencie, w którym mieliśmy już wstępnie wybranych bohaterów, musieliśmy ich jeszcze „zdokumentować”. Nie miałem możliwości pojechania do wszystkich osób, dlatego do części z nich pojechał sam Tomek Grzywaczewski. W trójkę mieliśmy okazję spotkać się z Arcachem i Timurem, ale już wątek Alexandra całkowicie był researchowany przez Grzywaczewskiego. Wynikało to po części z powodów organizacyjnych, finansowych i logistycznych. W trakcie dokumentacji udało się Tomkowi odnaleźć zaginioną siostrę Alexandra, która mieszkała w obwodzie kaliningradzkim. Dzięki determinacji Grzywaczewskiego, aby tę siostrę odnaleźć udało nam się ten bardzo istotny wątek wprowadzić do filmu. Dzięki niemu epizod Alexandra został wzbogacony o kolejną warstwę, tym razem mówiącą nie tylko o traumie wojny, ale także o traumie po stracie rodziny.

4.1.2. Etap realizacji zdjęć

Tomasz Grzywaczewski towarzyszył nam – filmowcom – w trakcie realizacji zdjęć w każdym z trzech wybranych przez nas krajów: Armenia (Górski Karabach), Gruzja oraz Ukraina. Muszę przyznać, że bez niego plan zdjęciowy byłby trudny do przeprowadzenia w realiach tamtejszych krajów. Tomasz pomagał naszej produkcji w sprawach organizacyjnych (wizy, pozwolenia na wjazd w rejon konfliktu, przepustki, kontrole etc.), ale przede wszystkim był moim bezpośrednim współpracownikiem, którego zaangażowanie pozwoliło mi na szybsze zdobycie zaufania bohaterów. Hipotetycznie, gdybyśmy na te zdjęcia pojechali sami z operatorem i ekipą zdjęciową potrzebowalibyśmy więcej czasu, aby zbudować bliską i szczerą relację z bohaterami. Dzięki temu, że Tomasz znał ich wcześniej, cieszył się ich sympatią i zaufaniem to my automatycznie zostaliśmy obdarzeni tym samym od początku. Poza tym moja znajomość języka rosyjskiego na tamtym etapie była na poziomie całkowicie podstawowym, co bardzo utrudniało mi bezpośredni kontakt z bohaterami (głównie na początku, bo z czasem było coraz lepiej). W aspekcie komunikacyjnym wsparcie Tomasza również było bezcenne ponieważ z początku pełnił on funkcję mojego tłumacza. Poza tym, gdy każdego dnia wracaliśmy do bazy po zdjęciach, mogłem z Tomaszem długo rozmawiać na temat sytuacji regionu, w którym się znajdujemy. Pewne aspekty konfliktu politycznego bywały dla mnie trudne do zrozumienia, ich poziom skomplikowania naprawdę nie raz był niezwykle wysoki i to dzięki Tomaszowi, który bardzo cierpliwie tłumaczył mi te wszystkie meandry sytuacji społecznej i politycznej, mogłem szybciej i lepiej je zrozumieć.

Autor „Granic marzeń” był niewątpliwie moim sojusznikiem i wsparciem w trakcie zdjęć, jak i również wcześniej, w trakcie dokumentacji i pisanie scenariusza. Mogę z pełnym przekonaniem stwierdzić, że nigdy między nami nie doszło do jakiegoś sporu, czy konfliktu w trakcie pracy. Jest to jedna z odpowiedzi na pytanie badawcze: **Kim dla mnie jest reportażysta w filmie: rywalem, partnerem, czy osobą obcą?** W tym wypadku, Tomasz Grzywaczewski był niewątpliwie moim partnerem.

4.1.3. Etap montażu

W trakcie montażu filmu Tomasz Grzywaczewski był obecny w montażowni. Niektóre z problemów dramaturgicznych, narracyjnych konsultowałem z nim, ze względu na naszą partnerską relację, niemniej jednak Tomasz zawsze wyraźnie podkreślał, że ostateczną decyzję odnośnie danego zagadnienia podejmuję ja, ewentualnie wspólnie z montażystą, a jego głos ma charakter czysto doradczy.

Ważną zmianą w odniesieniu do scenariusza filmu było to, że w trakcie montażu wybraliśmy inny wspólny mianownik łączący wszystkie trzy historie. Poza wspomnianym już kryterium wieku bohaterów zrezygnowaliśmy z ich działalności politycznej na rzecz podkreślenia motywu rozstania. Oczywiście nie wyrzuciliśmy z filmu faktu, że każdy z nich był w jakiś sposób związany z rzeczywistością wojenną, ale po prostu uzupełniliśmy to o wątek ceny, jaką płaci się za takie zaangażowanie. Tą ceną jest widmo rozstania, rozerwania

więzów rodzinnych. Arcach mierzy się z dylematem czy wyjechać z Karabachu, by spełniać swoje muzyczne marzenie czy też zostać w rodzinnej wiosce, aby w każdej chwili chwycić za broń i walczyć o swój kraj i swoich bliskich. Timur z Ukrainy, co prawda jest w rezerwie i mieszka z rodziną we Lwowie, ale jego uzależnienie od bycia na froncie sprawia, że ze wszystkich sił nieustannie próbuje na ten front wrócić. Na końcu mamy Alexandra, który za sprawą Tomasza, odnalazł swoją zapomnianą siostrę mieszkającą pod Kaliningradem. Człowiek, który walczył w trzech wojnach nie za swój kraj, w końcu odnalazł to, co stracił: bliskość, miłość i ciepło rodzinne. Tak przemówił do nas materiał w trakcie montażu i okazało się, że to jest najmocniejsze.

4.1.4. „Cienie imperium” – podsumowanie

Charakter mojej współpracy z Grzywaczewskim najbardziej przypomina mi ten model, który funkcjonował w duecie: Jacek Hugo-Bader i Paweł Łoziński, jak i poniekąd w tandemie: Maria Zmarz-Koczanowicz i Agata Tuszyńska. Wydaje mi się, że Paweł Łoziński, podobnie jak ja, starał się maksymalnie wykorzystać osobę reportażysty, z którym pojechał na zdjęcia. Taki reporter to kopalnia wiedzy o miejscu, do którego jedziemy realizować film. To osoba, która już nie raz tam była i zna już pewne osoby, które mogą posłużyć jako potencjalni bohaterowie do filmu. To osoba, która otwiera wszystkie zatrzaśnięte drzwi, a jednocześnie ktoś z kim można porozmawiać o sposobie narracji, konflikcie, dramaturgii. Różnica jednak polega na tym, że Łoziński dodatkowo uczynił z Hugo-Badera bohatera swojego dwudcinkowego serialu, podczas gdy ja od początku nie chciałem angażować Tomasza Grzywaczewskiego w podobny sposób. Z kilku powodów: po pierwsze, to nie miał być film o reportażystyce, tak jak u Łozińskiego, tylko przede wszystkim o ludziach, których kręcimy. Po drugie, miałem obawę, że wyjdzie z tego zbyt telewizyjny format. Obawiałem się, że postać reportażysty, dziennikarza, znawcy tematu, sprawi, że film stanie się bardziej publicystyczny, a tego chciałem uniknąć. Gdy myślę z kolei o współpracy Agaty Tuszyńskiej i Marii Zmarz-Koczanowicz to mam przed oczami zaangażowanie i poświęcenie Tomasza Grzywaczewskiego. Tak, jak w przypadku „Wiery Gran” to ona inicjowała wiele sytuacji, okoliczności, z których później powstawały sceny. Zmarz-Koczanowicz po prostu bardzo umiejętnie z tego korzystała. Ja starałem się robić podobnie, czego dowodem może być chociażby to, że wprowadziliśmy do filmu wątek siostry Alexandra. Gdyby nie inicjatywa Tomasza, gdyby nie jego determinacja, by ją odnaleźć być może nigdy ten epizod w filmie by się nie znalazł. Natomiast ja jako reżyser po prostu wykorzystałem tę okoliczność, którą stworzył reporter.

Na koniec tego podrozdziału pragnę wrócić do głównego pytania badawczego mojej pracy: **Po co i dlaczego sięgnąłem po książkę reporterską Tomka Grzywaczewskiego?** Uczciwie muszę przyznać, że był to projekt producencki i to producent zgłosił się do mnie z propozycją realizacji takiego filmu. Wcześniej nie byłem znawcą szeroko rozumianego „wschodu”, choć zawsze się nim interesowałem. Po prostu, gdy przeczytałem krótkie streszczenie napisane przez Grzywaczewskiego uznałem, że temat jest na tyle ciekawy, iż warto się w to zaangażować. Dopiero na późniejszym etapie dowiedziałem się, że Tomek równolegle

pisze książkę o państwach nieuznawanych. Wówczas poprosiłem go, aby przedstawił mi kilka wybranych, najciekawszych jego zdaniem postaci z książki, które potencjalnie moglibyśmy wykorzystać w filmie. Z reportażu Grzywaczewskiego na pewno zaczerpnąłem elementy w postaci dwóch bohaterów – wspomniani już kilkakrotnie Arcach z Górskiego Karabachu i Alexander z Gruzji. Poza tym to, co tożsame w filmie z tym, co jest w książce, to przesłanie – to jak bezwzględna, cyniczna polityka imperialna może wpływać na los zwykłego człowieka. W jaki sposób powyższe elementy reżysersko przetworzyłem? Przede wszystkim zrezygnowałem z elementu jakim jest narrator pod postacią autora książki – o tym pisałem w powyższym akapicie. Ponadto, główną uwagę kamery skierowałem na emocje i los bohaterów, przy czym całą sytuację społeczną i polityczną pozostawiłem w tle. W reportażu te proporcje są inne – bardziej na równi, co sprawia, że równoważy ona poetyckość opowiadania z publicystyką. W moim filmie z publicystyki niemal całkowicie zrezygnowaliśmy na rzecz uniwersalności opowiadania.

4.2. „Sad dziadka”

„Sad dziadka” to pod wieloma względami analogiczny projekt do filmu „Cieni imperium”. Podobnie jak w przypadku mojego pierwszego filmu ten również był propozycją producencką, w którą się zaangażowałem. Na etapie mojego przystąpienia do zespołu już istniał pierwszy szkielec scenariusza, była jasno określona koncepcja całego utworu. Wówczas zespół składał się z Witolda Szablowskiego – scenarzysty, reportażysty i autora książki „Sprawiedliwi zdrajcy”. Producentką filmu była i pozostaje do chwili obecnej Dorota Roszkowska. Pracę nad rozwojem filmu, czyli jego developmentem, rozpoczęliśmy w 2017 roku, a dopiero w momencie, gdy piszę ten rozdział, jesteśmy na etapie tzw. rough-cut’a (końcówka 2022 roku).

Scenariusz filmu od początku miał wyrazistą strukturę opowiadania. Z góry było ustalone, że pewne elementy z książki Witka muszą znaleźć się w utworze, ale jednocześnie było równie jasne, że będą w nim pewne elementy, które w książce nie występują. Wraz z postępem prac nad filmem przybywało tych elementów, które w „Sprawiedliwych zdrajcach” nie występują kosztem tych, które z reportażem były zbieżne. Wpływ na taki rozwój wydarzeń miało wiele okoliczności, które opiszę w poniższych akapitach i podrozdziałach.

Reportaż „Sprawiedliwi zdrajcy. Sąsiedzi z Wołynia” to kalejdoskop wyjątkowych postaci i ich życiorysów. Szablowski w swojej książce opowiada o ukraińskich sąsiadach, zwykłych mieszkańcach Wołynia, którzy w trakcie Rzezi w 1943 roku zdecydowali się ratować swoich polskich przyjaciół. Ci ludzie okazując swoim polskim sąsiadom odrobinę dobra, współczucia i solidarności ryzykowali często życiem swoim i swoich bliskich.

Witold Szablowski odnalazł tych ludzi lub ich potomków. Reportażysta opowiedział ich historie oddając im tym samym szacunek i przywołując o nich pamięć. Podobnie, jak w przypadku „Granic marzeń” Grzywaczewskiego, „Sprawiedliwi zdrajcy” to także podróż reportera, autora książki, w którą wplecione są przejmujące historie i pokazane niezwykle postaci. Reportaż Szablowskiego oparty jest na motywie podróży, krótkich spotkań autora z jego bohaterami i bohaterkami. Szablowski odkrywa przed czytelnikami zapomnianych

bohaterów, którzy uratowali dziesiątki, jak nie setki osób. Reportażysta nie ogranicza się w swoim opowiadaniu tylko i wyłącznie do Ukraińców ratujących Polaków, ale poświęca miejsce także czeskim bohaterom, takim jak np. pastor Jelinek.

