

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



Studia Doktoranckie

Weronika Wojnach  
Nr albumu 117

Rozprawa doktorska

**Poszukiwanie obrazu bohatera – wizualne środki  
filmowe w biograficznym dokumencie historycznym**

Promotor:  
prof. dr hab. inż. Tomasz Samosionek

**Łódź 2023**

## Spis treści

1. Wstęp.....	3
2. Rozdział I .....	8
2.1. Ziemia tragiczna .....	8
2.2. Tragiczny bohater .....	15
2.3. Tło historyczne – walka i klęska .....	22
3. Rozdział II .....	33
3.1. W poszukiwaniu konstrukcji i narzędzi .....	33
3.2. Inspiracje .....	34
3.3. Scenariusz – w poszukiwaniu konceptu i struktury .....	45
4. Rozdział III .....	66
4.1. Okres zdjęciowy .....	66
4.2. Postprodukcja .....	80
5. Zakończenie .....	83
6. Bibliografia .....	86
7. Filmografia .....	89
8. Spis ilustracji .....	90

## 1. Wstęp

*Zdolność tworzenia nie jest nam nigdy dana całkiem sama. Chodzi zawsze w parze z darem obserwacji. I prawdziwy twórca rozpoznaje w tym, co go otacza, w rzeczach najpospolitszych i najbardziej skromnych, elementy godne uwagi. (...) Nie ma potrzeby biec na poszukiwanie odkrycia, gdyż ono jest zawsze na wyciągnięcie ręki. Wystarczy mu rzucić okiem wokół siebie.<sup>1</sup>*

*Igor Strawiński*

Powyższy cytat odnosi się do spostrzeżeń na temat muzyki, ale oddaje proces powstawania każdego dzieła sztuki, którego inspirację stanowi świat zewnętrzny. Szczególnym przykładem takiego dzieła może być film dokumentalny, którego treścią jest zazwyczaj opis zjawisk i problemów odnoszących się do rzeczywistości, polegający na umiejętnej obserwacji i oddaniu ich istoty na ekranie.

Wynikiem obserwacji może być myśl – impuls, który uwrażliwi nas i ożywi w nas kogoś, kto nie tylko obserwuje, ale i kreuje - twórcę.

I właśnie ten proces czerpania z zewnątrz w celu porządkowania świata i próby opisanie tego, co nieuchwytnie lub trudno uchwytnie będą omawiać w niniejszej pracy. Jej temat wyłonił się w czasie pracy nad filmem *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*, który zrealizowałam, a właściwie drogą jaką odbyłam pracując nad nim.

Poniższa praca służy przyjrzeniu się metodom, jakimi – na przykładzie omawianego dokumentu - sztuka filmowa daje sposobność uchwycenia i trwałego zachowania w świadomości widza niedookreślonych - przez skąpo zachowane materiały - postaci historycznych. Wskazuje, na jakie trudności można natrafić w tym procesie oraz jak się z nimi uporać.

W wypadku bohatera mojego filmu, działacza na rzecz przyłączenia Warmii i Mazur do Polski po I Wojnie Światowej, Gottlieba Linki, owe niedookreślenie i niejednoznaczność wynikają przede wszystkim z istnienia jedynie szczątkowych zasobów archiwalnych, braku jego portretów, fotografii materiałów filmowych i niewystarczającej ilości innych szczegółowych danych historycznych na jego temat, co powoduje, że postać bohatera filmu jest do dziś właściwie nieopisana, więcej - nieomal nieuchwytna. Nikt z badaczy zajmujących się tym okresem historycznym nie ma wątpliwości o niezwykle ważnej roli, jaką odegrał w okresie poprzedzającym plebiscyt na Warmii i Mazurach, jednak mimo tego

---

<sup>1</sup> Igor Strawiński, *Poetyka muzyczna*, PWM, Kraków 1980, s 41.

nawet jego tragiczna śmierć nie jest w pełni jasna i powoduje wśród badaczy liczne spekulacje. Współcześni mu historycy nie zadbali, by dokładniej opisać Gottlieba Linkę - choćby zbierając po jego śmierci relacje jego rodziny czy współpracowników. Ale to właśnie tajemnica, niepewność historycznej prawdy, ograniczenia w możliwości opisanía bohatera stały się – paradoksalnie - wyzwaniem, które wyzwoliły moją kreatywność.

Poszłam tropem inspirującej myśli Eduarda Pontremolego, która koresponduje z refleksją Maurice'a Merleau-Ponty:

*To co widzialne, ponieważ nie jest w naszym posiadaniu, ani nawet na obejmowanym przez nasz wzrok horyzoncie, nie mieści się w czasie i przestrzeni, nie dostosowuje się do tego, co narzuca ich natura. Raczej właśnie od obiektów widzialnych nasz wzrok otrzymuje umiejętność – niepełnego pojmowania czasoprzestrzennego porządku rzeczy. „Przecież widzialna teraźniejszość nie jest w czasie i przestrzeni, ani, oczywiście, p o z a nimi, bo nie ma niczego przed nią, po niej i wokół niej, co mogłoby rywalizować z jej widzialnością”. A jednak nie jest ona sama, nie jest wszystkim. Dokładnie: przesłania ona dalszy widok, to znaczy, że zarazem czas i przestrzeń rozciągają się wokół niej oraz że są z a nią, w głębi, w ukryciu.<sup>2</sup>*

W tytule dysertacji użyłam zwrotu „poszukiwanie obrazu bohatera”, bowiem to poszukiwanie – zarówno w znaczeniu warsztatu operatorskiego i reżyserskiego, ale i w znaczeniu głębszym – kontekstu historycznego, motywacji bohatera, imperatywu jego działań było kluczowe dla mnie w pracy nad filmem *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*, dla opracowania pod względem wizualności tematu, jaki podjęłam.

Ostatecznym impulsem do twórczego zajęcia się tym tematem było dla mnie odkrycie, że po Gottliebie Lince – bardzo ważnej przecież postaci walki o polskość Warmii i Mazur - nie pozostały właściwie żadne ślady ikonograficzne, jeśli nie liczyć szkicu jego portretu sporządzonego po II wojnie światowej przez Hieronima Skurpskiego i jedynej, a jednocześnie ostatniej, fotografii przedstawiającej go na marach, w otoczeniu bliskich. A przecież żył on w czasach upowszechnienia fotografii i rozwoju filmu, gdy już dość łatwe stało się utrwalanie wizerunku!

---

<sup>2</sup> Edouard Pontremoli, *Nadmiar Widzialnego*, przełożył Leon Marian Kalinowski, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s.81.

Podjmując decyzję o realizacji tego filmu postawiłam przed sobą nieomal karkołomne zadanie, musiałam bowiem znaleźć swojego bohatera, poznać go, a potem - namalować jego obraz mając do dyspozycji bardzo ograniczoną paletę środków. Zastanawiałam się, podobnie jak Eduard Pontremoli w swojej książce *Nadmiar Widzialnego*:

*Czy nieobecność można zobaczyć? Wiadomo, że sugerowano ją, zwłaszcza w sztuce filmowej najróżniejszymi sposobami służącymi wywoływaniu złudzenia, ale nigdy jej nie pokazano. To, co fotografowano i co odbierane naszym wzrokiem, istnieje jak każdy inny przedmiot percepcji – samo w sobie i dla siebie. Jego widzialność, chociaż niepełna i zakłócona, nie pozostawia miejsca na żadne wątpliwości.*<sup>3</sup>

W niniejszej pracy przytoczę przykłady w jaki sposób inni twórcy w swoich dziełach precyzyjnie odtworzyli portrety postaci także dysponując niewieloma dostępnymi źródłami. Były one dla mnie inspiracją i wskazówką. Od czasu starożytnych znane są bowiem zasady, którymi autor dzieła, winien kierować się, rekonstruując postaci, których poznać nie zdołał, a które w jego przekonaniu warte są utrwalenia i upowszechnienia. Wspomnieć tu można chociażby o tym, jak podchodzi do tego problemu Herodot, zwany przez Cyncerona „ojcem historii”, w swoich epokowych *Dziejach*. Grecki badacz historii, nazywany przez Ryszarda Kapuścińskiego pierwszym w dziejach ludzkości reporterem, nie analizował co prawda gruntownie pozostawionych dokumentów, do których mógł mieć dostęp, ale wiemy, że z nich korzystał. Punktem wyjścia dla swoich rozważań uczynił świadectwa współczesnych na temat wojen perskich, ale potem cofał się od nich o kilka pokoleń, musiał więc operować materiałem historycznym istniejącym choćby w postaci jakiś zapisków. Łączył to z obecną w starożytnej Grecji tradycją ustną oraz ze współczesnymi relacjami i własnymi spostrzeżeniami, jakie czynił w czasie swoich podróży. Zebrany w ten sposób materiałem operował bardzo świadomie – zaznacza wyraźnie w tekście to, co sam widział, a co słyszał od innych. Jego własne relacje są niezwykle dokładne, zaś sposób opisu zdarzeń z przeszłości zależy od charakteru wykorzystanego źródła. Za swoje główne zadanie Herodot uznał jak najwierniejsze odtworzenie tego, co słyszał z ust świadków, natomiast gdy zebrane przez niego relacje są sprzeczne historyk wyraźnie informuje, co myśli o ich wiarygodności. Nigdy jednak nie zmienia zasłyszanych relacji. Wystrzega się

---

<sup>3</sup> Edouard Pontremoli, *Nadmiar Widzialnego*, przełożył Leon Marian Kalinowski, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s.79-80.

znieszczenia historii, zastanawia nad prawdziwością bądź prawdopodobieństwem poznanych opowieści, niemniej ocenę pozostawia czytelnikowi.

Poza swoistą „lekcją uprawiania historii” zaczerpniętą od Herodota przywołam też różne przykłady twórczych wypowiedzi autorów zmagających się z kreśleniem portretu wymykającego się opisowi bohatera i w oparciu o nie będę starała się omówić sposób budowania formy i struktury mojego filmu, a przede wszystkim kreację głównej postaci.

Filmy, jakie analizowałam to przede wszystkim *Usłyszcie mój krzyk* Macieja Drygasa, główna referencja przy pracy nad dokumentem oraz *Jeszcze dzień życia* Damiana Nenowa i Raula de la Fuente, *Wyjście przez sklep z pamiątkami* Banksy’ego, *Searching for Sugarman* Malika Bendjelloul czy *Droga na drugą stronę* Ancy Damian, a w malarstwie prace Edwarda Hoppera których bohaterowie mają co prawda wyraźne, charakterystyczne cechy, ale umykają jednoznacznej deklaracji i opisowi.

Z literatury chciałabym przywołać między innymi *Czarnego ptasióra* Joanny Siedleckiej, książkę, w której autorka próbuje zrekonstruować, odkryć prawdę o dzieciństwie Jerzego Kosińskiego i zweryfikować tym samym prawdziwość twierdzenie, że *Malowany ptak* jego autorstwa został zainspirowany jego okupacyjnymi przeżyciami.

Interesującym przykładem twórczej impresji, która za swoje źródło ma ledwie nikły ślad po kimś bliskim jest najnowsza książka Agaty Tuszyńskiej *Czarna torebka*, w której autorka próbuje odtworzyć losy swojej babki. Jest to opowieść, o tym co pozostało po konkretnym człowieku, ale także – przez uogólnienie - o losach społeczności żydowskiej przedwojennej Polski, zagładzie większości i przetrwaniu nielicznych.