Reportaż literacki Szablowskiego to galeria Sprawiedliwych wśród Narodów Świata, tylko takich kompletnie nieznanymi – zarówno w Ukrainie, jak i niestety... w Polsce. W tym miejscu od razu mogę odpowiedzieć na pytanie: **Dlaczego i po co sięgnąłem po tę książkę reporterską? Co mnie skłoniło, przekonało do tego, że może ona być solidnym fundamentem pod budowę nowego utworu, jakim jest film dokumentalny?** Nie jestem osobą związaną z Wołyniem. Nie mam korzeni kresowych. Do momentu realizacji tego filmu nie posiadałem osobistego stosunku do kwestii ludobójstwa czy też sporu historycznego między Polską, a Ukrainą na tym tle. Byłem i jestem z kolei osobą, która ma mnóstwo znajomych i przyjaciół Ukraińców. W moich relacjach z ukraińskimi przyjaciółmi temat Wołynia często stawał się kością niezgody, był barierą, której nie potrafiliśmy pokonać. Podejmując decyzję o realizacji tego filmu spróbowałem zmierzyć się z wyzwaniem zbudowania jakiejś platformy do dialogu między Polakami, a Ukraińcami. Uznałem, że próba opowiedzenia historii masakry z Wołynia przez pryzmat Dobrych Ukraińców, tych Sprawiedliwych, jest czymś nowatorskim, ciekawym, co do tej pory nie miało miejsca. Czułem, że tym filmem możemy zrobić coś ważnego. Liczyłem na to, że będziemy robić nie tylko film, ale wystąpimy wszyscy w Wyższej Sprawie. Miałem nadzieję na to, że „Sad dziadka” nieco nas zbliży: mnie i moich ukraińskich przyjaciół. Sam wcześniej nie słyszałem o Sprawiedliwych Ukraińcach, co było dla mnie dość wstydliwe, gdy otrzymałem propozycję realizacji tego filmu. Po lekturze książki Witolda wiedziałem, że chcę robić ten film.

4.2.1. Skomplikowany proces adaptacji – nowa bohaterka filmu

Podstawowym elementem różniącym scenariusz filmu od reportażu Szablowskiego jest główna bohaterka – trzydziestoparoletnia Karolina, Polka, mieszkająca na co dzień w Londynie. Gdy przystępowałem do zespołu realizatorskiego Karolina funkcjonowała już jako ten stały element scenariusza. Główna fabuła opowiadania opierała się na osobistej wędrówce bohaterki przez Wołyń w celu odszukania tytułowego sadu jej dziadka. Karolina idąc pieszo spotykałaby po drodze m.in. osoby opisane w książce Szablowskiego. W naszym założeniu te postacie miały pomóc Karolinie zrozumieć złożoność i tragizm historii tej ziemi. Przy okazji poznając czym jest Wołyń z przeszłości, jak i teraźniejszości, bohaterka poznałaby lepiej samą siebie – zrozumiałaby kim jest, skąd pochodzi i dokąd zmierza. Nawiązując jeszcze do tej relacji z reportażem literackim Szablowskiego to właśnie Karolina miała w filmie pełnić funkcję narradora, za którym podążałby widz.

Okres życia na Wołyniu rodziny Karoliny kończy się, jak większości Polaków, w roku 1943. Wiosną tamtego roku w wyniku ukraińskiego napadu na wieś Ugły pod Sarnami zginęło osiemnaście osób z rodziny naszej bohaterki. Cudem uratował się jej dziadek, który jako dwunastoletni chłopiec uciekał wraz ze swoimi rodzicami przez bagna. Karolina pamięta swojego dziadka z czasów, kiedy była małą dziewczynką. Niestety mężczyzna dość młodo zmarł przez co Karolina nigdy nie mogła z nim porozmawiać o tym, czego doświadczył jako

młody chłopiec w Ukrainie. Później na długie lata w rodzinie Karoliny zapadła zmowa milczenia na temat tragedii, która dotknęła ich przodków. Nasza bohaterka przypadkiem dowiedziała się o tej strasznej historii. Kiedyś jako kilkunastoletnie dziecko podsłuchiwała przez uchylone drzwi od pokoju rozmowę dorosłych członków rodziny wspominających to, co wydarzyło się na Wołyniu. Ta opowieść wstrząsnęła małą Karoliną na tyle, że została z nią na całe życie. Dziś dorosła kobieta wspomina, że to co usłyszała było przepełnione bólem, ale i okrucieństwem. Jedyną osobą w rodzinie, która była gotowa szerzej o tym opowiedzieć Karolinie był jej wujek, syn ocalałego dziadka – Andrzej Mosiejczyk. Ten krewny Karoliny opowiedział jej o tym, że rodzina dziadka miała kiedyś duże gospodarstwo i piękny sad w Ugłach. Ojciec dziadka był sołtysem we wsi i podobno żył w zgodzie z ukraińskimi sąsiadami. Mimo to spotkało go i jego bliskich prawdziwe piekło. Karolina nie potrafiła tego zrozumieć skąd w ludziach narosło tyle zła. Z biegiem lat nasza bohaterka była coraz bardziej zafascynowana historią Wołynia, a lektura „Sprawiedliwych zdrajców” przyczyniła się do tego, że kobieta w końcu zdecydowała się wybrać w podróż swojego życia.

Dla mnie jako dla reżysera filmu, kluczowym wyzwaniem była współpraca z bohaterką zarówno w trakcie przygotowań do zdjęć, jak i później w trakcie planu. Zależało mi na tym, aby jak najlepiej tę dziewczynę zrozumieć: dlaczego ona chce tam pojechać? Z czym dokładnie chce się mierzyć? Czy jedzie tam z jakąś tezą? Czy jest gotowa na dialog z Ukraińcami czy wręcz odwrotnie? W trakcie naszych licznych spotkań i rozmów zadawałem sobie te pytania po wielokroć.

Po pewnym czasie wiedziałem, że chęć odbycia przez nią tej podróży jest szczerą. W naszych rozmowach Wołyń zawsze powracał nawet, gdy rozmawialiśmy na inne, poboczne tematy. Po czasie zrozumiałem, że Karolina pochodzi z domu, który jest przepełniony lękiem, żalem, jakimś rodzajem pretensji, poczuciem niesprawiedliwości, krzywdy, niezagojonej rany. Członkowie jej rodziny – mama, babcia, wujek, choć gościnni i serdeczni, to dawało się wyczuć, że dość nieufni, tacy jakby zdystansowani. W Karolinie tego nie widziałem co było dla mnie odkrywcze i zaskakujące. Sądziłem, że ona też powinna taka być. Jej udało się jednak z tej rodzinnej traumy częściowo wyswobodzić dzięki wyjazdowi za granicę. Bohaterka przez wiele lat mieszkała w Londynie, a wcześniej w Meksyku. To było jednak tylko częściowe uwolnienie się, bo co rusz, ten „Wołyń” powracał. Dostrzegałem w Karolinie zaszczerpiony przez jej bliskich, gdzieś uspijony w środku lęk, jakąś taką odrazę do Ukraińców. Liczyłem na to, że gdy ta kobieta skonfrontuje się ze swoimi demonami to uda się – za pośrednictwem kamery – uchwycić jej przemianę. Miałem nadzieję na to, że konfrontacja z dobrymi Ukraińcami, z ich serdecznością i gościnnnością sprawi, że w Karolinie coś pęknie.

Mojej pracy nie opierałem tylko na wierze w to, że w Karolinie odbędzie się jakiś wewnętrzny proces. Starłem się jej rozwój stymulować, kontrolować poprzez długie i systematyczne rozmowy. Nigdy nie próbowałem przekonywać jej do swojego zdania albo jakoś zmiękczyć jej punktu widzenia. Bardziej wsłuchiwałem się w głos przedstawicielki kolejnego pokolenia ofiar, którzy muszą dźwigać tę traumę i lęk. Jednak, gdy wiedziałem, że np. danego dnia zdjęciowego będę potrzebować, aby Karolina nieco się otworzyła to wieczór wcześniej przeprowadzałem z nią takie rozmowy, które miały ją na to nieco przygotować.

Karolina miała w sobie jeszcze jedną cechę, która w kontekście wyprawy na Wołyń wydała mi się interesująca, bo nieoczywista. Bohaterka miała w sobie duży poziom naiwności. Ta cecha objawiała się w różny sposób, ale z biegiem czasu dostrzegałem ją coraz mocniej. Widziałem, że Karolina wielu szczegółów historycznych o Wołyniu nie zna. Czasami nawet wydawała się tym niezainteresowana, co było dla mnie sporym zaskoczeniem. Karolina po prostu chciała zobaczyć miejsce, z którego pochodzi jej rodzina. I zrozumieć, dlaczego Ukraińcy postanowili ich wszystkich zamordować. To wszystko. Na początku wydawało mi się, że ta naiwność to po prostu zwykła ignorancja. Dopiero po czasie zrozumiałem, że to jednak naiwność. To była po prostu taka dziecięca potrzeba uporania się z czymś, co jej ciążyło całe życie i nie potrzebowała do tego historycznych analiz i dowodów naukowych. Gdy doszedłem do tego wniosku zrozumiałem, że taki „ignorant teacher”, czyli „nieświadomy nauczyciel”, który uczy nie poprzez głoszone tezy, ale poprzez naiwnie stawiane pytania, będzie odpowiednim przewodnikiem dla widza.

4.2.2. „Kłopotliwy bohater” ze „Sprawiedliwych zdrajców”

W pierwszej wersji scenariusza, którą miałem okazję przeczytać, Karolina nie jechała w podróż na Wołyń sama. Kobieta była towarzyszką wyprawy generała Mirosława Hermaszewskiego – pierwszego Polaka, który poleciał rakieta w kosmos. Historia rodziny Hermaszewskich była opisana w „Sprawiedliwych...”. To właśnie polski kosmonauta był tym pierwszym, dużym i wyrazistym spoiwem między reportażem, a scenariuszem Szablowskiego.

W scenariuszu ex-kosmonauta wraz ze swoją o wiele młodszą towarzyszką – naszą Karoliną – mieli zawieźć na Ukrainę kozę. Taka sama koza ocaliła kiedyś życie malutkiemu Hermaszewskiemu w trakcie Rzezi Wołyńskiej. W 1943 roku dom Hermaszewskich na Wołyniu został napadnięty przez bandę UPA⁸⁵. Matka przyszłego polskiego kosmonauty, który w tamtym czasie był niemowlęciem, próbowała uciec przed mordercami. Została postrzelona w głowę, upadła wraz dzieciątkiem na rękach. Kobieta szczęśliwie przeżyła i uciekła będąc ciężko ranną. Wraz ze swoim malutkim synkiem Mirkiem schronienie znalazła u ukraińskiej rodziny. W tamtym gospodarstwie znajdowała się koza, która wykarmiła malutkiego Mirosława pomagając mu przetrwać ten śmiertelnie niebezpieczny czas. Szablowski wymyślił, że Hermaszewski mógłby pojechać na Wołyń, aby taką samą kozę oddać w podzięcie potomkom tych ludzi, którzy wówczas zdecydowali się ich przygarnąć.

Od początku figura z postacią Hermaszewskiego wydała mi się bardzo silnym elementem scenariusza. Los tego człowieka stanowił dla mnie oczywistą metaforę. Oto Hermaszewski, który jako niemowlę cudem uniknął śmierci w trakcie szalejącej wokół zagłady później, jako dojrzały człowiek, wylatuje w kosmos. Przesłanie historii Hermaszewskiego brzmiało dla mnie następująco: każde życie jest bezcenne, nigdy nie wiadomo co dany człowiek może osiągnąć w przyszłości. Ponadto, sam kosmos rozumiałem jako pewien symbol wolności, którego dotknął Hermaszewski. Dlatego śmierć, tym bardziej śmierć na skutek morderstwa, jest

⁸⁵ UPA - Ukraińska Powstańcza Armia; Ukraińska Armia Powstańcza, czyli formacja zbrojna stworzona przez frakcję banderowską Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów pod koniec 1942 roku i przez nią kierowana.

czymś niewyobrażalnie smutnym, bezsensownym oraz irracjonalnym. Byłem przekonany, że za pomocą postaci Hermaszewskiego uda nam się taką metaforę w filmie zbudować.

Niestety, gdy już byliśmy po słowie z generałem w sprawie jego udziału w filmie wydarzyły się pewne okoliczności w jego życiu prywatnym i zawodowym, które skłoniły go do rezygnacji z udziału w zdjęciach. Próbowałem go kilkakrotnie jeszcze przekonać, aby zmienił zdanie, ale niestety bezskutecznie.

4.2.3. Koncepcja wspólnej wyprawy bohaterki z autorem książki

Od tego momentu stawało się coraz bardziej prawdopodobne, że Karolina odbędzie swoją wędrówkę w samotności. Mieliśmy jednak obawy co do takiego rozwiązania. Z jednej strony nasze wątpliwości wynikały z tego, że krótko znaleźliśmy naszą bohaterkę i obawialiśmy się czy nie okaże się ona niewystarczająco autentyczna, aby w pełni samodzielnie „udźwignąć” cały film. Przeczuliśmy, że może potrzebować kogoś takiego, jak towarzysz, współpodróżnik, który będzie dla niej pewnego rodzaju „lustrem”. W związku z powyższym wpadliśmy na pomysł, aby w miejsce Hermaszewskiego wprowadzić samego Szablowskiego.

Wydawało nam się naturalne, że to Witold jako autor książki, na podstawie której realizujemy film oprowadza Karolinę po ważnych miejscach na Wołyniu. Przy okazji pisarz mógłby zaprowadzić Karolinę do wybranych osób opisanych w swojej książce. Byłaby to sytuacja naturalna i klarowna dla widza – tak wówczas uważaliśmy.

W tym rozwiązaniu widziałem wyłącznie jedno zagrożenie i to właśnie ta jedna obawa przeważała na rzecz tego, aby jednak zrezygnować całkowicie z tego pomysłu. Obawiałem się, że Witold Szablowski zdominuje Karolinę. Wiedziałem, że gdyby się tak stało to na pewno nie byłoby to działanie intencjonalne ze strony reportera, ale po prostu mogło się tak wydarzyć samoistnie. Szablowski świetnie zna Wołyń, jeździł tam przez 8 lat pisząc swoją książkę. Dysproporcja wiedzy między nim, a Karoliną była ogromna. Ponadto autor „Sprawiedliwych...” to człowiek obyty z kamerą i mediami. W związku z powyższym obawiałem się tego, iż film nabierze bardziej telewizyjnej formy czego chciałem uniknąć. Obawiałem się także tego, że motywacja Karoliny, jej wewnętrzne sprawy także mogą się nie przebić. Pojawiało się wówczas pytanie – po co Witold miałby jechać na Wołyń z Karoliną? Przecież do swoich bohaterek może pojechać sam. Te wszystkie wyżej przytoczone wątpliwości sprawiły, że zdecydowałem się zrezygnować z tego pomysłu (uzgadniając to oczywiście z Szablowskim).

4.2.4. Ukraiński operator/bohater. Nowy element w opowiadaniu

W tym momencie przechodzimy do bardzo ważnego bohatera mojego filmu, jakim jest mój przyjaciel, autor zdjęć Oleksandr Pozdnyakov. Olek jest Ukraińcem, który od kilkunastu lat mieszka w Polsce – począwszy od okresu studiów na Wydziale Operatorskim w Łodzi aż po chwilę obecną. Zarówno mnie, jak i producentce Dorocie Roszkowskiej, zależało na tym, aby to właśnie Sasha został autorem zdjęć do „Sadu dziadka”. Z dwóch powodów: po pierwsze, jest to bardzo dobry operator, niesłychanie wrażliwy, czemu daje dowód w

realizowanych przez siebie zdjęciach. Jest bardzo doświadczony w kinie dokumentalnym, zrealizował szereg nagrodzonych filmów („Żywa watra”, „Kiedy ten wiatr ustanie”). Po drugie, narodowość Olka nie pozostawała bez znaczenia. Dorota Roszkowska od początku planowała pozyskać ukraińskiego koproducenta z ukraińskim dofinansowaniem, aby uczynić nasz film bardziej ekumenicznym – zarówno w warstwie treści, formy, jak i struktury finansowania i strategii dystrybucyjnej. Osoba Olka, który w tamtym momencie miał obsadzić jedno z kluczowych funkcji w ekipie realizacyjnej, z pewnością była argumentem w rozmowach pomiędzy producentką, a ukraińskimi partnerami.

Gdy po raz pierwszy zaproponowałem Olkowi współpracę przy „Sadzie dziadka” zareagował dość sceptycznie. Pamiętam słowa, które wypowiedział: „Temat, który porusza ten film jest na tyle trudny i zawily, że obojętnie z jak dobrymi intencjami byśmy do niego nie podeszli, to i tak utoniemy w rynsztoku. Albo jedna strona, albo druga będzie nas atakować”. Z dzisiejszej perspektywy, kiedy film jest prawie gotowy, a my jesteśmy już po wielu burzliwych rozmowach i konsultacjach z naszymi partnerami z Polski i z Ukrainy, mogę jedynie gorzko potwierdzić, iż ówczesna diagnoza Olka była prorocza.

Wracając do pierwszych rozmów o filmie z Pozdnyakovem – starałem się dać Olkowi poczucie bezpieczeństwa uświadamiając mu, że nie widzę samego siebie w roli kogoś, kto będzie starał się rozwikłać ten historyczny węzeł gordyjski (w tym kontekście, należałoby napisać „wołyński”). Od początku historię Rzezi, mordów, traktowałem jako pewien kontekst, tło, do próby opowiedzenia indywidualnej historii rodzinnej naszej bohaterki. W dodatku wydawało mi się, że skoro staramy się opowiadać również o dobrych Ukraińcach ratujących Polaków w trakcie Rzezi to sam ten aspekt powinien sprawić, iż film będzie odbierany jako pojednawczy, jako ten, który eksponuje te pozytywne postacie, a nie tylko koncentruje się na ukraińskich zbrodniarzach z UPA.

Mijał czas, projekt się rozwijał i Olek również zmieniał swoje podejście do historii Rzezi Wołyńskiej, dojrzywał do niej. Już w okresie pre-produkcji twierdził otwarcie, że o tej mrocznej przeszłości własnego narodu trzeba opowiadać. W Ukrainie Rzeź Wołyńska to temat tabu. Jeśli już się go porusza to próbuje się zrównać ukraińskie zbrodnie popełniane na ludności polskiej z tzw. polskimi akcjami odwetowymi. Ta dysertacja nie jest poświęcona sporowi historycznemu o Wołyń między stronami polską i ukraińską. Natomiast piszę o tym dlatego, aby zobrazować drogę, jaką wspólnie z Olkiem musieliśmy przejść: od dwóch osób dość odległych, zdystansowanych wobec siebie, jak i wobec tematu, którego mają się podjąć, poprzez stopniowe zbliżanie, wsłuchiwanie się w głos drugiej strony, aż po akceptację stanu rzeczy i podjęcie decyzji o rozpoczęciu współpracy przy „Sadzie dziadka”.

Od momentu, w którym wiedziałem, że Olek jest z nami w ekipie realizacyjnej, zacząłem się zastanawiać nad jego rolą w naszym opowiadaniu. Wiedziałem, że zrealizuje nam dobre zdjęcia, które przysłużą się opowiadanej przez nas historii. Mimo wszystko zastanawiałem się czy nie wykorzystać osoby Sashy bardziej niż tylko jako autora zdjęć. Zacząłem sobie zadawać pytanie: skoro Sasha jest Ukraińcem mieszkającym w Polsce, to może mógłby wejść w jakiś dialog z naszą bohaterką? Może moglibyśmy dokonać pewnego filmowego „coming out’u” i przełamać ten rygorystyczny, obserwacyjny charakter pracy kamery? Zacząłem się bardzo intensywnie zastanawiać: jak by funkcjonował w filmie zabieg

formalny i narracyjny polegający na tym, że bohaterka w trakcie swojej wędrówki wchodzi w bezpośredni dialog z operatorem kamery – Olkiem – człowiekiem stamtąd?

Z początku znów miałem obawy o zbyt telewizyjną formę opowiadania? Czy takie setki do kamery nie będą zbyt intencjonalne, a przez to również i pretensjonalne? Jak Karolina wypadnie z takiej perspektywy bardziej konfrontacyjnej, frontalnej? Jednak obserwacja dokumentalna ma więcej subtelności w sposobie patrzenia...

Z drugiej strony, wiedziałem jaki temperament i jaką wrażliwość ma Sasha. Czujęm podświadomie, że on będzie wiedział, jak poprowadzić taką rozmowę, kiedy zadać trudne pytanie, a kiedy rozładować napięcie. Długo z Sashą rozmawiałem o tym pomysle. Na początku był oczywiście bardzo sceptycznie do tego nastawiony. Bał się, że chcę go wykorzystać w jakiejś politycznej grze, że stanie się on twarzą jakiejś tezy, którą ja chcę ukradkiem przemycić, a z którą on nie do końca chciał się utożsamiać. Te rozmowy trwały długo, ale nie miały charakteru namawiania Olka do czegokolwiek. W pewnym momencie doszliśmy do porozumienia odnośnie do tego, o co nam obojgu chodzi. Chcieliśmy obaj zrobić film, który będzie łączył, który będzie zapraszał zarówno Polaków, jak i Ukraińców do rozmowy. Udało mi się zdobyć zaufanie Olka, co zaowocowało tym, że zdecydował się on w naszym filmie wystąpić w podwójnej roli.

Z dzisiejszej perspektywy decyzję o tym, aby z Olka uczynić współtowarzysza podróży Karoliny rozpatruję jako swój największy sukces przy realizacji „Sadu dziadka”. Olek okazał się niesłuchanie czułym, cierpliwym oraz dojrzałym partnerem dla Karoliny w jej wędrówce. Dzięki udziałowi Sashy udało mi się znaleźć przysłowiowe „lustro” dla bohaterki. Konstrukcja filmu jest obecnie oparta na dwóch filarach: Karolinie i Olku. To ich wspólna podróż, ich dialog, ich relacja sprawiają, że widz może ujrzeć tragiczną historię Wołynia z zupełnie innej perspektywy.

4.2.5. Ukraińskie bohaterki z książki Szablowskiego

Kolejnym, niepodważalnym elementem scenariusza były ukraińskie bohaterki opisane wcześniej w reportażu Szablowskiego. Były to Ołeksandra Wasiejko (tzw. pani Szura), Hanna Bojmstruk (tzw. pani Hania) oraz Ludmiła Hiraska (tzw. Luba). Dwie z wyżej wymienionych pań udało nam się zamieścić w filmie, a jedna z nich niestety ostatecznie w „Sadzie dziadka” nie wystąpiła.

Zacznę od tej bohaterki, której ostatecznie zabrakło w naszym filmie, czyli od pani Hani Bojmstruk. Ta kobieta była żywym dowodem na to, iż ludzkie dobro potrafi zwyciężyć nawet w najgorszych czasach. Pani Hania będąc jeszcze niemowlęciem straciła oboje rodziców. Tata i mama naszej niedoszłej bohaterki byli Polakami. Zostali brutalnie zamordowanymi przez Ukraińców we wsi Gaj (wieś dzisiaj nie istnieje). Tuż po przeprowadzeniu czystki w wiosce okoliczna ludność ukraińska znalazła leżące na drodze niemowlę. Okazało się, że to dzieciątko, dziewczynka, wciąż żyło. W tym momencie dokonano nad tym dzieckiem sąd – część ludzi była za tym, aby to dziecko zostawić. Druga połowa opowiadała się za tym, aby mimo wynikającego z tego ryzyka, dziecko uratować. Tak się też stało i pani Hania została przygarnięta przez ukraińskie małżeństwo, które do końca swoich dni wychowywało ją jak

swoje własne dziecko. Dopiero, gdy dziewczynka była starsza zaczęła rozumieć, że coś jest z nią „nie tak”. Inne ukraińskie dzieci we wsi przezywały ją „znajda” albo „Polka”. Pani Hania nie rozumiała, dlaczego inne dzieci tak się do niej odnoszą. Dopiero po pewnym czasie dowiedziała się jakie ma korzenie. Była wstrząśnięta losem własnym i swoich zamordowanych rodziców. Przede wszystkim jednak przebijało przez nią olbrzymie poczucie wdzięczności wobec swoich „przyszywanych” rodziców. Kobieta zdawała sobie sprawę z jak wielkim ryzykiem musieli liczyć się jej ukraińscy rodzice decydując się na adopcję polskiego niemowlęcia. Gdyby odziały UPA dowiedziały się o tym, że ukraińskie małżeństwo postanowiło uratować polskie dziecko, z pewnością czekałby ich przykry wyrok. Później, gdy ryzyko śmierci oddaliło się, państwo Bojmstruk nadal narażali się na liczne wyrazy „dezaprobaty”. Mimo wszystko wychowali panią Hanię najlepiej, jak potrafili.