Rekonstruując i utrwalając w filmie portret Gottlieba Linki – tragicznego bohatera Plebiscytu na Warmii i Mazurach, starałam się, tak, jak autorzy wspomnianych referencyjnych dzieł, pochylić nad losem jednostki i przez nią i jej działania szukałam szansy na przekazanie obrazu człowieka zaangażowanego, broniącego istotnych wartości, który w sposób uniwersalny może trafić do współczesnego widza. Bo przecież historia sztuki, a kina w szczególności pokazuje, że właśnie przez pojedynczego bohatera, przez konkretną osobę łatwiej to osiągnąć, niż opowiadając o grupie anonimowych jednostek, o bohaterze zbiorowym.

Konstruując swoją opowieść skupiałam się więc przede wszystkim na odtworzeniu miejsca i czasu, czyli świata bohatera. Wyciągając na światło dzienne okruchy obrazów z jego życia, starałam się przybliżyć i dopełnić to, czego nie możemy wiedzieć o nim z całą pewnością, ale co dzięki zastosowanym środkom filmowym, da nam wrażenie pełni portretu tego człowieka i jego historii.

Jasnym jest, że kiedy brnęłam w gąszczu niedopowiedzeń, próbując stworzyć taki obraz, zastanawiałam się, czy jest to w ogóle możliwe. I – po wielu momentach zawahania - dałam sobie odpowiedź, że owszem, jest to możliwe, ale z pewnością bardzo trudne, bo natykając się na wiele tajemnic, bazować mogłam - niczym archeolog - jedynie na niewielu śladach materialnych. Jednak właśnie poprzez te drobne, pozostałe do dziś elementy starałam się dać świadectwo życia mojego bohatera. Zadawałam sobie pytanie na ile mój film będzie korespondował z faktami, na ile trafnie odda prawdziwą sylwetkę bohatera, a na ile ta postać wymyka się jednak ujęciu i definicjom? Czy tworząc jakiś portret, musimy koniecznie uzupełnić wszystkie brakujące elementy, abyśmy uznali, że dopiero wtedy, gdy znamy już całość, dzieło jest skończone?

Analizując szereg utworów doszłam do wniosku, że to tajemnica staje się czasem bardzo interesującym i inspirującym dopełnieniem obrazu, dając pole do interpretacji, pozwalając na takie ujęcie postaci bohatera, jakie dla odbiorcy jest możliwe, a niekiedy niezbędnie konieczne.

Z takim ujęciem tematu w pewien sposób koresponduje malarstwo Edwarda Hoppera, moja kolejna twórcza inspiracja. Malarz ten bowiem, z jednej strony daje nam dość obszerną informację o bohaterach swoich obrazów, ukazując ich zawsze w jakimś konkretnym otoczeniu, z drugiej, zostawia wiele niedopowiedzeń i pytań, na które nie możemy znaleźć jednoznacznej odpowiedzi. Pozostają nam więc czasem jedynie domysły, ale jakże mogą być one interesujące! Jaką te „niedopowiedziane” obrazy stwarzają przestrzeń dla spekulacji i rozważania kolejnych prawdopodobnych tropów! Trzy punkty: tajemnica, nastrój, kontekst... A z nich wywodzimy całą historię.

Analiza obrazów Hoppera i szukanie informacji na temat ich powstania były dla mnie nie tylko intelektualną przygodą, która uwrażliwiła mnie jako twórcę. Pozwoliły przede wszystkim postawić sobie pytanie o niedopowiedzenie i kontekst – rolę tych dwóch elementów w każdej twórczości.

Film daje nam zazwyczaj dużo więcej odpowiedzi i znacznie bardziej wypełnia i dopełnia obraz, zatem ma możliwość lepszego przedstawienia prawdy o postaci. Jeśli nawet nie pełnej prawdy, bo często jest to rzecz jasna trudne do osiągnięcia, to stwarza przynajmniej szansę przybliżenia i opisanie nieuchwytnego i tym samym umożliwienia nawiązania kontaktu z odbiorcą. Zbierając materiały do filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920* i zastanawiając się nad jego formą liczyłam, że osiągnę satysfakcjonujący mnie jako twórcę efekt.

## 2. Rozdział I

### 2.1 Ziemia tragiczna

*Oczywiście, dokumentalista ma prawo do swego subiektywnego punktu widzenia. Ale obiektywne fakty ma obowiązek szanować. I to współistnienie subiektywnego patrzenia autora z obiektywną rzeczywistością w dokumencie jest właściwie naszym problemem nr 1.*  
Kazimierz Karabasz<sup>4</sup>

Osobiste impulsy do twórczego zajęcia się jakimś tematem są najbardziej oczywiste, niektórzy nawet twierdzą, że najlepsze i dlatego bardzo często spotykane we wszystkich rodzajach sztuki. Bowiem, jak twierdzi słusznie Jacek Bławut: *Nie wybieram tematu lub bohatera, jeśli jest mi on obojętny*<sup>5</sup>

Podobnie było w wypadku filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*, który jest przedmiotem mojej dysertacji.

Z Warmią i Mazurami jestem mocno związana od urodzenia, bowiem z Olsztyna pochodzi mój ojciec, więc tam oraz na podolsztyńskiej wsi spędziłam i spędzam sporą część życia. Przepiękne krajobrazy tego unikalnego regionu Polski na zawsze pozostaną dla mnie magiczną krainą mojego dzieciństwa. Jednak, o ile teraźniejszość tej krainy była mi dość dobrze znana, wiedziałam też trochę o powojennej historii Warmii i Mazur, o tyle czasy wcześniejsze kojarzyłam jedynie z nielicznymi informacjami w podręcznikach historii. Przyznam, że przez długi czas, nie czułam potrzeby (nie było też okazji) poznania ich bliżej. Jednak okazało się, że niemal na wyciągnięcie ręki miałam świadków tej historii i to spotkanie z nimi było pierwszym, bardzo osobistym impulsem, który sprawił, że zaczęłam się zagłębiać w ostatek sto lat historii tego regionu, aż zaowocowało to realizacją filmu. Prawdą więc w moim wypadku było stwierdzenie Sheili Curran: *Podejście do tematu to istota tworzenia filmu.*<sup>6</sup>

Od jakiegoś czasu bywam często w położonej 50 kilometrów od Olsztyna, między Nidzicą a Szczytnem wsi Burdąg (przedwojenna nazwa Burdungen). I to właśnie znajomość z mieszkańcami tej miejscowości, coraz bliższa w miarę płynących lat, uświadomiła mi

---

<sup>4</sup> Kazimierz Karabasz, *Odczytać czas*, Łódź 2009, s. 31.

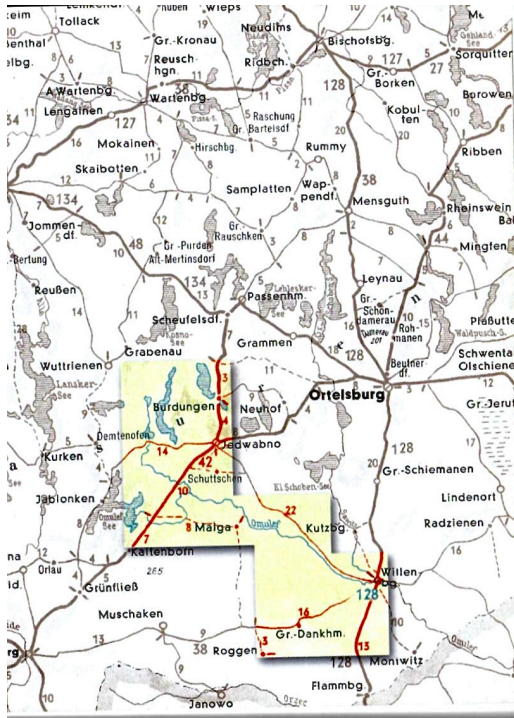
<sup>5</sup> Jacek Bławut *Bohater w filmie dokumentalnym*, Wydawnictwo PWSFTViT im Leona Schillera w Łodzi, Seria: Warsztat Realizatora Filmowego i Telewizyjnego, Łódź 2010, s.100.

<sup>6</sup> Sheila Curran Bernard, *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*, tłum. Michał Bukojemski, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011 s.112.



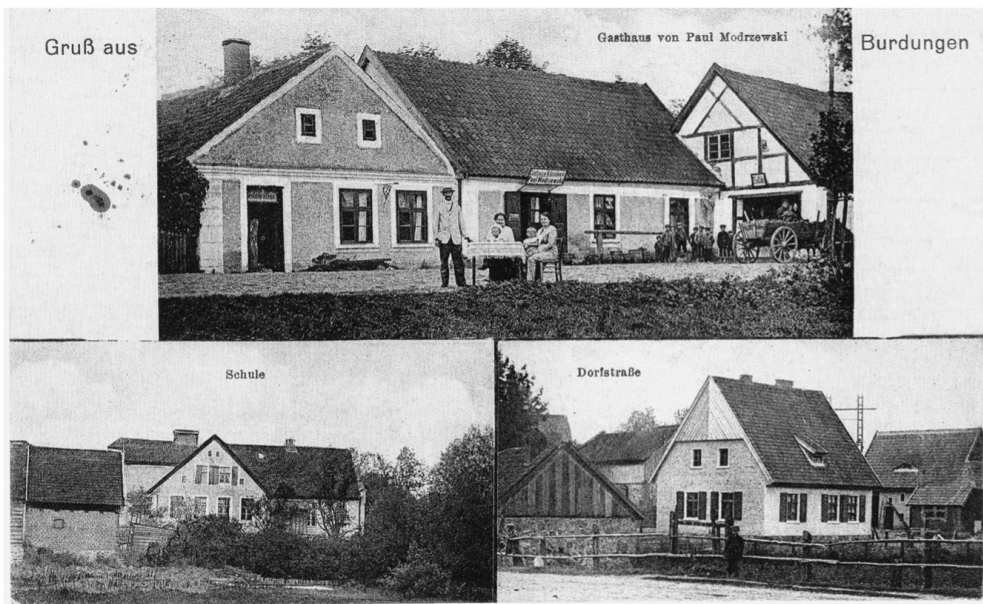
przede wszystkim to, jak skomplikowane, a jednocześnie tragiczne były losy tej Warmii i Mazur i jej rdzennej ludności.

Rysunek 1. Mapa Burdąga.



Wojciech Kujawski, Omulew-Pisa. Szlak wodny/Ein Wasserweg. Ilustrowany przewodnik po dawnych Mazurach, Wydawnictwo QMK, Olsztyn 2011 s.83.

Rysunek 2. Burdąg.



Wojciech Kujawski, Omulew-Pisa. Szlak wodny/Ein Wasserweg. Ilustrowany przewodnik po dawnych Mazurach, Wydawnictwo QMK, Olsztyn 2011 s.99.

Przeważająca część dzisiejszych mieszkańców tego regionu pojawiła się tu dopiero po II Wojnie Światowej. Przykładem takiej napływowej ludności byli rodzice mojego Ojca. Moja Babcia urodziła się i do czasu studiów wychowywała w Zamościu, Dziadek zaś – w Częstochowie. Tam się poznali. Tym, co sprowadziło ich do Olsztyna, był nakaz pracy. Często były to tzw. Ziemie Odzyskane, czyli tereny włączone do Polski po 1945 roku, których przedwojenna ludność została zdziesiątkowana nie tylko przez wojnę, ale także i emigrację. O ile w Olsztynie spotykałam się właściwie wyłącznie z ludźmi, którzy zamieszkali tu po 1945 roku i ich potomkami, to w Burdągu poznałam zarówno rodziny napływowe jak i jedną z dwóch tak zwanych autochtonskich rodzin osiadłych tu jeszcze przed wojną, gdy tereny te należały do Prus Wschodnich i były częścią Niemiec.

Historia jednej z tych rodzin – Tadajów - to dramatyczna opowieść będąca materiałem na oddzielny film dokumentalny lub fabularny (naturalne skojarzenie prowadzi nas do *Róży* Wojciecha Smarzowskiego, która dotyka dramatycznej historii właśnie tego regionu i jego mieszkańców). Losy żyjącej jeszcze Marty Matyszewskiej i jej bliskich mogłyby zaowocować równie wstrząsającym scenariuszem. Pod koniec wojny wszystkie kobiety z jej rodziny i starcy (młodzi mężczyźni zginęli już, albo byli na froncie, wcieleni do Wehrmachtu) na wieść o zbliżających się wojskach radzieckich postanowili uciekać. Zła sława wyprzedzała sowieckich żołnierzy – kobiety bały się gwałtów i śmierci. Niestety, kilka kilometrów od domu napotkały oddział Armii Czerwonej. Zdarzyło się dokładnie to, czego się lękały. Ocalały tylko dwie, w tym najmłodsza, dziewięcioletnia Marta, która ranna przeżyła, leżąc pod ciałami zastrzelonych matki, sióstr i kuzynek. Po dwóch dniach odnalazł ją krewny. Był mróz, miała odmrożone palce rąk i stóp, musiały zostać amputowane. Dziś pomaga jeszcze w gospodarstwie wnuka swojej siostry chodząc na protezach i obierając ziemniaki okaleczonymi, bezpalcami rękoma.<sup>7</sup>

Ta i inne, podobnie dramatyczne opowieści, spowodowały chęć bliższego poznania skomplikowanej historii Warmii. Przede wszystkim skupiałam się na opowieściach moich sąsiadów z Burdąga. Dowiedziałam się, że część ich krewnych żyje w Niemczech, są od lat obywatelami niemieckimi. Szukałam informacji o dziejach wsi a potem, szerzej – regionu. Zaczęłam studiować dokumenty archiwalne i literaturę historyczną, by lepiej zrozumieć, jak mogło dojść do tego, że dziś na Mazurach żyje tak niewiele prawdziwych, rdzennych

---

<sup>7</sup> <https://www.jedwabno.pl/29228/spotkanie-w-bibliotece-z-pania-marta-matyszewska> [maj 2023]

Mazurów. Co stało się z pozostałymi? Historycy dają na ten temat dość precyzyjne odpowiedzi:

*W 1939 r. w Prusach Wschodnich mieszkało 2,5 mln ludzi. Po przejściu frontu zimą 1945 r. zostało ich ok. 200 tys. Władze polskie traktowały Mazurów jako ludność polskiego pochodzenia, którą należało szybko repolonizować. Przez kilka lat nakłaniano ich do poddania się procedurze weryfikacji i podpisania dokumentu, w którym potwierdziliby swoje polskie pochodzenie i chęć przyjęcia polskiego obywatelstwa oraz złożyli przysięgę na wierność polskiemu narodowi i państwu. A teraz stosunki między autochtonami a przybyszami z innych regionów Polski układały się fatalnie. Wbrew oficjalnej propagandzie większość tych ostatnich postrzegała Mazurów jako Niemców, współwinnych ogromowi cierpień doznanych przez Polaków w okresie okupacji. Mazurzy bowiem służyli w Wehrmachcie, masowo popierali Hitlera, byli ewangelikami oraz mówili słabo zrozumiałym dialektem.<sup>8</sup>*

Piotr Szlanta wyjaśnia, że ludność napływowa miała do rdzennej, polskiej ludności tubylczej (czyli Mazurów) stosunek negatywny. Nie przyjmowała do wiadomości, że są to Polacy, tylko germanizowani przez pokolenia. Uważała, że są to Niemcy. Rówieśnicy wyzywali mazurskie dzieci od hitlerowców, szwabów, krzyżaków czy Prusaków.

*Liczbę autochtonów zamieszkujących Prusy Wschodnie przed zakończeniem II wojny światowej szacowano na 500-800 tys. Liczbę zabitych autochtonów w trakcie działań wojennych szacuje się na ok. 30 tys., a rozsianych w wojennej diasporze na ok. 150 tys. /.../ Liczba autochtonów zarejestrowanych przez polskie władze administracyjne rosła z 67 761 w 1946 r. (dla Okręgu Mazurskiego) do 103 122 w 1950 r. (dla województwa olsztyńskiego).<sup>9</sup>*

Dalsze losy Mazurów były nie mniej dramatyczne:

*Na początku lat 50. rodzima ludności na Warmii i Mazurach stanowiła wciąż 20 proc. ogółu mieszkańców. /.../ Wielu autochtonów żyło na walizkach. Według raportu starosty mrągowskiego polsko-enerdowska umowa o łączeniu rodzin ze stycznia 1950 r. wywoływała wśród ludności mazurskiej niezdrową psychozę. Masowo pakowała się ona i szykowała*

---

<sup>8</sup> Piotr Szlanta, *Niechciani Polacy – Mazurzy i Ślązacy*, <https://histmag.org/niechciani-polacy-mazurzy-i-slaczacy-13918> [maj 2023]

<sup>9</sup> [http://encyklopedia.warmia.mazury.pl/index.php/Migracje\\_ludno%C5%9Bci\\_na\\_Warmii\\_i\\_Mazurach\\_w\\_latach\\_1945-1950](http://encyklopedia.warmia.mazury.pl/index.php/Migracje_ludno%C5%9Bci_na_Warmii_i_Mazurach_w_latach_1945-1950) [maj 2023]

*zapasy żywności na drogę, wybijając drób, a nawet świnie. /.../ Do kolejnej większej fali wyjazdów doszło w latach 70./.../ ...przy okazji podpisania w Helsinkach w 1975 r. aktu końcowego Konferencji Bezpieczeństwa i Współpracy w Europie i ocieplenia atmosfery w relacjach między Wschodem i Zachodem, Edward Gierek i kanclerz Helmut Schmidt uzgodnili warunki udzielenia Polsce kredytu w zamian za min. ułatwienia w wyjazdach z Polski Niemców. Do 1989 r. z możliwości tej skorzystało kolejne 55 tys. Warmiaków i Mazurów. /.../ Obecną sytuację oddaje niemieckie powiedzenie: Wy macie Mazury i Warmię, a my Mazurów i Warmiaków.<sup>10</sup>*

Zdobyta w trakcie tych poszukiwań wiedza pozwoliła mi zrozumieć między innymi to, dlaczego w Burdągu pojawiają się bardzo często autokary czy samochody na niemieckiej rejestracji. Dotąd sądziłam, że to turyści niemieccy odwiedzają Mazury tak, jak jeżdżą do Hiszpanii czy Grecji. Tymczasem byli to w większości Mazurzy lub ich potomkowie, którzy po wojnie wyemigrowali do Niemiec, przyjeżdżający do kraju swojego dzieciństwa czy młodości albo znanego tylko z opowieści rodziców i dziadków kraju swoich przodków.

Jedna z mieszanek Burdąga opowiedziała mi, że sama była bohaterką sytuacji, która mogłaby stanowić klasyczny przykład sceny filmowej. Pewnego dnia odwiedziła ją kobieta, która poprosiła o możliwość wejścia do domu, w którym urodziła się i wychowała. Rzecz jasna, podsycany przez lata plotek i propagandy strach, natychmiast kazał wzmóc czujność przed tym, czy mówiąca po niemiecku nieznajoma nie będzie chciała wnieść roszczeń i odzyskać dawnej własności. Obawy okazały się płonne. Kobietę sprowadził jedynie sentyment i wspomnienie dzieciństwa. Historia faktycznie miała swoje prawie filmowe zakończenie, bo panie widywały się potem regularnie zarówno w Polsce jak i w Niemczech.

Takie historie, przeczytane czy zasłyszane, budowały we mnie powoli wiedzę na temat skomplikowanych losów Warmii i Mazur, a także budziły coraz większe zainteresowanie skomplikowanymi dziejami tego regionu. Później, już podczas przygotowań do realizacji filmu, w toku dokumentacji i spotkań z wieloma osobami, na podstawie rozmów i lektury licznych prac naukowych, odkryłam, że nie tylko ja tak mało wiedziałam o ziemi, z którą jestem przecież związana od urodzenia, ale – generalnie - jak szczątkowa jest dziś wiedza na temat skomplikowanych dziejów tej części polskich ziem i ludzi tu żyjących oraz przyczyn takiego ukształtowania granic Polski po I Wojnie

---

<sup>10</sup> Piotr Szlanta, *Niechciani Polacy – Mazurzy i Ślązacy*, <https://histmag.org/niechciani-polacy-mazurzy-i-slazacy-13918> [maj 2023]

Światowej. Kluczowe stało się dla mnie uświadomienie sobie faktu, że wielu niezwykle Polaków, związanych z tym regionem Polski, powoli odchodzi w zapomnienie. Zwróciłam też uwagę na wiele przekłamań funkcjonujących w zbiorowej świadomości historycznej – na przykład powszechne, a nieuprawnione używanie nazwy „Niemcy” na określenie rdzennych mieszkańców Mazur. Później przyszła refleksja, że być może wielu z tych ludzi, zmuszonych albo wprost - zmuszonych do emigracji przez nieprzyjazny czy wręcz wrogi stosunek współmieszkańców do nich oraz przez działania władz Polski miało wśród swoich przodków ludzi, którzy w 1920 roku głosowali w Plebiscycie za Polską! Ta myśl sprawiła, że zajęłam się tematem głosowania, jakie zdecydowało o losach tej ziemi na kolejne dwadzieścia kilka lat, stała się impulsem do wejścia głębiej w ten temat.

Jak pisze Sheila Currann Bernard w swojej znakomitej książce *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*:

*Najlepiej jest zacząć myśleć o podejściu do tematu od samego początku, od momentu, kiedy przyjdzie ci do głowy temat lub historia.*<sup>11</sup>

Pierwszemu ujęciu mojego filmu towarzyszą jakże znamienne słowa wypowiedziane przez jednego z występujących w nim naukowców, doktora Tadeusza Baryły z Instytutu Północnego im. Wojciecha Kętrzyńskiego: *żyjemy na ziemi tragicznej*. Chciałam bliżej przyjrzeć się szalenie ważnemu epizodowi z historii tej ziemi, epizodowi, który w olbrzymim stopniu ukształtował te tragiczne losy Warmii i Mazur – czyli plebiscytowi z 1920 roku.

---

<sup>11</sup> Sheila Curran Bernard, op.cit s. 111.



Kadr z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”.

Na początku tej drogi zadałam sobie pytanie, jakie radzi sobie postawić przed rozpoczęciem pracy Sheila Curran Bernard we wspomnianej wyżej książce:

*Czy naprawdę obchodzi cię temat (podmiot) twojego filmu? Pasja będzie twoją najlepszą bronią przeciwko zniechęceniu, znużeniu, zamętowi. /.../ Z pasji winno rodzić się zaangażowanie i przekonanie, że idea jest ekscytująca, dobrze osadzona i ważna. I być może najważniejsze, że jest to sprawa, którą będziesz miał ochotę zajmować się przez najbliższe miesiące, a może i lata<sup>12</sup>*

Odpowiedziałam sobie na to pytanie twierdząco. A niedługo potem uznałam, że korzystając z narzędzi, jakie daje mi mój zawód, powinnam spróbować opisać te wydarzenia i w ten sposób, jako filmowiec, oddać historyczną sprawiedliwość zapomnianym bohaterom walki o polskość Warmii i Mazur.