W trakcie lektury „Sprawiedliwych...” historia pani Hani była dla mnie wyjątkowo poruszająca. Jej postać była żywym dowodem na dobro, którym Ukraińcy potrafili obdarzyć Polaków. To była historia o tym, że miłość nie zna podziału na narodowość czy grupę etniczną. Wzruszyłem się, gdy wyobraziłem sobie widok całkowicie bezbronnego i porzuconego niemowlęcia, nad którym litują się dobrzy ludzie i ofiarowują mu dom. Uważam, że przykład pani Hani to uniwersalna przypowieść o bezwarunkowej potrzebie ratowania ludzkiego życia, o umiejętności kochania pomimo szalejącej wokół grozy.

Niestety, podobnie jak w przypadku Hermaszewskiego, również tym razem byłem zmuszony zrezygnować z tej bohaterki z powodów całkowicie ode mnie niezależnych. Wybuch pandemii Covid-19 sprawił, iż rodzina pani Hani odmówiła wzięcia udziału w realizacji zdjęć. Próbowaliśmy, wspólnie z Witoldem Szablowskim, przekonywać ich, aby jednak dopuścili nas do siebie, ale niestety się nie zgodzili.

Na szczęście, pozostałe dwie bohaterki udało nam się ująć w filmie. Pierwsza z nich to pani Szura, czyli Oleksandra Wasiejko. Jest to córka „Sprawiedliwego” Ukraińca, który nocą donosił jedzenie Polakom ukrywającym się na bagnach. Był też wielokrotnie świadkiem pojedynczych mordów dokonywanych na ludności polskiej. Po takim zdarzeniu zawsze dbał o to, aby godnie pochować zamordowanych. Później, z biegiem lat, nieustannie pielęgnował liczne miejsca spoczynku. Swojej córce, naszej pani Szurze, przekazał tę misję opieki nad polskimi mogiłami. Wyraził to w słowach: „Kiedyś mnie nie będzie, ale Ty jeszcze będziesz. Pewnego razu przyjdą tu Polacy i będą chcieli zabrać swoich. Pokażesz im te miejsca”. Dokładnie takie słowa są zapisane w książce Szablowskiego i w identycznej formie zostały one wypowiedziane przez panią Szurę w naszym filmie. Można wręcz powiedzieć, że pani Szura cytuje samą siebie z książki. Oprócz tej uroczej staruszki w filmie występuje również symboliczne miejsce pochówku dwóch zamordowanych Polek w lesie. Na drzewie, pod którym spoczywają ich szczątki są wyryte krzyżyki. Przy tych krzyżykach pani Szura odmawia modlitwę za naród polski i ukraiński – aby żyły ze sobą w zgodzie. Jest to kolejny cytat z reportażu Szablowskiego, w którym pani Szura wypowiada dokładnie takie same słowa. W swoim utworze reporterskim pisarz opisuje także charakterystyczny dom i podwórko pani Szury – pełne krzątających się tu i ówdzie zwierząt (pani Szura kocha przyrodę i zwierzęta). Nasza bohaterka Karolina rozmawia z panią Szurą na tej samej ławce, na której rozmawiał Szablowski, gdy zbierał materiał do swojej książki. W związku

z powyższym przenieśliśmy z reportażu nie tylko bohaterkę – panią Szurę, historię jej ojca, ale także przedstawiliśmy ważne i charakterystyczne dla niej miejsca: jej dom z podwórkiem oraz drzewa z trzema wyrytymi krzyżykami, przy których spoczywają ofiary Rzezi. W obecnym kształcie „Sadu dziadka” pani Szura jest tym najmocniejszym spoiwem filmu z książką „Sprawiedliwi zdrajcy”.

Kolejnym wątkiem, który pojawia się w reportażu Szablowskiego, a który ja zdecydowałem się zawrzeć w „Sadzie dziadka” to historia braci Parfeniuków opowiedziana przez panią Ludmiłę Hirską. W „Sprawiedliwych zdrajcach” pani Luba opowiada Szablowskiemu historię swoich wujków – Pavko i Petro, którzy w trakcie masakry w Kisielinie bohatersko ratowali polską ludność. Kisielin, przed 1943 rokiem był miasteczkiem. Po masakrze dokonanej przez UPA z miasteczka została niewielka wieś. Apogeum tych tragicznych zdarzeń stał się atak banderowców na piękny, barokowy, polski kościół. W niedzielę Polacy udali się na mszę św. W trakcie Nabożeństwa świątynia została okrążona przez ukraińskie oddziały, a następnie brutalnie zaatakowana. UPA próbowało sforsować wejście do kościoła, ale ludzie zabarykadowali się. Polacy dzielnie się bronili nie mając absolutnie żadnej broni. W całym tym chaosie pojawił się Petro Parfeniuk, który znał wyjścia z kościoła. Ukraiński przyjaciel pomógł bezpiecznie wydostać się kilkunastu osobom. Następnie mężczyźni ukrywał ich na bagnach donosząc jedzenie i picie. W całej akcji pomagał mu brat Pavko. Niestety ukraińscy nacjonaliści postanowili zemścić się na swoich heroicznym rodakach.

W książce historia opowiedziana przez Hirską koncentruje się na cenie, jaką przyszło zapłacić obydwu braciom, a szczególnie Pavce. Pani Ludmiła opowiada Szablowskiemu o tym, jak pewnego razu brat żony Pavka, który należał do UPA, przyszedł do niego z prośbą o rozmowę. Mając pewne podejrzenia Pavko zgodził się licząc na to, że ze względu na więzy rodzinne, krewny jednak go nie zabije. Niestety mylił się. Tuż po przekroczeniu progu własnego domu Pavko Parfeniuk został zastrzelony przez jednego z towarzyszy swojego szwagra. Zrozpaczona żona zamordowanego, siostra współsprawcy, rzuciła się swojemu rodzonemu bratu na pierś z krzykiem: dlaczego?! On nie zważając na nic odepchnął ją i zastrzelił. W domu pozostało płaczące niemowlęce dziecko Parfeniuków. Szwagier – Upowiec początkowo wahał się czy nie darować życia maleństwu, ale po chwili stwierdził, że dla dziecka najlepiej będzie, gdy skończy tam, gdzie jego rodzice. Wystrzelił kule zabijając niemowlę. Starszy brat Pavka – Petro, miał więcej szczęścia. Gdy dowiedział się o śmierci swojego brata spakował swoją rodzinę i wyjechał w kierunku dzisiejszej Polski. Osiedł w Chełmie, gdzie do dziś żyją jego dzieci i wnukowie.

W swoim reportażu Witold szczegółowo opisuje emocjonalny ton, z jakim opowiada tę historię pani Ludmiła. Staruszka o delikatnej posturze, zgarbiona. Mówi o tym wszystkim łamiącym się głosem. Rozdział ten, jak wiele innych, autor opatruje fotografiami ukazującymi jego rozmówczynię. Zdjęcie pani Hirskiej dokładnie oddaje to, jak pisarz opisał jej emocjonalną wypowiedź o swoich bohaterskich krewnych.

Ujęcie historii Parfeniuków oraz samej pani Ludmiły w naszym filmie jest bardzo zbliżone do tego, jak przedstawił ją reportażysta w swoim utworze literackim. Podobnie, jak w przypadku pani Szury, również pani Ludmiła w naszym filmie niemal powtarza te same słowa,

które Szablowski napisał w swojej książce. Mam wrażenie oglądając „Sad dziadka”, że w pewnych momentach wręcz cytujemy reportaż. Nie wiem, z czego to wynika, ponieważ nie prosiłem ani pani Szury, ani pani Ludmiły o to, aby cokolwiek powtarzały z książki. One po prostu za każdym razem mówią o Rzezi dokładnie w taki sam sposób. Jednocześnie wzruszając się przy tym na podobnym poziomie. Jest to dla mnie fascynujące jak bardzo muszą te przeżycia rezonować w sercach tych dwóch kobiet.

Odnosząc się jeszcze do relacji film – książka to zdecydowałem się nagrać rozmowę z panią Ludmiłą w innej scenerii niż ta, w której rozmawiał kilka lat wcześniej Szablowski. Pisarz spotkał się z panią Ludmiłą u niej w domu, podczas gdy my zdecydowaliśmy się sprowadzić starszkę do ruin kościoła w Kisielinie, by właśnie tam nagrać jej spotkanie z Karoliną. Dlatego zdecydowałem się na obsadzenie tej sceny w takiej lokalizacji napiszę w późniejszym rozdziale tej pracy.

4.2.6. Historyk, ekspert i bohater

Dr Leon Popek – historyk z lubelskiego oddziału IPN – to kolejna postać, która łączy reportaż literacki Szablowskiego z „Sadem dziadka”. Dr Leon Popek to postać wyjątkowa. Jest to syn ocalałej z Rzezi Wandy Popek. Matka historyka urodziła się i mieszkała do dwudziestego czwartego roku życia we wsi Ostrówki Wołyńskie. W sierpniu 1943 roku Ostrówki oraz sąsiadująca z nią wieś Wola Ostrowiecka zostały najebrane przez oddziały UPA i brutalnie unicestwione. Ludność w przeważającej większości została wymordowana, a obie wsie doszczętnie spalono. Ponieważ pamięć o życiu na Wołyniu była w rodzinie Leona niesłuchanie żywa postanowił on zostać historykiem. Jeszcze jako młody chłopak Leon chciał zrozumieć, dlaczego to zło się tam wydarzyło, jakie były tego wszystkiego przyczyny, konsekwencje oraz przebieg poszczególnych zdarzeń. Od 1991 roku Popek organizuje coroczne pielgrzymki potomków ofiar do miejsc, w których kiedyś znajdowały się Ostrówki i Wola Ostrowiecka. Przede wszystkim jednak ten lubelski historyk zaangażował się w bezprecedensowy proces ekshumacji ciał ofiar tych dwóch wsi. Do tej pory udało się Leonowi zidentyfikować blisko sześćset ciał. Do pełnej liczby brakuje mu około trzystu ofiar. Od kilku lat, na skutek sporu historycznego pomiędzy Polską, a Ukrainą, ekshumacje zostały wstrzymane do odwołania. Na skutek pożogi polskich wiosek z rodziny Leona zginęło około trzydziestu osób (w tym jego dziadek, wujek, ciocia).

W „Sprawiedliwych zdrajcach” pisarz poświęca rodzinie Leona jeden, duży rozdział, w którym opisuje on losy jego rodziny zamieszkującej Ostrówki, jak i wieś Gaj. Narracja w książce Szablowskiego oparta jest na relacjach z krwawych wydarzeń sierpnia 43. roku, które przekazuje reporterowi lubelski historyk. Witold przeplata opowieść Leona z opisem sylwetki swojego rozmówcy: kiedy się wzrusza, jak wygląda, w jaki sposób się wypowiada. Dla Szablowskiego Popek to przede wszystkim potomek ofiar, ale jednocześnie ekspert, który dzięki temu, że zebrał bezcenny materiał historyczny dot. rzezi w Gaju, Woli Ostrowieckiej, czy Ostrówkach Wołyńskich, przywołuje wszystkie wydarzenia z niezwykłą dokładnością. Reportażysta widział Leona w podobnej roli, również w naszym filmie. W momencie, w którym pisarz zaproponował mi zaangażowanie Leona do filmu byłem sceptycznie nastawiony.

Obawiałem się, że opowiadanie może przez to ewoluować w stronę bardziej „dydaktyczną”, „historyczną” czy też „publicystyczną”. Na szczęście, okazało się, że nie zawiodłem się na intuicji Witolda.

Pomysł Szablowskiego na wykorzystanie osoby Popka polegał na tym, aby to Leon wspólnie z Karoliną przekroczył granicę polsko-ukraińską. Szablowski tłumaczył to w ten sposób, że to on musi być Charonem, który przeprowadzi Karolinę przez ten „wołyński Styks”. Reportażysta przekonał mnie tym, że Leon jako postać świetnie sprawdził się w jego książce, ponieważ jest zarówno historykiem, jak i potomkiem ofiar Rzezi. W związku z czym za pomocą jego osoby możemy w filmie załatwić dwie sprawy – będziemy mieć bohatera, który wyjaśni nam pewien kontekst historyczny, uporządkuje pewne fakty, a jednocześnie będzie bohaterem emocjonalnie zaangażowanym w to, co mówi, ponieważ sam poświęcił temu całe swoje życie. Pojawiła się wówczas szansa na to, aby uniknąć ryzyka wystąpienia w filmie eksperta, który wygłosi suchy i sprawozdawczy „wykład” o wydarzeniach z 43. roku. I faktycznie się to potwierdziło – Leon okazał się człowiekiem wyjątkowo dobrze obsadzonym w swojej roli. Dramaturgicznie dobrze zafunkcjonowała zbitka pomiędzy naiwną i nieświadomą Karoliną z bardzo świadomym, mądrym, ale też szczerym Leonem.

Powyzsza siła przekazu Leona Popka wynikała z tego, że on „malował” przed Karoliną obraz pożogi w Ostrówkach i Woli Ostrowieckiej. Opowiadał o tym tak sugestywnie, z takimi szczegółami, z takim przejęciem w głosie, że nasza bohaterka przechodziła istne „catharsis”.

Wspólnie z Witoldem Szablowskim zdecydowaliśmy, że Leon będzie Karolinie towarzyszył tylko na początku jej wyprawy – pomoże jej przekroczyć granicę, a następnie uda się z nią do położonych nieopodal Ostrówek i tam rozbije z nią pierwszy namiot. Następnego dnia Leon miał wracać do Polski, a my z Karoliną mieliśmy wyruszyć w dalszą drogę. Skąd taki pomysł na ograniczenie roli Leona tylko do pierwszych dwóch miejsc położonych blisko granicy z Polską? Po pierwsze, Leon rodzinnie, historycznie i zawodowo jest bezpośrednio związany z Ostrówkami, choć oczywiście dysponuje wiedzą ekspercką obejmującą wydarzenia z całego Wołynia (m.in. przytoczona wcześniej wieś Gaj). Po drugie, obawialiśmy się, że gdyby Leon odbył z Karoliną całą podróż, tak jak niegdyś Hermaszewski czy Szablowski, to mógłby swoją charyzmą i wiedzą ją zdominować. Istniało ryzyko, że Karolina byłaby milczącą bohaterką. Po trzecie, maniera wykładowcy w sposobie mówienia Leona na dłuższym dystansie filmu mogłaby stać się irytująca, a w takim układzie jak obecnie nie jest ona aż tak wyczuwalna. Zgodnie ze scenarzystą uznaliśmy, że Leon potrzebny nam jest do tego, aby ustawić nam – widzom – zarówno kontekst historyczny, jak i samą bohaterkę pod kątem emocjonalnym. Jestem przekonany, że gdyby Karolina wjechała do Wołynia bez Popka to byłaby w zupełnie innym stanie ducha przez resztę swojej podróży. A tak, jego chwilowa obecność nadała pewien ciężar całej jej wędrówce. Najlepszym tego dowodem jest scena na polu w Ostrówkach, kiedy Leon opowiada Karolinie o pogromie, a następnie spod liści kapusty wyjmuje ludzkie szczątki. Bohaterka w tym momencie wybucha płaczem, odchodzi na bok, „ucieka” od kamery, chce być sama.

4.2.7. Współpraca z Witoldem Szablowskim

Moja współpraca z Witoldem Szablowskim przybrała najbardziej intensywny, zgodny i twórczy charakter w trakcie pisania scenopisu, czyli tekstu, który doprecyzowywał pewne zapisy scenariusza. Scenopis był efektem pracy, którą wykonaliśmy wspólnie w trakcie wyjazdu dokumentacyjnego na Wołyń.

Przygotowania do zdjęć, dokumentacją, przebiegała bez jakichkolwiek zastrzeżeń. W dużym stopniu Szablowski był dla mnie przewodnikiem po Wołyniu. Bardzo często wyjaśniał mi niejasne dla mnie zagadnienia historyczne. Pomógł mi lepiej zrozumieć to, co wydarzyło się w 43 roku na tych ziemiach. Nawet w trakcie zdjęć, gdy miewałem jakieś wątpliwości, dzwoniłem w takiej sprawie do Szablowskiego, aby się go poradzić. Zawsze udzielił mi wsparcia i pomocy. W mojej ocenie nasza współpraca układała się dobrze przez większość czasu pracy nad filmem. Witold Szablowski w konsultacji ze mną, a także producentką Dorotą Roszkowską oraz opiekunem artystycznym Jackiem Bławutem, przygotował scenariusz filmu, a także jego streszczenie i scenopis.

Praca nad scenariuszem była głównie domeną Witolda. W momencie, w którym dołączyłem do zespołu scenariusz był już napisany. Później, z biegiem lat, w trakcie zbierania różnych funduszy na realizację filmu, scenariusz ewoluował. W tę ewolucję miałem swój wkład, ale to przede wszystkim Szablowski decydował o tym, który z zaproponowanych przeze mnie pomysłów w tym tekście się znajdzie.

Scenariusz był tekstem dużo bardziej ogólnym niż scenopis, który powstał na jego podstawie. Ten drugi dokument był o wiele bardziej szczegółowym zapisem scen i bohaterów. Oczywiście fundament scenopisu stanowił scenariusz. Natomiast scenopis był dokumentem, który doprecyzowywał pewne sekwencje w filmie. Na podstawie rezerchu, który przeprowadziliśmy w Ukrainie powstała koncepcja każdej sceny. Scenopis był efektem naszej wspólnej pracy, choć to Witold jako scenarzysta był odpowiedzialny za to, aby ten tekst sporządzić.

Na dokumentację pojechaliśmy wspólnie z Szablowskim, Olkiem Pozdnyakovem i kierowniczką produkcji Anną Uszyńską. Był z nami także nasz ukraiński researcher i local-fixer Taras Shumeyko. Wyjazd ten miał na celu dokładne opracowanie trasy, którą miała przemierzyć Karolina. Ponadto naszym zadaniem było znalezienie dodatkowych bohaterów, których bohaterka miałaby spotkać w trakcie wędrówki. Wiedzieliśmy, że Karolina oprócz dwóch bohaterek ze „Sprawiedliwych zdrajców” oraz Leona Popka musi spotkać się jeszcze z kilkoma innymi postaciami. Powyższe przekonanie wynikało z powodów, które opisałem wcześniej – spora część potencjalnych bohaterów z reportażu Szablowskiego została usuniętych ze scenariusza i planu realizacyjnego. Musieliśmy tę lukę kimś wypełnić.

Wspólnie ze scenarzystą uznaliśmy, że potrzebujemy bohatera, który byłby weteranem UPA, lub który jest bezpośrednim potomkiem „banderowca”. W tym miejscu muszę jeszcze raz podkreślić rolę jaką odegrał nasz fixer Taras Shumeyko – to on znalazł dla nas większość osób gotowych wystąpić w filmie, których opiszę poniżej.

Pierwszym bohaterem, którego poznaliśmy na dokumentacji był pan Fiodor Chorwat. Starszy mężczyzna mieszkający w miejscowości Szumsk na Wołyniu, który jako młody

chłopak został ze swoimi rodzicami przesiedlony na Wołyń z terenów Bieszczad w ramach powojennej korekty granic. Po wojnie został zaangażowany przez oddział UPA, który walczył z sowietami, do akcji roznoszenia ulotek propagujących działalność ukraińskiej organizacji zbrojnej. Z powodu swojej działalności został schwytany przez sowietów i zesłany do łagru na Syberię. Najpiękniejsze lata swojego życia spędził na Sybirze doznając tam ogromnej krzywdy. Mężczyzna wrócił po kilku latach, po śmierci Stalina.

Wspólnie z Szablowskim uznaliśmy, że jest to ciekawy bohater. Ten starszy mężczyzna nie był bezpośrednio zaangażowany w akcje UPA przeciwko Polakom, w związku z czym nie można stwierdzić, iż jest osobą współodpowiedzialną za to, co spotkało ludność polską w 1943 roku. Niemniej jednak pan Chorwat był związany z UPA po wojnie, co mogło skutkować tym, że ma przychylny pogląd na temat działalności tej organizacji. Przeczuliśmy, iż może dojść do pewnej konfrontacji między nim, a Karoliną. Sądziliśmy również, że za pośrednictwem takiej postaci uda nam się opowiedzieć o całej złożoności historii Wołynia. Ci, których my – Polacy – powszechnie klasyfikujemy jako „morderców i katów” niekiedy padali ofiarą niesprawiedliwych wyroków z rąk sowietów. Nie każdy Ukraińiec zamieszkujący dziś region wołyński musiał być zabójcą niewinnej cywilnej ludności polskiej. Zdarzało się, iż ludzie tacy, jak pan Chorwat byli przypadkowymi ofiarami ponoszącymi niewspółmiernie wysoki koszt w stosunku do tego, czego się dopuścili. Najprościej rzecz ujmując, chcieliśmy pokazać, że nie wszyscy „upowcy” to mordercy, a część z nich to także ofiary.

W ostatecznym kształcie w tej scenie nie udało się zawrzeć wątku o dramatycznym zesłaniu pana Fiodora. Głównie dlatego, iż w dużej mierze jego rozmowa z Karoliną dotyczyła działalności UPA. Starszy mężczyzna zdążył jedynie napomknąć, iż roznosił ulotki banderowców co wystarczyło, aby Karolina zareagowała w sposób stanowczy słowami: „Z mojej rodziny zginęło osiemnaście osób z rąk UPA”. To zdanie wywołało przejmującą ciszę, charakterystyczny gest zakłopotania i konsternacji u pana Fiodora. Wyżej przytoczony fragment nagrania znalazł się w filmie i stanowi clue całej sceny. Wedle scenopisu scena miała mieć nieco inny przebieg, ale to akurat naturalne w przypadku filmu dokumentalnego, że poszczególne sceny ewoluują względem tego, jak zostały zapisane w tekście.

Drugą bohaterką, którą dołączyliśmy do scenopisu była pani Daria Szewczuk. Uroczą staruszką mieszkającą niedaleko Lubomla. Pani Daria urzekła nas swoim pięknym uśmiechem, serdecznością, a przede wszystkim tym, że jako jedna z nielicznych mieszkanek tamtych stron dość otwarcie wyrażała się o okrucieństwach dokonywanych przez „banderowców”. W filmie pani Daria częstuje Karolinę szklanką wody, zaprasza do siebie do domu, by w końcu opowiedzieć przejmującą i tragiczną relację wydarzeń ze zbiorowej egzekucji Polaków w jej wiosce. Jednocześnie jest to pierwsza postać, która wspomina wątek „dobrych sąsiadów”. To jedno zdanie, które staruszka wypowiada pod koniec sceny otwiera nam sekwencję poświęconą Sprawiedliwym. Pani Daria pełni funkcję „pomostu” pomiędzy ukraińskimi zbrodniami, a ukraińskimi Sprawiedliwymi ratującymi ludzkie życie. Jako osoba tętniąca życiem, pełna uśmiechu jest pierwszą ukraińską bohaterką, która w sposób otwarty zjednuje sobie Karolinę. Wspólnie z Szablowskim podobnie wyobrażaliśmy sobie jej rolę.