---

<sup>12</sup> Sheila Curran Bernard op.cit s. 52.

## 2.2 Tragiczny bohater

*Dla mnie bohater filmu musi mieć w sobie to „coś”, mieć w sobie autentyzm, prawdę. /.../ Właśnie twarz jest decydująca, twarz, która nie musi mówić, ale nawet milcząca jest w stanie wyrazić emocje.*

*Z doborem bohatera filmu dokumentalnego jest podobnie, jak z doborem aktora. Dobra obsada decyduje o powodzeniu filmu. Tak samo ważny jest wybór bohatera w filmie dokumentalnym. Jaką on ma w sobie siłę? Jakie ma poczucie prawdy?<sup>13</sup>*

Kontekst historyczny, spłot przyczyn, jakie doprowadziły do przegrania przez Polskę Plebiscytu w 1920 roku wysuwały się długo na pierwszy plan moich rozważań. Jednak z czasem doszłam do wniosku, że tylko przez opowieść o jednostce można najlepiej, w pełni oddać tragizm losu całych krajów czy narodów. I uczynić to można zwłaszcza w utworze audiowizualnym, którego jedną z podstawowych zasad dramaturgicznych jest warunek bliskości z widzem. A więc tylko przez utożsamienie się z tematem filmu czy losem i działaniem głównych postaci uzyskujemy dopiero pełnię przeżyć.

Wybór Gottlieba Linki na bohatera mojego filmu, nie był dla mnie od początku oczywisty. Skupienie głównie na temacie samego Plebiscytu przesłaniało mi długi czas możliwość dostrzeżenia losów poszczególnych jednostek działających w tej epoce.

Jednak ostatecznie o wyborze bohatera filmu zdecydowała ciekawość. Ciekawość bohatera z przeszłości, żyjącego sto lat temu w kompletnie innej rzeczywistości. Szukając jego śladów miałam wrażenie stopniowego zbliżania się do niego. A co było dla mnie w tej pracy najważniejsze? To, o czym pisze Grażyna Kędzielawska:

*Dokument umożliwia spotkanie z drugim człowiekiem i jego światem. Człowiek jest wpisany w rzeczywistość, w konkretną sytuację, żyje w określonych relacjach z innymi ludźmi. W każdym z nas istnieje ciekawość innego człowieka, jego życia i problemów. Film dokumentalny jest jak lustro, w którym poznając innych i ich sprawy możemy spojrzeć na siebie i odnieść je do własnego życia, czyli poznać siebie poprzez poznanie innych.<sup>14</sup>*

---

<sup>13</sup> Jacek Bławut op.cit. s.12.

<sup>14</sup> Grażyna Kędzielawska, *Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu*, skrypt Wydawnictwo PWSFTViT im. Leona Schillera w Łodzi, Łódź 2016. s.32.

Rysunek 4. Pomnik Bogumila Linki.



Autor pomnika: Bolesław Marschall, kadr z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”.

Bohatera mojego filmu niejako „znalazłam” w czasie częstych wędrówek po rodzinnym mieście mojego Ojca. Nigdy wcześniej nie zwracałam uwagi na monument, obok którego bardzo często przechodziłam. Widniało na nim nazwisko „Linka”! Wyrzeźbiony w kamieniu portret działacza Bolesław Marschall oparł na tej jedynej podobiznie Linki, jaka się zachowała – szkicu portretu narysowanego przez Hieronima Skurpskiego (właściwie Herman Karl Schmidt). Mój sposób patrzenia na ten monument zmienił się, gdy dowiedziałam się, że park, w którym stoi pomnik, znajduje się na miejscu dawnego starego olsztyńskiego cmentarza ewangelickiego, po którym nie ma już śladu. Zaintrygowana tym sprawdziłam, dlaczego tak się stało i znalazłam następującą informację:

*Był on miejscem pochówku czołowych obywateli Olsztyna, rajców miejskich, kupców i fabrykantów. Na miejscu cmentarza urządzono park z pomnikiem pochowanego tu w 1920 r. działacza plebiscytowego Bogumila Linki.<sup>15</sup>*

---

<sup>15</sup> *Historia Olsztyńskich cmentarzy*, <https://zck.olsztyn.eu/p,95,historia-olsztynskich-cmentarzy> [maj 2023]



Rysunek 5. Bogumił Linka.



Bogumił Linka wg rysunku Hieronima Skurpskiego i kadr z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”.

Rysunek 6. Detal pomnika.



Autor pomnika: Bolesław Marschall, kadr z filmu: „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”.

Tu jeszcze jeden, bezwzględnie konieczny, wtręt historyczny, tłumaczący tytuł filmu, a konkretnie to, czemu imię mojego bohatera używane jest wymiennie – raz mówimy o nim „Gottlieb”, innym razem „Bogumił”. Ma to związek z procesami germanizacyjnymi w części Prus nie będącej ziemią rdzennie niemieckimi. Procesy te nasiliły się po zjednoczeniu Niemiec i objęciu władzy przez kanclerza Rzeszy Ottona Bismarcka.

Germanizacja odcisnęła się mocno na polskich nazwiskach – urzędowo były one masowo zmieniane.

*Praktyka ta polegała m.in. na wyrażaniu nazwisk polskich za pomocą niemieckich odpowiedników (tłumaczenie), zapisywaniu fonetyki polskiej zgodnie z zasadami pisowni niemieckiej oraz zmianie elementu nazwiska, np. przyrostka. Dlatego nie każde obco brzmiące nazwisko jest jednoznacznym dowodem, że dana rodzina ma cudzoziemskie korzenie.<sup>16</sup>*

Dlatego w dokumentach urzędowych zamiast imienia „Bogumił” używano imienia „Gottlieb”, bowiem:

*Bogumił, Teofil to najczęstsze tłumaczenia Gottlieb na język polski<sup>17</sup>*

Zatem i odwrotnie... Nazwisko „Linka” wymiennie występuje w dokumentach i relacjach w wersji brzmiącej bardziej „z niemiecka”, czyli jako „Linke”. Muszę stwierdzić, że fakt, iż mojemu bohaterowi w pewien sposób „odebrano” nawet jego własne imię i nazwisko, by uczynić z niego Niemca był dla mnie dodatkowym impulsem do zajęcia się jego postacią. Dlaczego więc podtytuł mojego filmu brzmi *Sprawa Gottlieba Linki*? Uznaliśmy wraz ze scenarzystą, że taka fraza, nawiązująca do sprawy o zdradę stanu, jaką wytoczono Lince i jego towarzyszom wyprawy na Kongres Wersalski odda w dużym stopniu nastrój przegranej przez Polskę plebiscytu z 1920 roku. Linka umarł i został pochowany – niestety - jako Gottlieb, jako obywatel prowincji Prusy Wschodnie, należącej wówczas do Niemiec. To dodaje więc – naszym zdaniem – dramatyzmu opowiedzianej przez nas historii. I dlatego takie nazwisko w tytule filmu pozostawiliśmy. Później, już po 1945 roku spolszczono jego imię, bo uznano, że ofiara terroru niemieckiego nie może nosić niemieckiego imienia i nazwiska. Ta historia to dodatkowy przyczynek do skomplikowanych losów Mazurów.

---

<sup>16</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Germanizacja\\_na\\_ziemiach\\_polskich](https://pl.wikipedia.org/wiki/Germanizacja_na_ziemiach_polskich) [maj 2023]

<sup>17</sup> <https://pl.glosbe.com/s/%C5%82ownik-niemiecko-polski/Gottlieb> [maj 2023]

Rysunek 7. Plansza tytułowa.



Kadr z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”.

Pojawiały się kolejne tajemnice i pytania – czy w takim razie Gottlieb Linka nie ma grobu? A jeśli tak – dlaczego tak się stało? Takie pytania intrygowały i budziły moje coraz większe zainteresowanie.

Najpierw postanowiłam opisać jego świat, stąd moje lektury, w których poszukiwałam informacji o historii regionu. Dużą pomocą i źródłem wiedzy była dla mnie książka Melchiora Wańkowicza *Na tropach Smętka*, która w ciągu niespełna czterech lat od premiery (1936) doczekała się aż dziewięć wydań (sic!) i została uznana za najwybitniejszy tom reportaży w dwudziestoleciu międzywojennym. Wańkowicz opisał w nim podróż i spływ kajakiem po Prusach Wschodnich (dzisiejszej Warmii i Mazurach) jaką odbył latem 1935 roku ze swoją młodszą córką. Ta podróż stała się dla autora kanwą dla rozważań o dramatycznych losach tej ziemi. Opis przemocy i nienawiści do rdzennej, polskojęzycznej ludności tego regionu ze strony ludności pochodzenia niemieckiego jest głęboko wstrząsający. Książka Wańkowicza pozwala zrozumieć co działo się w tym wielonarodowościowym tyglu i dlaczego plebiscyt 1920 roku był dla Polski przegrany. W reportażu Wańkowicza właśnie znalazłam między innymi poruszający opis wizyty we wsi Wawrochy koło Szczytna, u wdowy po Gottliebie Lince. Zamieszczone przez pisarza w książce zdjęcie starej, steranej życiem kobiety i opis wizyty u niej zapadły mi głęboko w pamięć:

*Jak zabili męża, to wzięli synów pod sąd za niedozwolone polowanie. Jeden odsiedział dziesięć, drugi jedenaście lat. Została z ziemią sama, bez żadnego mężczyzny*

w rodzinie i zmarniała. Trzymała ją, tę ziemię, by ją mieli, gdy kiedyś, przecież, wrócą. Ale kiedy wrócili, nie dało się zrobić nic. Bo całą ziemię, gdyby na nich przepisała, zabralby rząd za grzywny, narosłe koszty sądowe, procenty. /.../ W starczych rękach opuszczonych wzdłuż porwanego fartucha widać bezwład zupełnej, ostatecznej bezsily. /.../ I pogładową naukę, jak wygląda wdowa po tym, który jechał gdzieś w nieznaną świat szukać w niewiadomym Paryżu Polski dla Wawroch.<sup>18</sup>

Rysunek 8. Regina Linkowa.



Źródło: Melchior Wańkowicz, *Na tropach Smętka*, Warszawa Czytelnik 1958.

Opis losów rodziny zabitego brutalnie Linki to tylko jeden z powodów, dla których:

*Po jej napisaniu Niemcy uznali pisarza za „jednego z najniebezpieczniejszych Polaków”, a „Na tropach Smętka” przetłumaczyli i wydali w nakładzie 500 numerowanych*

<sup>18</sup> Melchior Wańkowicz, *Na tropach Smętka*, Warszawa Czytelnik 1958 r. s. 227-229.

egzemplarzy z nadrukiem „ściśle tajne”, tylko dla wybranych jako „cenny przyczynek do poznania polskich metod walki narodowościowej.