Trzecim bohaterem, którego znaleźliśmy wspólnie z Witkiem i Tarasem w trakcie dokumentacji był polski ksiądz Jan Buras zamieszkujący wieś Zamłynie położoną blisko granicy z Polską. Ksiądz Jan od kilkunastu lat mieszka na Wołyniu i, jak sam podkreśla, nigdy nie spotkało go tam nic złego pomimo, iż okoliczni mieszkańcy wiedzą, że jest Polakiem. Opiekuje się starym, zniszczonym kościółkiem w Lubomlu. Raz w tygodniu wyprawia tam mszę dla tamtejszych katolików, jak i osób pochodzenia polskiego. Co jednak najważniejsze – ksiądz Jan prowadzi ośrodek dla młodzieży z Ukrainy. Organizuje dla nich wyjazdy edukacyjne do Polski, jak i zapewnia różnego rodzaju zajęcia na miejscu (od sportowych po kulturalne).

Poczucie humoru, charyzma oraz otwartość i dobroć wobec Ukraińców tego polskiego duchownego sprawiły, że wspólnie z Witoldem zapragniemy, aby ta postać znalazła się w filmie. Ksiądz Jan jawił nam się jako esencja przebaczenia. W naszym filmie duchowny wypowiada do Karoliny takie słowa: „Wybaczenie następuje wtedy, kiedy nie ma we mnie chęci zemsty”. Te słowa sprawiły, że Karolina zaczęła zupełnie inaczej spoglądać na Ukraińców i wydarzenia na Wołyniu z roku 1943. To zdanie ksiądz wypowiedział w obecności pani Tamary, która jest ocaloną córką z mieszanego małżeństwa. Jej ojciec był Polakiem, a matka Ukrainką. Oboje zostali zamordowani w trakcie Rzezi. To właśnie w rozmowie z tą kobietą, która opowiada o swoim bólu, poczuciu straty i tęsknocie za rodzicami, ksiądz Jan wypowiada słowa o tym, na czym polega sztuka wybaczenia. To zdarzenie okazało się być bardzo przełomowym dla Karoliny.

W trakcie dokumentacji znaleźliśmy jeszcze dwie ukraińskie staruszki, których życie było bardzo dramatyczne – panią Marię i panią Jerfosinię. Pani Maria pochodzi z tej samej wsi co dziadek Karoliny – z Ugieł. W dodatku, podobnie jak pani Tamara, jest dzieckiem z polsko-ukraińskiego małżeństwa. Staruszka w czasie pacyfikacji Ugieł była niemowlęciem, które cudem zostało uratowane. Tuż po spacyfikowaniu miejscowości pani Maria leżała wśród zamordowanych osób ze swojej rodziny. Ssała pierś swojej zamordowanej matki. Banderowcy nie zorientowali się, że dziecko żyje. Z kolei pani Jerfosinia, jako starsza ciotka pani Marii, doskonale pamiętała jak wyglądała pacyfikacja wsi. Obaj z Witkiem byliśmy przekonani, że jeśli Karolina pozna panią Marię, czyli kogoś kto cudem przeżył w masakrze dokonanej w jej rodzinnej wsi, to ten fakt sprawi, że bohaterka dozna jakiejś formy przemiany albo przynajmniej pogłębionej refleksji. Obaj wyobrażaliśmy sobie scenę, w której Karolina stanie nad symbolicznym grobem w Ugłach w obecności staruszki, która cudem w tym grobie się nie znalazła.

Niestety w trakcie realizacji zdjęć popełniłem błąd polegający na tym, iż zdecydowałem się zaangażować do nagrania obydwie panie – zarówno panią Marię, jak i panią Jerfosinię. Moja decyzja wynikała z tego, iż pani Maria niewiele pamiętała z okresu Rzezi, ponieważ była wówczas niemowlęciem. Liczyłem na to, że jej historię uda się opowiedzieć głównie ustami pani Jerfosinii, która pamiętała o wiele więcej. Pani Maria miała być po prostu żywym dowodem na okrucieństwo tamtych lat, jak i dowodem tego, co wydarzyło się w maju 1943 roku w Ugłach. Podobnie, jak Szablowski, liczyłem na to, że kadr ukazujący Karolinę stojącą nad mogiłą swoich przodków z osobą, która cudem nie znalazła się w tej mogile, będzie bardzo wymowny. Niestety okazało się, że obydwie panie nie potrafiły wejść w odpowiedni nastrój w trakcie realizacji tej sceny. Nieustannie rozmawiały ze sobą,

wchodziły sobie w zdanie, popadały w nieskończoną liczbę dygresji, co skutkowało tym, iż materiał okazał się bardzo chaotyczny. Niezwykle trudno było z niego zmontować jakąś treść. Dlatego zdecydowaliśmy z montażystą, że obydwie te panie zostaną z filmu usunięte. Sekwencja, w której Karolina odwiedza Ugły została tak przez nas zmontowana, że widz nie odczuwa braku tych dwóch postaci (o ile nie wie, że takie postacie były zaangażowane w prace nad filmem). W obecnym kształcie „Sadu dziadka” wizyta Karoliny w Ugłach to samotna wędrówka przez pozostałości tego, co zostało po rodzinnej wsi. W moim przekonaniu ta samotność, to odosobnienie jest równie ciekawe i wymowne. Sekwencja ta nabiera szczególnej mocy, gdy zestawimy ją z pozostałymi scenami filmu, które w dużej mierze są oparte na dialogach. Moment ciszy, skupienia, medytacji jest odpowiedni na koniec takiej wędrówki i koniec filmu. Z Witoldem Szabłowskim mamy jednak odmienne opinie co do obecnego finału. Reportażysta uważa, iż fakt, że panie Maria i Jerfosinia nie znalazły się w utworze jest sporym deficytem.

Po powrocie z dokumentacji bardzo szybko przystąpiliśmy z Witoldem do podsumowania naszego roboczego wyjazdu. Następnie on samodzielnie napisał scenopis, który od tego momentu był naszą podstawą do pracy nad filmem. Reportażysta nie pojechał z nami na zdjęcia do filmu, nie uczestniczył również w jego montażu. Uczciwie muszę zaznaczyć, iż na same zdjęcia Szabłowski chciał pojechać, ale po konsultacji z producentką Dorotą Roszkowską uznał, że właściwszym rozwiązaniem będzie, jeśli jednak nie pojedzie.

Podsumowując tę część mojej pracy mogę stwierdzić, iż Witold Szabłowski jako scenarzysta filmu i autor książki będącej punktem wyjścia do pracy nad „Sadem dziadka”, był moim partnerem oraz sprzymierzeńcem, choć w pewnych momentach niełatwym. Z pewnością także ja nie byłem zawsze łatwym partnerem dla reportażysty. Mimo to na pewno Witold był partnerem niezwykle wartościowym, bez którego niemożliwe byłoby zrealizowanie „Sadu dziadka”.

4.2.8. Forma filmu: koncepcja i realizacja zdjęć

„Sad dziadka” jest dokumentem inscenizowanym. Ta inscenizacja przybiera w filmie różne formy. Wynika ona również z różnych przesłanek. Pierwsza przesłanka stojąca za argumentem, aby realizować film w sposób inscenizowany polegała na tym, iż dysponowaliśmy ograniczoną liczbą dni zdjęciowych. Gdy obowiązuje nas pewien sztywny limit okresu zdjęciowego trudno jest realizować film w pełni obserwacyjny, ponieważ wówczas istnieje ryzyko, że nie uda nam się uzyskać tego, co zamierzamy.

Druga przesłanka stojąca za tym, aby poszczególne sceny czy sekwencje inscenizować to sama charakterystyka „filmu drogi”. Wiedzieliśmy, że będzie to jednorazowy wyjazd. W związku z powyższym taki punkt wyjścia do opowiadania narzuca twórcom pewne ograniczenia. Rozdzielanie podróży głównej bohaterki na kilka wyjazdów, tzw. „bloków zdjęciowych” było obarczone ryzykiem, że każdy kolejny taki wyjazd nie będzie generował w bohaterce takich emocji, jak wyjazd pierwszy. Gdy mówimy o podróży w głąb przeszłości własnej rodziny, w głąb samej siebie, gdy mówimy o podróży, która odbywa się po raz pierwszy

w życiu to trudno zakładać, że taką podróż będzie można odbyć kilka razy czy nieustannie ją powielać. Przynajmniej nie w filmie dokumentalnym.

Trzecia przesłanka wynikała po części z dwóch wyżej opisanych. Biorąc pod uwagę, że wyjazd na zdjęcia mógł się odbyć tylko raz, przy jednoczesnej, bardzo ograniczonej liczbie dni zdjęciowych, było jasne, że większość spotkań Karoliny powinna być wcześniej przez nas zaaranżowana. Każdy bohater lub bohaterka, których Karolina poznaje w trakcie swojej wędrówki byli wcześniej przez nas dokumentowani, opisywani i odpowiednio wkomponowywani w strukturę opowiadania – już na etapie przygotowań do zdjęć. Jeszcze raz podkreślę tutaj niebagatelny wkład Witolda Szablowskiego na tym etapie pracy.

Nasza inscenizacja nie polegała na bezpośredniej ingerencji w przebieg samych spotkań czy rozmów, które nagrywaliśmy. Gdy już dochodziło do spotkania Karoliny z daną osobą to staraliśmy się maksymalnie ograniczyć nasz wpływ na przebieg tych sytuacji. Czasami zdarzało się, że musieliśmy Karolinę naprowadzić na odpowiedni kierunek rozmowy. Innym razem prosiliśmy ją, aby zadała jakieś konkretne pytanie, ponieważ wiedzieliśmy co może dana osoba odpowiedzieć. Były to jednak jednostkowe przypadki i na ogół dążyliśmy do tego, aby bohaterka sama doszła do takiego punktu w rozmowie, na którym nam zależało. Uważaliśmy, że sam fakt, iż większość bohaterów i miejsc znaleźliśmy wcześniej, przed Karoliny podróżą, jest już wystarczającą ingerencją w rzeczywistość.

Wspólnie z autorem zdjęć – Sashą Pozdnyakovem – wymyśliliśmy realizację tzw. „portretów miejsc”. Tą nazwą określiliśmy sceny kreacyjne przedstawiające miejsca ważne dla wędrówki Karoliny. Te odrealnione sekwencje polegały na tym, że za pomocą kamery umocowanej na stabilizatorze typu „ronin” realizowaliśmy płynne ujęcia ukazujące mroki, jak i piękno danych miejsc. Kamera „płynęła” między ruinami kościoła w Kisielinie lub w lesie nieopodal drzewa będącego miejscem spoczynku ofiar Rzezi. Takie sekwencje były zaplanowane pod narrację z off-u głównej bohaterki lub po prostu pod niesynchroniczne efekty dźwiękowe mające na celu oddać atmosferę danej przestrzeni.

Taki zabieg stylistyczny zastosowaliśmy dokładnie w trzech miejscach: we wsi Ostrówki, w Kisielinie oraz w lesie nieopodal wsi Sokół. Wieś Ostrówki, jak większość miejsc, w których dawniej mieściła się polska wieś, dziś wygląda po prostu jak szczerze pole. By oddać rozmiar tragedii, która dotknęła to miejsce postanowiliśmy na chwilę przywrócić tą wieś do życia. Zrealizowaliśmy kilka statycznych ujęć ukazujących pole w Ostrówkach. Na montażu podłożyliśmy niesynchroniczne efekty dźwiękowe „żywej wsi” – odgłosy ludzi, targu, zwierząt, kościoła itd. Jest to pierwszy znak dla widza, że w naszym opowiadaniu będą pojawiać się takie kreacyjne sekwencje.

Drugim miejscem jest Kisielin, a konkretnie ruiny kościoła i klasztoru, który latem 1943 roku został brutalnie zaatakowany przez oddziały UPA. Dziś po okazałej budowli pozostały nagie mury zarastające dzikimi chwastami, które złowieszczo kołyszają się na wietrze. Podobnie jak w Ostrówkach, tutaj również zrealizowaliśmy sekwencje ujęć, do których na montażu podłożyliśmy niesynchronicznie efekty dźwiękowe – tym razem z masakry – odgłosy mordowanych ludzi, dźwięki strzałów oraz wzniesającego się ognia. W ten sposób zamierzaliśmy oddać rozmiar okrucieństwa, który dokonał się na wiernych w kościele.