6 września renegat Olpiński przed mikrofonem rozgłosi we Wrocławiu zapewnił, że Niemcy są „na tropach Wańkowicza” i osiągną go. Na szczęście pisarz przedostał się do Rumunii.<sup>19</sup>

Losy książki Wańkowicza, po II Wojnie Światowej też są ciekawym przyczynkiem do historii: ukazywała się cenzurowana przez polskich wydawców, a pełne wydanie bez cenzorskich skrótów i zmian, z licznymi przypisami ukazało się dopiero w 2022 roku. Ja korzystałam z wydania z roku 1958, przyznaję - z sentymentu, bowiem dostałam tę książkę w prezencie od Dziadków. Dla mnie przeczytanie *Na tropach Smętka*, a szczególnie rozdziału o Reginie Linkowej były kolejnym argumentem za zajęciem się tym tematem i rzuceniem jaśniejszego światła na postać Linki

Wraz z postępowaniem w analizowaniu dostępnych materiałów i odkrywaniem kolejnych tajemnic, uznałam, że opisanie świata to za mało. Postanowiłam niejako „zrekonstruować” a nawet w pewnym – oczywiście czysto metaforycznym - sensie przywrócić do żywych postać kogoś, kto nawet nie ma własnego grobu, bo cmentarz, gdzie był pochowany zrównano z ziemią, a groby sprofanowano. Bohatera, który – nie tylko moim zdaniem, ale i zdaniem naukowców, znawców i badaczy przedmiotu (mówi o tym w moim filmie jeden z komentatorów – naukowców, doktor Jerzy Kielbik) - był najbardziej tragiczną postacią plebiscytu 1920 roku, jego postawa była heroiczna, a śmierć stała się dramatem, który, co gorsza - jak pokazała dalsza historia – poszedł na marne. W miarę zagłębiania się w temat zaczynałam zdawać sobie sprawę, z jak niewieloma dokumentami na jego temat mamy dziś do czynienia. Budziło to oczywiście we mnie coraz większe wątpliwości, czy nie podejmuję się – nie tylko jako operator, ale w tym wypadku także reżyser, bo w tym projekcie pełnić miałam obie te role - zadania zbyt trudnego.

W naszej przesyconej obrazami kulturze, brak zdjęć czy portretów czyni człowieka nieomal niewidzialnym, nieledwie nieistniejącym. Tym bardziej uznałam, że dokonanie filmowej rekonstrukcji nie tylko w sferze wizualnej, ale historycznej, pozwoli na zatrzymanie obrazu znikającego w nurcie upływającego czasu bohatera. Przywróci nam postać, która nieomal odeszła w niepamięć. Decyzja została więc podjęta. Zachowanie tego

---

<sup>19</sup> <https://www.rp.pl/literatura/art7260381-wankowicz-jeden-z-najniebezpieczniejszych-polakow> [maj 2023]

obrazu stało się dla mnie wyzwaniem nie tylko operatorskim i reżyserskim, ale i głęboko ludzkim.

Musiałam jednak bardzo dobrze poznać kontekst czasu i miejsc, w jakich żył, by móc zbliżyć się do swojego tajemniczego bohatera. Nie miałam więc innej drogi i metody niż dokładne poznanie okresu historycznego, w jakim osadzona miała być opowieść o Gottliebie Lince i czasach oraz miejscach w których działał.

### **2.3 Tło historyczne – walka i klęska**

By zrozumieć trudne dzieje Warmii i Mazur trzeba cofnąć się do Hołdu Pruskiego, który miał miejsce 10 kwietnia 1525 roku w Krakowie. Albrecht Hohenzollern, ostatni mistrz Zakonu Szpitala Najświętszej Marii Panny Domu Niemieckiego (czyli – zakonu krzyżackiego) złożył hołd królowi Polski, Zygmuntowi Staremu. W wyniku tego aktu Prusy Zakonne, przekształcone w Księstwo Pruskie stały się ziemią lennymi Polski. Dzisiejsze Mazury stały się wówczas częścią tego lenna.

Hołd Pruski, przez współczesnych oceniany był jako oznaka ostatecznego triumfu Polski nad Zakonem Krzyżackim. Jednak z czasem historycy ocenili decyzje ówczesnego władcy Polski bardzo negatywnie i obecnie Hołd Pruski uznawany za wielki błąd polityczny Korony. O wiele lepsze – dla interesów polskich - byłoby bowiem włączenie tych ziem w skład państwa polskiego. Ich późniejsza historia byłaby zapewne wtedy zupełnie inna, podobna do dziejów Warmii, bowiem ona w latach 1464 – 1772, a więc do rozbiorów, znajdowała się w granicach Królestwa Polskiego. Drugim elementem, który przesądził o trudnych i skomplikowanych losach tej ziemi była reformacja i jej skutki, a konkretnie wpływ Marcina Lutra na Alberta Hohenzollerna. Luter przekonał go do porzucenia reguł zakonnych, w wyniku czego ów ostatni Wielki Mistrz utworzył na terenie państwa zakonnego świeckie państwo z luterańskim władcą na czele. To przesądziło o ewangelickim charakterze ludności. Lecz – jako że reformacja wprowadziła zasadę, że msze odbywały się w ojczystym języku wiernych - w wyniku tych zdarzeń historycznych Mazurzy byli mówiącymi po polsku (często – w gwarze mazurskiej) ewangelikami. Wspomniany już Wańkiewicz w „Na tropach Smętka” przytacza rozmowę, jaką odbył przed swoją podróżą przez Warmię i Mazury z córką, która miała mu w niej towarzyszyć. Ten dialog oddaje doskonale sytuację i tożsamość ludności tych ziem:

*- Nie martw się, że się nie douczyłaś niemieckiego, bo wszędzie tam rozmówisz się po polsku.*

- Dlaczego?

- Bo to w istocie polski kraj. Bo tam mieszka 400 000 ludności mówiącej po polsku

- To czemu nie wrócili po wojnie do Polski?

- Mogli przyjść, a nie wrócić, bo w niej nigdy nie byli. Mieszkają na tej ziemi od siedmiuset lat. W ciągu tego czasu tylko przez dwieście lat byli w luźnym związku z Polską jako państwo lenne, którym rządzili Niemcy. Wyznają wiarę ewangelicką. O Polsce wiedzieć nie chcą, a raczej po prostu nie wiedzą nic. A w czasie plebiscytu w 1920 roku, który miał rozstrzygnąć, za kim zadeklarują się Mazurzy, murem wypowiedzieli się przeciw przyłączeniu do Polski. /.../

- A mówią po polsku?

- Mówią po polsku.

- To są Polacy...- Ja tak sądzę. Ale oni nawet o tym nie wiedzą. Oni niezupełnie zdają sobie sprawę, że ich mowa jest polska.

- Nie rozumiem.

- Nie ty jedna. Ja sam jeszcze nie wszystko rozumiem. Jadę, żeby zrozumieć /.../ <sup>20</sup>

Wojny jakie Polska toczyła w XVII (najazdy tatarskie, potop szwedzki) sprawiły, że państwu pruskiemu udało się uwolnić się od brzemienia lennego wobec Polski. Powstało wówczas Królestwo Pruskie (1701), wspólne z Brandenburgią. To właśnie Królestwo Pruskie stało się jednym z trzech państw, które dokonały rozbioru Polski. Warmia i Mazury weszły w skład jednej z prowincji Królestwa Pruskiego, Prus Wschodnich. Następnie, szczególnie za rządów kanclerza Ottona von Bismarcka, w okresie nasilonej germanizacji dawnych ziem polskich, stopniowo usuwano język polski ze szkół, urzędów, kościołów.

Wielka Wojna – jak nazwano Pierwszą Wojnę Światową – całkowicie przewróciła porządek polityczny w Europie i po ustaniu działań wojennych wiadomo było, że jej skutkiem będą zmiany granic na tym kontynencie i przywrócenie na mapę wielu państw narodowych, dotąd będących częścią trzech wielkich imperiów – Rosji, Prus i Austro-Węgier.

---

<sup>20</sup> Melchior Wańkowicz op.cit. s.27.

Jesienią 1918 roku wobec korzystnego dla Polaków splotu wydarzeń – rewolucji w Rosji oraz rychłej klęski wojsk niemieckich na froncie zachodnim – realne stało się odzyskanie niepodległości przez Polskę po ponad stu latach wymazania jej z mapy Europy. Zdecydować miała o tym konferencja pokojowa w podparyskim Wersalu. Uznana reprezentacją interesów Polski był na tej konferencji Komitet Narodowy Polski powstały w sierpniu 1917 roku w Lozannie, a następnie poszerzony przez dołączenie do niego przedstawicieli Naczelnika Państwa, Józefa Piłsudskiego. Od początku działania Komitetu zajmowano się tematem przyszłych granic odrodzonego państwa polskiego.

Jak pisze Danuta Syrwid:

*Polskie stanowisko w sprawie rewindykacji ziem północnych, w tym południowej części Warmii i Mazur zostało przedstawione już 29 stycznia 1919 roku. Zrelacjonował je Roman Dmowski, który użył zarówno argumentów historycznych, etnicznych jak i gospodarczo-strategicznych.*

I dalej tamże:

*Komisja Jules'a Cambona powołana na konferencji w Paryżu specjalnie do spraw polskich, początkowo przyjęła rozwiązanie uwzględniające tzw. linię Dmowskiego, która wyznaczała granice Polski obejmujące południową część Warmii i Mazur. /.../ Niestety, stanowisko komisji uległo zmianie pod naciskiem brytyjskim i ostatecznie na mocy traktatu wersalskiego podpisanego 28 czerwca 1919 roku o przynależności Warmii, Mazur i Powiśla miał zdecydować plebiscyt.<sup>21</sup>*

---

<sup>21</sup> Danuta Syrwid, *Polacy wobec plebiscytu na Warmii, Mazurach i Powiślu w 1920 roku [w:] Wersal, plebiscyt i co dalej na Warmii i Mazurach?* - katalog wystawy czasowej, Olsztyn 2020, Wydawnictwo Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, s.18.



Rysunek 9. Konferencja w Wersalu.



Kadr z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”.

Artykuły 94 i 95 Traktatu Wersalskiego ustalały granice terenów plebiscytowych na obszarze okręgu olsztyńskiego, natomiast artykuły 95 i 97 regulowały sposób przeprowadzenia plebiscytu i warunki głosowania. Szczegółowe zasady przeprowadzenia plebiscytu pozostawiono Komisji Międzysojusznicej powołanej przez Ligę Narodów, regulamin plebiscytu Komisja ogłosiła w połowie kwietnia 1920, głosowanie miało się odbyć 11 lipca tego roku.

*Teren plebiscytu obejmował dwa okręgi: 1. kwidzyński (powiaty: sztumski, suski, prawobrzeżną część powiatu malborskiego i kwidzyńskiego); 2. olsztyński (powiaty: olsztyński i południową część powiatu reszelskiego z Biskupcem na Warmii oraz powiaty mazurskie – ostródzki, nidzicki, szczycieński, piski, mrągowski, elcki, giżycki w rejencji olsztyńskiej, a także powiat olecki w rejencji gołdapskiej). Do głosowania przystąpić mogła każda osoba urodzona na terenie plebiscytowym, która ukończyła 20 lat. Należało głosować w gminie swojego zamieszkania. Bezpośredni nadzór nad plebiscytem sprawowały komisje kontrolne, a pomocą służyły im wydziały plebiscytowe, utworzone w celu sporządzania list*

*do głosowania. W każdej gminie powołano Komisje Plebiscytowe, składające się z czterech członków i czterech zastępców, w równej liczbie Polaków i Niemców.*<sup>22</sup>

Wybór, przed którym mieli stanąć szczególnie Mazurzy był niezwykle trudny – dotąd byli mówiącymi po polsku lojalnymi poddanymi Królestwa Pruskiego. Tożsamość Mazurów była hybrydyczna, duża ich część była ewangelikami, co w pewnym sensie zbliżało ich do Niemiec, ale z drugiej – czuli wyraźny związek z polskością. Do tego na kartach do głosowania przedstawiono im wybór: POLSKA lub PRUSY WSCHODNIE, nie Polska lub Niemcy. Wybierać więc mieli między państwem, którego obywatelami byli od pokoleń a państwem, którego nie znali i którego nie było od ponad stu lat na mapie! To nie był wybór sprawiedliwy i równoważny. Jak komentuje to w moim filmie dr. Gałęziowska Niemcy walczyli w tym plebiscycie o prowincję, o obszar, o ziemię a Polacy – o ludzi.