Trzecim i ostatnim takim punktem na trasie Karoliny był las położony nieopodal wsi Sokół. To właśnie tutaj pani Szura codziennie przychodzi modlić się nad symbolicznym miejscem spoczynku zamordowanych Polaków. Na jednym z drzew ojciec pani Szury wyrzył trzy krzyże symbolizujące osoby, które w tym miejscu spoczywają. Pani Szura modli się tutaj za to, żeby Polacy i Ukraińcy żyli w zgodzie. W tym wyjątkowym, przepełnionym duchowością i tajemnicą miejscu postanowiliśmy na wzór sekwencji w Kisielinie, zrealizować ciąg ruchomych ujęć, by oddać metafizykę tego miejsca.

Pozostałe sceny i sekwencje w filmie staraliśmy się opowiadać tradycyjną formą dokumentalną, czyli obserwacją dokumentalną. Posługując się żargonem dokumentalnym – „wypuszczaliśmy” naszą bohaterkę w trasę, by mogła konfrontować się z kolejnymi mieszkańcami Wołynia, a my po prostu staraliśmy się za nią podążać.

Istotnym leitmotiwem była otaczająca Karolinę piękna, dziewicza przyroda. W tej przyrodzie dostrzegaliśmy jakiś rodzaj tajemnicy charakterystyczny wyłącznie dla Wołynia. Z jednej strony przyroda w tamtych stronach urzekła nas swoją urodą i dziewiczością, z drugiej zaś, miała w sobie jakiś rodzaj mroku. Wołyń to ziemia przesiąknięta krwią, są tam zboża, które wyrosły na kościach – to wszystko sprawiało, że inaczej patrzyliśmy na zwykłe źdźbło trawy. Staraliśmy się ten dysonans między życiem, a śmiercią ukazać w licznych zbliżeniach na poszczególne elementy przyrody, jak np. dzikie zwierzęta, owady, kwiaty, liście, drzewa itd. Karolina jako osoba wrażliwa na przyrodę również ulegała tej fascynacji, co my. W związku z powyższym dość naturalnie wchodziła w interakcje z poszczególnymi elementami przyrody. My staraliśmy się to cierpliwie filmować, nie ingerować w tę relację, która rodziła się między przyrodą, a bohaterką.

Ostatnim ważnym punktem dotyczącym formy naszego filmu jest konwencja jawnej i obecnej kamery, a także samego autora zdjęć jako współbohatera. Pisałem o roli Olka Pozdnyakova już wcześniej, ale teraz chciałbym skupić się na aspekcie wizualnym i inscenizacyjnym tego rozwiązania. Zdecydowałem, aby to Olkowi zadedykować kilka scen. To w nich nasz operator miał wystąpić już nie tylko jako głos zza kadru, ale jako pełnoprawny bohater. W scenach, w których Olek był widoczny w kadrze, postanowiłem ustawić obok niego drugą kamerę, którą traktowaliśmy jako rekwizyt w scenie. Przy okazji ten rekwizyt realizował też dla nas ujęcia kontr-planowe głównej bohaterki. Jednocześnie widoczna w kadrze kamera stanowiła pewien znak rozpoznawczy dla tego kim jest Olek. Przedmiotem mojej troski było to, aby widz skojarzył i połączył ze sobą męski głos pojawiający się od czasu do czasu spoza kadru z tym mężczyzną, który kilkakrotnie w filmie pojawia się u boku Karoliny. Liczę na to, iż ten prosty zabieg łączy głos męski z off'u z postacią Olka.

Poza tym, w moim przekonaniu, taki zabieg przełamывał pewien schemat opowiadania klasycznego „filmu drogi”. W pewnym momencie zdemaskowaliśmy się jako filmowcy. Chcieliśmy pokazać, że kamera jest obecna w tej historii i w tej wędrówce. W moim przekonaniu to niezwykle odświeżający zabieg, który czyni nasze opowiadanie bardziej nowoczesnym. Nie udajemy, że dokumentalistów i ekipy filmowej nie ma przy sytuacjach, które filmują.

Można zatem podsumować, iż nasza koncepcja wizualna i narracyjna składała się z czterech elementów.

1. Sceny i ujęcia o charakterze obserwacyjnym z pieszej wędrówki głównej bohaterki, które dominują w filmie.
2. Sceny i ujęcia kreacyjne, tzw. „portrety miejsc” ilustrujące przestrzenie, których już nie ma, nie istnieją, a które możemy przywołać jedynie za pomocą własnej wyobraźni.
3. Sceny i sekwencje, w których jest widoczny autor zdjęć z kamerą.
4. Sekwencje pasaży, w których główna bohaterka wchodzi w interakcje z naturą.

„Sad dziadka” trudno określić adaptacją „Sprawiedliwych zdrajców”. Mój dokumentalny obraz posiada zbyt wiele elementów, które stanowią zasadniczą różnicę względem reportażu Szablowskiego.

Główna bohaterka w moim filmie, w książce w ogóle nie występuje. Ponadto w reportażu nie ma także postaci operatora kamery Sashy, który towarzyszy Karolinie w drodze. Bohaterowie i wątki, które są zbieżne z tekstem reporterskim to – Leon Popek, pani Szura oraz pani Luba Hirska (Parfeniukowie). Jest to jednak za mało, aby móc stwierdzić, że „Sad dziadka” jest adaptacją „Sprawiedliwych...”. Film od książki różni także sama struktura opowiadania. Większość bohaterów i ich historii opisanych w książce w ogóle nie pojawia się w obrazie dokumentalnym.

Proces stopniowego odchodzenia od pierwowzoru reporterskiego odbywał się w sposób naturalny. Witold Szablowski także uczestniczył w tym procesie, wręcz był zwolennikiem „uwolnienia się” od jego książki. Pewien „wewnętrzny głos” naszego filmu podpowiadał nam, że powinien on rozwijać się w sposób dla siebie właściwy. Nie chcieliśmy być zakładnikami utworu Szablowskiego. „Sprawiedliwi zdrajcy” byli dla nas punktem odniesienia, do którego wielokrotnie wracaliśmy w trakcie realizacji filmu.

Zakończenie.

Dlaczego i po co filmowi dokumentaliści sięgają do reporterskich opowieści literackich? Przytoczone przeze mnie w poprzednich rozdziałach tej pracy różne przypadki filmów dokumentalnych opartych na literaturze faktu, jak i opisane moje własne reżyserskie doświadczenia dotyczące tego zagadnienia artystycznego, dowodzą, iż na to, dlaczego dokumentaliści sięgają po literackie powieści faktu składa się kilka czynników.

Pierwszym z nich jest główny bohater. Maria Zmarz-Koczanowicz była pod wrażeniem filmowości, jaką ze sobą niosła postać Wiery Gran. Adam Sikora był głęboko zainspirowany artystyczną działalnością Brunona Schulza. Marcin Borchardt przejawiał fascynację takimi bohaterami jak Zdzisław Beksiński czy Tony Halik. To właśnie ciekawy, niejednoznaczny, tajemniczy, charyzmatyczny bohater wnikliwie przedstawiony w książce reporterskiej najczęściej skłaniał dokumentalistów do tego, by podjąć się realizacji filmu w oparciu o dany materiał literacki.

Drugim czynnikiem decydującym o tym, dlaczego reżyserzy dokumentalni sięgają po reporterskie opowieści literackie jest charakterystyczna i oryginalna perspektywa ujęcia danej historii. W moim przypadku tym bezpośrednim impulsem popychającym mnie do realizacji „Sadu dziadka” opartego na „Sprawiedliwych zdrajcach” był zaskakujący dla mnie sposób przedstawienia Rzezi Wołyńskiej. Szablowski postanowił opowiedzieć o tym wydarzeniu przez pryzmat tych, którzy ratowali, a nie tych, którzy mordowali. Ta perspektywa była dla mnie odkrywczą i inspirującą. Podobne podejście do tematu miłości w getcie przejawiała Jolanta Dylewska, która uważała wraz z Markiem Edelmanem, że taki film o getcie jeszcze nie powstał. Próba opowieści o getcie przez pryzmat miłości był tym aspektem, który przyczynił się do tego, że reżyserka zdecydowała się zrealizować film. Mogę jedynie domyślać się, że tym, co zafascynowało czeskich filmowców w powieści reporterskiej „Gottland” Mariusza Szczygła była właśnie oryginalna, opowiedziana nieco z dystansu, historia ich własnego kraju. Nikt o Czechach wcześniej nie opowiedział w taki sposób, jak zrobił to Szczygł i to właśnie, wedle mojej oceny, było tym, co sprawiło, że młodzi czescy filmowcy postanowili zrealizować utwór będący odpowiedzią na punkt widzenia polskiego reportera.

Skoro, można określić czy też wyodrębnić pewne tendencje świadczące o tym, dlaczego dokumentaliści sięgają po reportaże literackie, to jak odpowiedzieć na drugi człon mojego pytania badawczego: **Po co? Jaki cel przyświeca filmowcom-dokumentalistom realizującym film w oparciu o reportaż literacki?** Z własnego doświadczenia, jak i biorąc pod uwagę przytaczane przeze mnie pozostałe przykłady dokumentalnych adaptacji reportaży literackich, mogę sformułować tezę, iż zarówno reporter piszący swoją książkę, jak i dokumentalista realizujący swój film w oparciu o tę książkę, chcą odkryć na nowo bohatera danej opowieści. Zazwyczaj reportaż literacki, jak i oparty o niego dokument, opowiadają historie doskonale znane większości odbiorców. Dość wymienić następujące osoby: Marta Kubisova, Wiera Gran, Marek Edelman, Zdzisław Beksiński, Tony Halik, Brunon Schulz. Ich losy były publicznie znane, a mimo to, zarówno reportażyści, jak i dokumentaliści, postanowili jeszcze raz opowiedzieć ich historię. Po co? W moim przekonaniu po to, aby odkryć te postacie „na nowo”. Ja także za pośrednictwem „Sadu dziadka” pragnąłem „odkryć” dla polskiego widza „Sprawiedliwych zdrajców”. W przypadku „Cieni imperium” pragnąłem przypomnieć odbiorcom o zapomnianych konfliktach na wschodzie.

Jakie są mechanizmy i sposoby przetwarzania materii literackiej na materię filmową? Można wyodrębnić kilka takich mechanizmów. Jeden z nich zakłada czynne wykorzystanie samego autora reportażu w charakterze zarówno współautora filmu (np. scenarzysty, współreżyser), jak i bohatera/narratora filmu. Tak było w przypadku „Korespondenta z Polczy” Pawła Łozińskiego czy „Wiery Gran” Marii Zmarz-Koczanowicz.

Drugi wariant zakłada dość wierne odtworzenie w filmie przez reżysera struktury opowiadania zawartej w książce reporterskiej. Takie podejście pozwala filmowcowi zbudować solidny fundament do dokumentalnej opowieści. Można tutaj podeprzeć się twórczością Marcina Borchardta czy też czeskich dokumentalistów adaptujących „Gottland”.

Trzeci mechanizm przetwarzania reportażu literackiego w momencie pracy nad filmem dokumentalnym polega na całkowitym odejściu od rzeczoności pierwowzoru literackiego. W takim wypadku reżyser traktuje ową materię reporterską jako swoisty pretekst, inspirację do

stworzenia w pełni niezależnego dzieła. Taka sytuacja miała miejsce w moim przypadku, gdy pracowałem zarówno nad „Cieniami imperium”, jak i przede wszystkim nad „Sadem dziadka”. Szczególnie w przypadku tego drugiego tytułu świadomie odchodziliśmy wraz z autorem książki od pewnych założeń narracyjnych zawartych w utworze Szabłowskiego. Czasami te zmiany były podyktowane względami artystycznymi, innym razem decydował o tym los. Niemniej jednak od pewnego momentu traktowaliśmy „Sprawiedliwych zdrajców” jako pretekst, punkt wyjścia do pracy nad własnym integralnym dziełem.

Jak filmowi dokumentaliści traktują materiał literacki? Po co on im jest potrzebny? Większość reżyserów dokumentalnych podkreślała, że zazwyczaj starają się traktować książkę reporterską jako bardzo dobrze udokumentowany i sprawdzony materiał na film. Przystępując do pracy nad dokumentalnym obrazem, którego podstawą jest reportaż, filmowiec zyskuje nie tylko czas, ale i pieniądze w momencie, w którym nie musi poświęcać całego swojego wysiłku na dokumentację tematu czy bohatera. Wynika to z faktu, że wcześniej reportażysta wykonał tę niewdzięczną i żmudną pracę. Pisarze literatury faktu często dysponują absolutnie unikatowymi i trudnymi do zdobycia materiałami, które dla dokumentalistów są absolutnie bezcenne w trakcie pracy nad scenariuszem filmu.