Niestety także, mimo teoretycznego nadzoru Komisji nad przeprowadzeniem plebiscytu już przy sporządzaniu list osób uprawnionych do głosowania dochodziło do licznych nadużyć. Sporządzano je bez udziału Polaków, a więc i bez kontroli części tych, o których losach plebiscyt miał zdecydować. Na listy wpisywano osoby nieuprawnione do głosowania lub osoby zmarłe. Niemcy urodzeni na tym terenie, lecz na nim przed Plebiscytem faktycznie od lat a czasem pokoleń nie mieszkający, przyjeżdżali masowo – bo pozwalały im na to cytowane wyżej zasady przeprowadzenia plebiscytu - by oddać głos za tym, by Warmia i Mazury znalazły się w granicach powojennych Niemiec. Wyjazdy te były organizowane i sponsorowane przez władze niemieckie.

I tu znów oddaję głos Wańkowiczowi:

*Do akcji rzucono wszystkie siły. Stworzono Heimatdienst (organizacja pod nazwą „Służba Ojczyźniana”), który na 1 października 1919 roku liczył 206 313 członków, a w lutym 1920 r. Doszedł /.../ do 96% wszystkich uprawnionych do głosowania. Został stworzony cały rozbudowany kosztowny aparat przewożenia do miejsc głosowania ludzi, pochodzących z okręgu plebiscytowego i zamieszkałych w Rzeszy. /.../ Zewidencjonowano 300 000 takich ludzi i zdołano spośród nich karmiąc i pojąc, przewieźć na głosowanie 128 000. Jeśli w ogóle w plebiscycie oddano 363 151 głosów, widzimy, jak zaważyli na wyniki ci*

---

<sup>22</sup> *Plebiscyt na Warmii i Mazurach w świetle źródeł Archiwum Państwowego w Olsztynie – materiały z wystawy czasowej Archiwum Państwowego w Olsztynie, Olsztyn 2020.*

wszyscy, których od dawna z tą ziemią nie łączyło nic. W wielu wsiach reemigranci stanowili dwie trzecie głosujących.<sup>23</sup>

Na niekorzyść działał też fakt, że Polska toczyła wówczas wojnę z Rosją Radziecką i walka kraju, który ledwo co odzyskał niepodległość z nawałą bolszewicką była w oczywisty sposób ważniejsza dla władz w Warszawie niż wspieranie pierwiastka polskiego na ziemiach objętych plebiscytem i walka z fałszerstwami dokonywanymi przez stronę niemiecką. Strona niemiecka dodatkowo wykorzystywała tę wojnę propagandowo, rozbudzając w Mazurach niepokój, że młodzi mężczyźni będą po ewentualnym wygraniu plebiscytu przez Polskę powoływani do wojska i wysyłani na front. Pamięć o niedawnych ofiarach I Wojny Światowej była jeszcze bardzo świeża, więc ten argument był dla głosujących bardzo istotny.

Tak pisała Anna Łubieńska w swoich *Wspomnieniach z Plebiscytu na Warmii*:

*Przyjeżdżamy do Gietrzwałdu. Przed lokalem wyborczym stoi gromada polskich gospodarzy. Spotkał nich straszny zawód. Skoro przyszli spełnić swój obywatelski obowiązek, usłyszeli od urzędującej komisji, że nazwiska ich nie są wpisane na listę, a tym samym głosować nie mają prawa. Natomiast schodzą się licznie przyjezdni Niemcy, których nikt tu nie zna ani pamięta i głosami swymi decydują o losach Warmii.*

*Przedstawiam gospodarzom amerykańskiego dziennikarza.*

*- Niech pan opisz w gazetach, jaka nam stała się krzywda – mówią zrozpaczeni – Niech się cały świat dowie, w jakich warunkach odbył się na Warmii plebiscyt.<sup>24</sup>*

Mimo sprzeciwów ze strony polskiej, która wnioskowała o przesunięcie plebiscytu w czasie, głosowanie zostało przeprowadzone w wyznaczonym przez Komisję terminie. W całości za przyłączeniem do Polski opowiedziały się jedynie cztery gminy mazurskie oraz cztery warmińskie. I tu znów zacytuję Annę Łubieńską:

*Wstaje dzień pochmurny, dżdżysty, ponury. Z poszczególnych okręgów nadchodzą wieści o wynikach plebiscytu. Wieści te są w swej grozie niepojęte: Polsce dostał się tylko bardzo nikły procent głosów. Było to nieuniknione. W warunkach, w jakich odbył się plebiscyt, nie mogło być inaczej. A jednak dla tych, którzyś my pracowali nad wyswobodzeniem tej ziemi, klęska ta jest*

---

<sup>23</sup> Melchior Wańkiewicz op.cit. s.221-222.

<sup>24</sup> Anna Łubieńska, *Moje wspomnienia z Plebiscytu na Warmii*, wydanie drugie „Pojezierze” Olsztyn 1977 s.105-107.

*ciosem strasznym. /.../ Dwunastego lipca wieczorem idę po raz ostatni do warmińskiego komitetu. Na ulicach Olsztyna cisza i spokój. W miarę, jak zbliżam się do „polskiego domu”, coraz wyraźniej dochodzi mnie śpiew. „Z dymem pożarów... do Ciebie Panie, bije ten głos” – brzmią potężne słowa pieśni. Jakaś dziwna moc jest w tym śpiewie. Moc niespożyta, biorąca górę nad cierpieniem. Skarga to straszna, ale daleka od gnuśnej, beznadziejnej rozpacz. To skarga ludzi czynu, mężnie wywalczających przyszłość. /.../ Żegnamy się, po raz ostatni podając sobie ręce.<sup>25</sup>*

Igor Newerly w powieści *Archipelag ludzi odzyskanych* pisał, że w 1920 roku Warmiacy i Mazurzy wysłali do Warszawy delegację z prośbą, by odroczyć termin przeprowadzenia plebiscytu. Dlaczego? Bo, jak pisze Newerly, wkładając te słowa w usta swojego bohatera, Alojzego Śliwy nie sposób odrobić zaległości kilku wieków w kilka miesięcy. A Polska – niestety – zrobiła w sprawie odrobienia tych zaległości niewiele. I tu, w czasie poszukiwań informacji o plebiscycie z 1920 roku pojawia się nazwisko Gottlieba Linki.

*Charakter i „właściwość myślenia” są więc dwoma naturalnymi źródłami działania postaci, od którego zależy ich powodzenie lub nieszczęście. / .../ Przez charakter rozumiem te właściwości postaci, które objawiają się w działaniu.<sup>26</sup>*

Dlaczego zwróciło ono moją uwagę? Bowiem, jak pisał Arystoteles, ukazał mi się on w działaniu. I to działaniu nieschematycznym, wyróżniającym go z anonimowego w dużej mierze historycznego tła. Przypomnijmy, że jak pisał w cytowanym już fragmencie *Na tropach Smętka* Wańkowicz, Linka:

*...jechał gdzieś w nieznaną świat szukać w niewiadomym Paryżu Polski dla Wawroch...*

Wyruszył z mazurskiej wsi - wyobraźmy sobie, czym była dla niego taka wyprawa! Jednak podjął to działanie w poczuciu odpowiedzialności za swoją ziemię i swoich współmieszkańców. Był bowiem członkiem delegacji ludności mazurskiej, która w marcu 1919 roku pojechała na obrady konferencji pokojowej w Wersalu, by przedstawić

---

<sup>25</sup> Tamże s.108-110.

<sup>26</sup> Arystoteles *Retoryka*. – *Poetyka*, przekład i komentarz Henryk Podbielski, PWN Warszawa 1988 s.324.

stanowisko rdzennej ludności tych ziem w sprawie przyłączenia Mazur do Rzeczypospolitej. Poza Gottliebem Linką, który przewodniczył delegacji, w skład niej wchodził też bracia Zapatkowie – Adam i Józef.

Rysunek 10. Delegacja Mazurów na Konferencję w Wersalu.



Rysunek Hieronima Skurpskiego datowany na 1945/46 r, Delegacja Mazurów (Bogumił Linka pierwszy po lewej) udających się na konferencję w Wersalu. Zbiory Specjalne Instytutu Północnego im. W. Kętrzyńskiego.

I tu dygresja, która mówi wiele o specyfice Mazurów – każdy z członków delegacji był innego wyznania! Linke był gromadkarzem, jeden z braci Zaparków katolikiem, drugi zaś ewangelikiem. Wspomina o tym w moim filmie działacz mazurski, Roman Abratowski. Potrzebne jest tu jeszcze wyjaśnienie tego, kim byli gromadkarze.

*Gromadkarze – zapoczątkowany wśród ludności mazurskiej w pierwszej połowie XIX wieku ruch o charakterze religijno-narodowym. Swoim zasięgiem obejmował ludność wyznania protestanckiego. Geneza nazwy wiąże się bezpośrednio ze specyfiką i charakterem spotkań. W ruchu uczestniczyła bowiem miejscowa ludność, tworząca wspólnotę (gromadę) wiary, języka i tradycji.<sup>27</sup>*

<sup>27</sup> Encyklopedia Warmii i Mazur <http://encyklopedia.warmia.mazury.pl/index.php/Gromadkarze> [maj 2023]

Jednak nie tylko sam fakt uczestnictwa Linki w tej delegacji zwrócił moją uwagę, ale to, czego dowiedziałam się o jego tragicznym końcu. Bowiem po powrocie z Paryża został - wraz z braćmi Zapatkami - aresztowany, postawiony przed sądem i skazany na 12 lat twierdzy. Został uwolniony z więzienia po interwencji marszałka Focha. Aresztowanie, wyrok i pobyt w więzieniu nie sprawiły, że przestał zajmować się sprawami Mazur, wręcz przeciwnie. Intensywnie zaczął działać na rzecz zwycięstwa Polski w zbliżającym się Plebiscycie. W styczniu 1920 roku, po zebraniu w sprawie plebiscytu w Szczytnie został ciężko pobity przez niemieckich bojówkarzy i w następstwie tego pobicia zmarł w dwa miesiące później. Oddajmy głos Wańkowiczowi:

*Dwudziestego pierwszego lutego wywlekła bojówka bladego starca z zebrania w Szczytnie jak barana na rzeź, postawiła pod murem i zatlukła z premedytacją. Kiedy go podniesiono na ulicy, kości miał powyrywane ze stawów i cały był w zakrzepłej krwi. Ukryto go w mieszkaniu właściciela kawiarni, Zawisłaka. Niemcy domyślali się, że tam się niedobity ukrywa. Pod oknem Zawisłaków wyły tłumy. Kiedy wpadały rewizje, chowano umierającego do szaf. /.../ Nocą w mróz dwudziestostopniowy przewieziono go na cmentarz. Tam wzięli go inni i przewieźli do odległego o dwie godziny drogi koleją Olsztyna, gdzie zmarł<sup>28</sup>*

Tragiczny los działacza plebiscytowego Gottlieba Linki dopełnia informacja o sprofanowaniu jego grobu na cmentarzu ewangelickim. Jest w tej historii coś z antycznej tragedii, bohatera naznaczonego fatum nawet po śmierci.

*Pochowany został w Olsztynie. Po pogrzebie sfanatyzowany tłum zdewastował mogiłę, która była odtąd używana jako cmentarny śmietnik. Nowy nagrobek uroczyście odsłonięto w 1953 roku.<sup>29</sup>*

Linka co prawda w uznaniu zasług dla polskości Warmii i Mazur został odznaczony przez władze Polski w 1933 roku Krzyżem Niepodległości z Mieczami, lecz nie uchroniło go to przez zapomnieniem, którego symbolem było zniszczenie jego mogiły i niestety nie uchroniło też to – o czym już pisałam - jego bliskich przed szykanami i prześladowaniem.

---

<sup>28</sup> Melchior Wańkowicz, op.cit s. 221.

<sup>29</sup> Internetowy Polski Słownik Biograficzny <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/gottlieb-bogumil-linka-1865-1920-dzialacz-mazurski> [maj 2023]

Gdy dowiedziałam się o tym, jak tragicznie zakończyło się życie Linki i jak nie zaznał spokoju nawet po śmierci przypominała mi się fraza z książki „Podróż autora” autorstwa Christophera Voglera:

*Historia bohatera, niezależnie od wszelkich jej możliwych wariantów, w swej istocie zawsze jest podróżą. Bohater porzuca swój wygodny, zwyczajny świat, by podjąć wyzwanie, ruszyć w nieznaną. Może to być realna, fizyczna podróż do konkretnego miejsca: labiryntu, lasu, grotty, obcego miasta lub kraju, do nowej scenerii, która stanie się areną konfliktu bohatera z antagonistycznymi, zagrażającymi siłami.*<sup>30</sup>

Postanowiłam prześledzić tę tak tragicznie zakończoną podróż życia Gottlieba Linki i to z niego uczynić głównego bohatera planowanego filmu o plebiscycie 1920 roku na Warmii i Mazurach. Przywrócić zbiorowej pamięci bohatera, którego działalność i ofiara życia została nieomal zapomniana, choć była przecież niezmiernie istotną i wymagającą wielkiej odwagi działalnością publiczną.

Cytowani przez Sheilę Currant autorzy dokonują bardzo skondensowanego wyliczenia składowych stanowiących wyznaczniki dramaturgiczne:

*W swojej książce „The Tools of Screenwriting” („Narzędzia scenariopisarstwa”) autorzy David Howard i Edward Mabley /.../ wymieniają następujące elementy „dobrej historii, dobrze opowiedzianej”:*

- 1. Opowieść jest o kimś, do kogo odczuwamy empatię.*
- 2. Ten ktoś chce coś bardzo mocno.*
- 3. To coś jest trudne, ale możliwe do zrobienia, dostania, zdobycia.*
- 4. Historia jest opowiedziana dla największego wzbudzenia emocji i wciągnięcia widza w akcję.*
- 5. Historia musi osiągnąć satysfakcjonujące zakończenie (co wcale nie musi oznaczać szczęśliwego rozwiązania).*<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Christopher Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. Karolina Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2009, s. 7.

<sup>31</sup> Sheila Curran Bernard, op.cit. s.32.

Przykładając historię Gottlieba Linki do tego przymiaru stwierdziłam, że wypełnia ona wszystkie te pięć punktów, ma więc szansę stać się - wedle tej klasyfikacji – dobrą i dobrze opowiedzianą historią, choć bez wątplenia – pozbawioną szczęśliwego rozwiązania. Przytoczę raz jeszcze słowa Macieja Drygasa, które zapadły mi głęboko w pamięć, bo choć mówią o Ryszardzie Siwcu, bohaterze filmu *Usłyszcie mój krzyk*, mogłyby niemal dokładnie oddać także moje motywacje do zajęcia się historią Linki:

*Wydawałoby się, że wybrał doskonale miejsce i czas, że przewidział każdy szczegół, oprócz jednego: jego czyn, choć dokona się w obecności stu tysięcy ludzi, dziennikarzy, fotoreporterów, przedstawicieli partii, pozostanie bez rozgłosu. Wtedy postanowiłem zrealizować film dokumentalny o tym człowieku i przez film nadać sens jego śmierci.<sup>32</sup>*

Pozostało mi więc najważniejsze – czyli dobre opowiedzenie tej historii. Najpierw jednak musiałam się zastanowić jakich środków użyć, by to zrobić.

---

<sup>32</sup> Maciej J. Drygas *Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego Usłyszcie mój krzyk*, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/4230/4296> [maj 2023]



### 3. Rozdział II

#### 3.1 W poszukiwaniu konstrukcji i narzędzi

*W jaki sposób, mając pełną świadomość danej historii, przełożysz ją na dokumentalną opowieść filmową.*<sup>33</sup>

Decyzja wyboru bohatera mojego filmu rozpoczęła proces twórczy. Sprzyjającą moim planom okolicznością był fakt, że z okazji stulecia niepodległości Polski oraz setnej rocznicy plebiscytu istniała duża szansa na zdobycie finansowania na projekt opowiadający o tym wydarzeniu. W tym momencie rozpoczęły się ukierunkowane na przyszłą realizację dokumentacja i kwerenda w bibliotekach i archiwach, aby nie tylko scenariusz filmu był udokumentowany historycznie, ale także by zorientować się, jakiego typu materiałami możemy dysponować na etapie jego realizacji. Chodziło zarówno o ikonografię – zdjęcia, mapy, dokumenty jak i materiały filmowe oraz nagrania. Bowiem, jak słusznie pisze nieoceniona Sheila Curran:

*Ogólnie rzecz biorąc, dokumentacja postępuje przez cały okres „rozwoju projektu” od szkicu do ewentualnego treatmentu zdjęciowego – ale także później, jeśli potrzeba, nawet w okresie montażu.*<sup>34</sup>

Szybko okazało się, że niestety – tak, jak podejrzewałam - nie ma na interesujący mnie temat zbyt wielu dokumentów źródłowych. Potwierdziło się także przekonanie, jakie miałam, że poza jednym szkicem twarzy Linki i jednym zdjęciem zrobionym już po śmierci nie zachowały się żadne wizerunki mojego bohatera. Nie trzeba tłumaczyć, że to olbrzymi problem dla reżysera, a przede wszystkim autora zdjęć.

---

<sup>33</sup> Sheila Curran Bernard, op.cit, s. 45.

<sup>34</sup> tamże s. 169.

Rysunek 11. Zdjęcie pośmiertne Bogumiła Linki.



Zdjęcie nieznanego autora, Zbiory Specjalne Instytutu Północnego im. W. Kętrzyńskiego w Olsztynie.

Zadałam sobie wówczas pytanie – jakie rozwiązania formalne zastosować, do czego się odwołać, jakich użyć środków by rozwiązać ten problem? I czy w takiej sytuacji można w ogóle myśleć o opowiedzeniu o bohaterze, który w tak znacznym stopniu jest wizualnie niedookreślony? Postanowiłam dalej szukać odpowiedzi i rozstrzygnięcia tego dylematu oraz inspiracji w znanych mi dziełach.

### 3.2 Inspiracje

Najważniejszą inspiracją był dla mnie utwór Macieja Drygasa *Ustyszcie mój krzyk* opowiadający o dramatycznym wydarzeniu samospalenia się Ryszarda Siwca, drugim film Damiana Nenowa i Raula de la Fuente *Jeszcze dzień życia*. Oba tak różne, dysponujące odrębną paletą środków stylistycznych ukazały mi jaką gamę możliwości - mimo ograniczonych materiałów ikonograficznych i dokumentów - dysponuję jako operator i jednocześnie także reżyser mojego filmu. Jednak, jak pisze Krzysztof Kornacki:

*Warto jednak pamiętać, że filmowcy nie są na ogół badaczami historii (choć czasem, ale rzadko, bywają – najsłynniejszy w polskim dokumencie jest chyba przypadek Macieja Drygasa*

*i jego filmu Usłyszcie mój krzyk). Są tej historii popularyzatorami czy nauczycielami – jak kto woli.*<sup>35</sup>

Czy więc miałam być filmowcem czy badaczem? Uznałam, że muszę przeprowadzić dobrą dokumentację przed rozpoczęciem pracy nad filmem i oprzeć się na możliwie dużej ilości źródeł. Chciałam znaleźć jak najwięcej wiadomości o Lince by spróbować możliwie dobrze go poznać, nie tylko jako działacza plebiscytowego, ale po prostu jako człowieka, by w filmie pokazać jego jak najprawdziwszy portret. Realizując dokument historyczny nie mogłam bowiem pozwolić sobie na puszczenie wodzy fantazji, musiałam trzymać się faktów. Szukałam jednak inspiracji w różnych dziełach, nie tylko filmach dokumentalnych, ale i fabularnych. Można powiedzieć, że „fabularzystom” zdecydowanie „więcej wolno”, więc mogą – na kanwie dokumentacji historycznej - snuć fikcyjną opowieść.

Tak właśnie postąpili twórcy *Dziewczyny z perłą*, filmu fabularnego będącego swoistą bajką, fantazją na temat możliwej bohaterki jednego z najsłynniejszych (a po tym filmie – bez wątpienia najbardziej znanego) obrazu Johannesesa Vermeera. Jednak oglądając ten film nie możemy mieć najmniejszych wątpiwości, że twórcy filmu – najpierw scenarzystki (Olivia Hetreed i Tracy Chevalier), potem reżyser (Peter Webber, scenografowie (Ben van Os, Cecile Heideman, Christina Schaffer), kostiumograf (Dien van Straalen) a wreszcie operator obrazu Eduardo Serra zbudowali precyzyjny obraz wizualny epoki i miasta, w którym żył Vermeer czyniąc swoją „bajkę” nie tylko prawdopodobną, ale wręcz nieomal namacalnie prawdziwą. Odtwarzają bowiem oni dokładnie realia, wpisują w nie malarza z tym wszystkim, co wiemy na podstawie dokumentów o jego życiu rodzinnym i „namalowawszy” to wszystko puszczają wodze wyobraźni, by wymyślić wreszcie swoją bohaterkę – modelkę, która pozowała do *Dziewczyny z perłą* Vermeera. I my, widzowie, w pełni akceptujemy tę fikcję uznając ją – przez precyzyjnie odtworzony kontekst historyczny – za prawdziwą postać. I dalej – sugestywność tej fikcji, która przyniosła ogromną popularność filmowi przyczynia się do gigantycznego wzrostu zainteresowania malarzem. A zatem wymyślenie i opisanie fikcyjnego bohatera zaowocowała zainteresowaniem prawdziwie istniejącym kilkaset lat temu twórcą. Ostatnia wystawa dzieł

---

<sup>35</sup> Krzysztof Kornacki, *Film Open Group. Errata do historii*, [w:] *Polski film dokumentalny w XXI w.* pod redakcją Tadeusza Szczepańskiego i Małgorzaty Kozubek, Wydawnictwo PWSFTViT im Leona Schillera w Łodzi, Łódź 2016, s.94.

Johannesa Vermeera w amsterdamskim Rijksmuseum, na którą bilety zostały wyprzedane w trzy dni po uruchomieniu sprzedaży internetowej jest najlepszym dowodem na to, jaką siłę oddziaływania miał film *Dziewczyna z perłą*, będący przecież dość swobodną „artystyczną” spekulacją o tym malarzu.