Kiedy pierwowzór literacko-reżyserski pomaga, a kiedy staje się dla dokumentalistów obciążeniem? Łatwo określić ten pierwszy przykład, kiedy książka reporterska jest wsparciem dla filmowca – tak, jak napisałem w poprzednim akapicie – dzieje się tak wówczas, kiedy reżyser traktuje materiał literacki, jako materiał dokumentacyjny. Kiedy natomiast książka reporterska może stanowić obciążenie dla twórcy dokumentalnego to już nie jest proste do określenia. W moim przypadku takim obciążeniem, na pewnym etapie pracy, byli „Sprawiedliwi zdrajcy”. Był taki moment kiedy wspólnie z Witoldem Szabłowskim staraliśmy się zmieścić w scenariuszu jak najwięcej wątków tożsamyh z jego książką. W momencie, w którym zdaliśmy sobie sprawę, że „Sad dziadka” jest niezależnym dziełem, nawet mimo pewnych związków ze „Sprawiedliwymi...”, ale jednak stanowiący osobny byt, to paradoksalnie stało się to dla nas uwalniające. Pozwoliło nam to bowiem korzystać z reportażu Witka wtedy, kiedy naprawdę tego potrzebowaliśmy, a w innym wypadku stworzyliśmy sobie możliwość pójścia w zupełnie nowym kierunku w budowie opowiadania.

W przypadku Jolanty Dylewskiej i jej filmu „Marek Edelman... i była miłość w getcie” to literacki zapis wspomnień Edelmana był dla niej pewnym obciążeniem. Odbiorcy filmu Dylewskiej nieustannie porównywali film do książki Pauli Sawickiej.

Co dokumentaliści robią z pierwowzorem reportersko-literackim, jak go przetwarzają? W zdecydowanej większości twórcy filmowi traktują materiał reporterski jako fundament do dalszej, twórczej pracy nad swoim, niezależnym utworem. Oznacza to, że reżyserzy dokumentalni nie koncentrują swoich wysiłków na tym, aby jak najwierniej przełożyć tekst literacki na materię filmową narzędziami dokumentalnymi. Dzieje się tak chociażby z tego względu, że w ramach obowiązujących zasad realizacji dokumentu byłoby to *de facto* niemożliwe. Reżyserzy dokumentalni starają się przenieść na ekran poszczególne elementy reportażu w celu realizacji własnej autorskiej wersji opowieści przedstawionej w książce reporterskiej.

Kim jest autor reportażu dla reżysera dokumentalisty? Wspólnikiem, rywalem, czy osobą obcą? W przeważającej większości zbadanych przeze mnie przykładów realizacji reżysersko-reporterskich osoba reportażysty stanowi dla reżysera wsparcie. Jest to wsparcie zarówno oparte na wiedzy historycznej, dokumentacyjnej, jak również odwołujące się do sposobu konstruowania opowieści. Niektórzy reportażyści sami marginalizują swoją funkcję do roli kogoś kto jedynie dostarcza materiał wyjściowy do pracy nad filmem (Grzebałkowska, Szczygieł). Niemniej są i tacy pisarze reportaży, którzy angażują się w prace nad filmem zarówno na etapie pisania scenariusza, jak i później realizacji zdjęć czy nawet montażu (Tuszyńska, Grzywaczewski, Wlekle).

Reżysersko-reporterski duet twórców jest narażony na pewnego rodzaju tarcia czy też twórczy spór. Nie mam jednak wątpliwości, że gdy reportażysta jest przez reżysera włączany w twórczy proces mamy do czynienia z sytuacją, która otwiera przed filmowcami nowe możliwości. Reportażysta może posłużyć reżyserowi jako researcher, ktoś kto dostarczy materiał dokumentacyjny i źródłowy do pracy nad scenariuszem. Współcześni reżyserzy, będący jednak w pełni świadomi tego, jakie umiejętności w prowadzeniu narracji reprezentują ze sobą pisarze literatury faktu, starają się włączać ich jak najmocniej w twórczy proces pracy nad filmem. Trudno sobie wyobrazić większość powyżej przytoczonych przeze mnie filmów bez aktywnego udziału w ich tworzeniu reportażystów – to oni czy to jako bohaterowie/narratorzy tych opowieści, innym razem jako scenarzyści i współreżyserzy, czynili te dzieła pełniejszymi i doskonalszymi.

Film dokumentalny oparty na reporterskiej opowieści literackiej zyskuje dodatkowe walory dokumentalne. Opisana w książce historia, dobrze udokumentowana, zbadana, ciekawie opowiedziana, z dokładnym zapisem studium psychologicznego postaci, stanowi dla reżysera-dokumentalisty pewien bonus w twórczym procesie. To od filmowca zależy jak wiele elementów będzie on chciał zaczerpnąć z danego reportażu do swojego utworu. Być może potraktuje go on tylko jako inspirację. Innym razem być może postanowi zaczerpnąć zdecydowanie więcej elementów opowiadania do swojego filmu. Niezależnie od ostatecznie przyjętej strategii – jest to już sytuacja niezwykle komfortowa. Warto także podkreślić, iż dobrze napisana i udokumentowana książka reporterska stanowiąca fundament scenariusza filmu dokumentalnego może przysłużyć się do umocnienia wrażenia autentyczności opowiadanej w filmie historii.

Podziękowania.

prof. dr hab. Andrzej Sapija – za wszystkie rozmowy, jak i zawarty w nich konstruktywny krytycyzm, który wielokrotnie zmuszał mnie do poprawy.

dr Agnieszka Płusajska – Otto: za pomoc w redakcji aneksu teoretycznego, jak i olbrzymie wsparcie w trakcie całych studiów doktoranckich: za obecność i aktywność na moich warsztatach, za każde dobre słowo i motywację do działania.

dr hab. Katarzyna Mąka – Malatyńska, profesor PWSFTviT: za wsparcie merytoryczne w trakcie dokonywanego przeze mnie research'u dotyczącego dokumentalnych adaptacji reportażu literackiego.

Żona Aleksandra wraz z córką Malwiną: za codzienną inspirację, motywację i nieocenione wsparcie – także przy pisaniu tej pracy.

Ś.P. Jerzy Starnawski, mój tata: za to, że dzięki niemu pokochałem kino i sztukę. Przez całe moje życie nieustannie wspierał mnie w mojej drodze artystycznej i naukowej.

Bibliografia:

- Dylewska J. w rozmowie z J. Armatą pt. „Kino to wehikuł magiczny”, „Magazyn filmowy”, nr 4 (104), kwiecień 2020, s. 36.
- Grzebałkowska M., „Beksińscy. Portret podwójny”, Wydawnictwo Znak, Kraków, 2021.
- Grzywaczewski T., „Granice marzeń. O państwach nieuznawanych”, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 2018.
- Gwóźdź A., „Europejskie manifesty. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antalogia”, Warszawa 2002.
- Krall H., „Wzorowe życie maszynisty Cudnego” w: „Sześć odcieni bieli”, Wydawnictwo Dowody na Istnienie, Warszawa, 2015.
- Krall H., „Spokojne niedzielne popołudnie” w: „Sześć odcieni bieli”, Wydawnictwo Dowody na Istnienie, Warszawa, 2015.
- Mąka-Malatyńska K., „Krall i filmowcy”, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, 2006.
- Sawicka P., Edelman M., „I była miłość w getcie”, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 2015.
- Szabłowski W., „Sprawiedliwi zdrajcy. Sąsiedzi z Wołynia”, Wydawnictwo Znak, Kraków, 2016.
- Szczygieł M., „Gottland”, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 2016.
- Ślesicki W., „Zagadnienia konstrukcji w reportażu literackim i filmowym”, niepublikowana praca magisterska ze zbiorów biblioteki PWSFTviT, Łódź, 1958.
- Tuszyńska A., „Oskarżona. Wiera Gran”, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2010.
- Tuszyńska A., „Naręczona Schulza”, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2015.
- Wlekły M., „Tu byłem. Tony Halik”, Wydawnictwo Agora, Warszawa, 2021.
- Zwiefka A., „Prawdziwa fikcja. O przekraczaniu granic w filmie dokumentalnym”, „Kultura i Edukacja”, nr 3 (125) s. 86-96, DOI: 10.15804/kie.2019.03.06.
- Żyrek-Horodyska E., „Reportaż literacki wobec literatury. Korzenie i teorie”, W: Pamiętnik Literacki 2017, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Netografia:

- Jazdon M., „Filmowa Sztuka Faktu”, strona internetowa miesięcznika „Znak”, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/6902012mikolaj-jazdonfilmowa-sztuka-faktu/>, dostęp dn. 13.11.2021
- Krall H. w rozmowie z E. Padoł, strona internetowa Onet Kultura, 20.05.2020, <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/hanna-krall-najwazniejsze-teksty-wywiad/052g28g>, dostęp dn. 28.05.2021
- Krall H. w rozmowie z T. Sobolewskim, „Bajka o ludziach”, strona internetowa Onet Film, 20.02.01, <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/bajka-o-ludziach/2peww8w>, dostęp dn. 31.03.2021

- Łoziński M. w rozmowie z PAP, strona internetowa kultura.gazetaprawna.pl, 17.05.2020, <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1477230,marcel-lozinski-zycie-jest-jak-film-dokumentalny-wywiad.html>, dostęp dn. 14.04.2021
- Marzec B., „Niewinni mordercy. Reportażowa powieść o dziennikarzu podróżującym do jądra ciemności”, strona internetowa Culture.pl, <https://culture.pl/pl/dzielo/wojciech-jagielski-nocni-wedrowcy>, dostęp dn. 20.01.2021.
- Radziwon M., strona internetowa Culture.pl, <https://culture.pl/pl/dzielo/wojciech-jagielski-nocni-wedrowcy>, dostęp dn. 25.01.2021
- Stasiuk A., strona internetowa „Gazety Wyborczej”, 02.03.2010, <https://wyborcza.pl/7,75410,7615303,stasiuk-a-jesliby-nawet-to-wszystko-zmyslil.html>, dostęp dn. 10.01.2021
- Szczygieł M., „Jeszcze jedna podróż”, strona internetowa „Gazety Wyborczej”, 28.01.2007, <https://wyborcza.pl/7,76842,3877737.html>, dostęp dn. 05.02.2021
- Warnke A., „Przekraczając granice. Tendencje w reportażu literackim”, strona internetowa Culture.pl, 19.06.2018, <https://culture.pl/pl/artykul/przekraczajac-granice-tendencje-w-reportazu-literackim>, dostęp dn. 16.02.2021

Filmografia:

- Borchardt M., 2017, Beksińscy. Album audiowizualny”.
- Borchardt M., 2020, „Tony Halik”.
- Dylewska J., 1993, „Kronika powstania w getcie warszawskim wg. Marka Edelmana”.
- Dylewska J., 2019, „Marek Edelman... i była miłość w getcie”.
- Kokeš L., Hátle P., Síbrt R., Čákanyová V., Kohoutová R., Tasovská K., 2014, „Gottland”.
- Łoziński M., 1975, „Zderzenie czołowe”.
- Łoziński P., Hugo-Bader J., 2013, „Korespondent z Polski”.
- Sikora A., 2014, „Bruno Schulz”.
- Starnawski K., 2019, „Cienie imperium”.
- Starnawski K., 2023, „Sad dziadka”.
- Wiszniewski W., 1973, „O człowieku, który wykonał 552% normy”.
- Wiszniewski W., 1975, „Wanda Gościńska – włóknarka”.
- Zmarz-Koczanowicz M., 2011, „Wiera Gran”

Badania własne:

– Autorskie warsztaty „Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym”,
PWSFTviT, 2020-2021, Łódź.

Gośćmi warsztatów byli:

Marcin Borchardt

Magdalena Grzebałkowska

Jacek Hugo – Bader

Paweł Łoziński

Paula Sawicka

Adam Sikora

Mariusz Szczygieł

Mirosław Wlekły

Agata Tuszyńska

Maria Zmarz - Koczanowicz

Karol Starnawski ©

PWSFTviT 2023

Łódź