Z kolei najbardziej znany twórca street-artu, Banksy – nie ma pewności jakie jest jego prawdziwe imię i nazwisko – w swoim nominowanym do Oscara dokumentalnym filmie *Wyjście przez sklep z pamiątkami* opowiadając o niejakim Thiery Guetta, znanym pod pseudonimem Mister Brainwash opowiada szerzej – o street – art, ale tak naprawdę opowiada o sobie, choć nie pokazuje swojej twarzy i nie ujawnia personaliów. Opis artystycznego zjawiska, jakim był i jest street-art, czyli kontekstu swojej twórczości oraz wypowiedzi Thierrego opisują w istocie nieuchwytność postaci Banksy’ego, a przez kontrast oryginalności swoich prac z wtórnością prac Guetty’ego daje ocenę samego siebie. To niezwykle oryginalny i inspirujący sposób filmowej kreacji portretu artysty.

Powolne „odkrywanie” tajemniczego bohatera znalazłam też w nagrodzonym w 2012 roku Oscarem pełnometrażowym dokumencie *Searching for Sugarman* (polski tytuł *Sugar Man*) w reżyserii i według scenariusza Malika Bendjelloula. Tak pisał o nim recenzent:

*Wyobraźmy sobie człowieka, któremu wrócono karierę i sławę większą, niż miał Bob Dylan czy Jimi Hendrix. Człowieka, który do dzisiaj jest uznawany za kultowego w RPA (sprzedał tam więcej płyt, niż Elvis Presley, Rolling Stones, The Beatles) czy w Australii. W końcu wyobraźmy sobie człowieka, o którym nikt nie słyszał i nikt nic o nim nie wie.<sup>36</sup>*

Ta historia jednak wydarzyła się naprawdę i została opowiedziana w filmie w formie reportażu śledczego o wydobywaniu z niepamięci Sixto Rodrigueza, którego piosenki do dziś uchodzą w Afryce za symbol walki z apartheidem. Film, wychodząc od pytania, jak to możliwe, że tak utalentowanego artysty nie docenił amerykański show-biznes, zadaje kolejne - o tajemnicę sztuki, a przede wszystkim o to, czym jest kariera w świecie zdominowanym przez pieniądze.

Joanna Siedlecka w swojej książce *Czarny Ptasiór* poszukuje prawdy o człowieku powszechnie znanym – pisarzu Jerzym Kosińskim „odkłamując” prezentowaną przez niego

---

<sup>36</sup> Wojtek Kardys, *Nigdy, nie istnieje*. Recenzja dokumentu *Sugar Man*  
<https://natemat.pl/blogi/wojtekkardys/50953,nigdy-nie-istnieje-recenzja-dokumentu-sugar-man> [maj 2023]

samego narrację na temat swojego życia. Ten Polak pochodzenia żydowskiego, choć kompletnie nieznany w chwili, gdy zdecydował się na emigrację do USA zrobił błyskotliwą karierę w Stanach Zjednoczonych przede wszystkim za przyczyną powieści *Malowany ptak* opisującej dramatyczne losy żydowskiego dziecka w okupacyjnej Polsce. Pisarz jednoznacznie dawał w swoich publicznych wypowiedziach do zrozumienia, że opis wojennej traumy bohatera książki jest oparty na jego własnych przeżyciach. Można by więc powiedzieć, że nie ma tu właściwie żadnych niedopowiedzeń, bo o swoim życiu Kosiński powiedział w wywiadach i w *Malowanym ptaku* bardzo wiele. Gdzie tu więc tajemnica? Motywy Joanny Siedleckiej jakie kierowały nią przed rozpoczęciem pracy nad książką o dzieciństwie Kosińskiego, którą podjęła po jego samobójczej śmierci były, jak sama pisze w swojej książce, następujące:

*Historia Chłopca z „Ptaka” uchodziła więc na ogół za jego własną, co też Kosiński niejednokrotnie publicznie i prywatnie podkreślał, twierdząc, że doświadczył wszystkich horrorów, które były udziałem Chłopca. Every incident is true - przyznawał w „Current Biography” Elie Wiesel, który całe swoje życie poświęcił zagładzie, napisał artykuł o Malowanym ptaku dla „New York Timesa”. Myślałem, że to fikcja - opowiada - ale kiedy powiedział mi, że to autobiografia, podarłem swój artykuł i napisałem tysiąc razy lepszy”. Spróbowałam więc odtworzyć jego wojenną historię, choć oczywiście nie po to, by go „demaskować”, lecz dlatego, żeby dowiedzieć się, co go tak na całe życie naznaczyło? A przede wszystkim - poznać prawdziwą wersję jego okupacyjnych przeżyć.<sup>37</sup>*

Okazuje się, że rzeczywistość okupacyjnego dzieciństwa Kosińskiego wyglądała zgoła inaczej, co wnikliwa i dociekliwa pisarka z wielkim doświadczeniem reporterskim precyzyjnie odkrywa docierając do źródeł – relacji ludzi, którzy znali rodzinę Kosińskiego i jego samego. Siedlecka odkrywa tajemnicę, jaką w istocie było kłamstwo Kosińskiego na temat własnego życia. Kłamstwo, które prawdopodobnie mogło przyczynić się do jego śmierci – pojawiające się wątpliwości co do prawdziwych losów Kosińskiego w czasie wojny spowodowały falę hejtu pod jego adresem. Droga autorki w docieraniu do prawdy i umiejętność dostrzeżenia wszystkich jej aspektów – także krzywdy, jaką ewidentnie uczynił Kosiński tym, którzy go uratowali była dla mnie fascynująca i szalenie inspirująca twórczo.

---

<sup>37</sup> Joanna Siedlecka, *Czarny Ptasiór*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2011 s.6.

Agata Tuszyńska przechodzi w swej książce *Czarna torebka* inną drogę. Dysponuje przedmiotem – czarną, kopertową skórzaną torebką pełną osobistych drobiazgów. Autorka wie, że jej babcia nie żyje i gdzie jest pochowana. Wie, że dziadkowie ze strony matki byli polskimi Żydami, że dziadek przeżył wojnę w oflagu, a babcia wy dostała się z warszawskiego getta wraz z córeczką. Przetrwała po aryjskiej stronie ponad dwa lata, a zmarła – o paradoksie! - w Otwocku, już po wejściu do tego miasteczka Armii Czerwonej. Przyczyną śmierci było zakażenie, jakie wdało się w ranę od przypadkowego odłamka pocisku armatniego (Niemcy broniąc się przed nadciągającymi Sowietami prowadzili ostrzał lewobrzeżnej Warszawy z jej prawego brzegu). Z zawartości torebki - karteluszek, świstków, kalendarzyka, listów, przepisów kulinarnych, kawałka bawełnianej koronki układa obraz życia babci i matki po ich ucieczce z getta. Nie jest to obraz prawdziwy, lecz jedynie spis przeczuć i podejrzeń. Obraz prawdopodobny, szalenie osobisty i wzruszający. *Czarna torebka* jest przykładem, jak można mając tak niewiele tropów pójść ich śladem i opisać wynik tego swoistego „śledztwa” - możliwe istnienie ludzi w konkretnym czasie. Jednak książka ta jest w większym stopniu impresją na temat istniejącej kiedyś osoby – a nie zaś jej dokumentalnym portretem, choć za tworzywo posłużyły należące do niej konkretne przedmioty.

Inspiracji szukałam też w dziełach plastycznych. Były to przede wszystkim obrazy wspomnianego już Edwarda Hoppera. Taka referencja może się wydawać odległa, spróbuję jednak przybliżyć tok mojego myślenia.

Artysta osadza bohaterów obrazów w dość precyzyjnie opisanym miejscu i konkretnym czasie. Tytuły *Automat* – miejsce, *Morning sun* – czas, czy *Nocne biuro* – czas i miejsce wyraźnie na to wskazują. Jednocześnie sytuacja, w jakiej malarz uwiecznił bohatera czy bohaterów daje asumpt do wielu przypuszczeń. Kim są? Co robią tu i teraz? Dlaczego tu są? Co przywiodło ich w to miejsce? W obrazach Hoppera ich niezwykle nastrój skłania do przemyśleń, ale nie wynikają one bezpośrednio z treści obrazu, a raczej – z tego, czego na nim nie widać.

Malarz stawia na przykład kobietę zatrzymaną w trakcie jakiejś sytuacji w biurze (*Night office*) albo maluje ją siedzącą na łóżku (*Morning sun*) – a więc w konkretnej rzeczywistości. Czyli pokazuje bardzo określoną przestrzeń, o której mamy jakieś informacje, ale jednocześnie sprawia wrażenie, że ta postać jest w pewien sposób nieobecna i tajemnicza. Efekt ten uzyskuje między innymi poprzez brak kontaktu bohatera z odbiorcą. Postacie wydają się być „za szybą”. W niektórych zaś – szczególnie jednym

z najszlachetniejszych obrazów Hoppera *Nocne marki* – ich oddzielenie od widza podkreśla usytuowanie wewnątrz przestrzeni otoczonej szklaną taflą witryny.

Rysunek 12. *Automat*.



Autor: Edward Hopper, (1927) źródło: <https://artsandculture.google.com> [maj 2023]

Na kolejnym obrazie (*Automat*) widzimy postać w kawiarni, a raczej, jak sugeruje tytuł w pomieszczeniu z automatem do kawy – kobieta pije kawę, ale co robi w istocie? Nie patrzy na nas, trudno więc nam rozstrzygnąć - czy czeka na kogoś, czy też waha się, co zrobić po dopiciu płynu w filiżance? Wyjść czy zostać? W jakim momencie życia ją oglądamy? Została właśnie porzucona czy przeciwnie – czeka na kochanka? Zdjęła tylko jedną rękawiczkę, co może oznaczać, że albo jest rozkojarzona, albo się spieszy i może zatrzymać tylko na chwilę, lub po prostu wróciła z zewnątrz i jeszcze się nie rozgrzała. Ta druga możliwość wydaje się mało prawdopodobna, ponieważ na stole, przed jej filiżanką i spodkiem, stoi mały pusty talerz, co sugeruje, że mogła wcześniej już coś zjeść i siedzieć w tej przestrzeni od jakiegoś czasu.

Jak to często bywa na obrazach Hoppera, zarówno sytuacja kobiety, jak i jej nastrój są niejednoznaczne. Jest dobrze ubrana i ma makijaż, co może oznaczać, że zastajemy ją w sytuacji służbowej, w której ważny jest wygląd, ale równie dobrze sugeruje dbałość o wygląd związaną np. ze spotkaniem towarzyskim lub po prostu – osobowością.

Mimo tak wielu pytań, które pozostają bez odpowiedzi, widz czuje, że postać jest mu bliska i w pewien sposób rozumie jej nastrój. Widzimy zatem, że można posługiwać się niedopowiedzeniem, by przybliżyć bohatera widzowi.

Inny obraz Hoppera, *Nocne biuro*, z dwiema postaciami w relacji i sytuacji, której także możemy się jedynie domyślać, ale bez pewności, czy mamy rację został zainspirowany widokami, jakie artysta obserwował z okna pociągu jadącego wiaduktem przez Nowy Jork. Hopper pisał o tym do Normana A. Geske, kuratora Walker Art Center, które nabyło obraz w 1948 roku. Migające za oknami wnętrza rozmaitych instytucji zostawiły w pamięci malarza wspomnienie, które później wykorzystał malując *Nocne biuro*. Relacja między dwiema przedstawionymi postaciami – mężczyzną i kobietą nie jest całkiem jasna. Zapewne on to właściciel jakiejś małej firmy. Księgowy? Prawnik? Ona to chyba jego sekretarka lub asystentka. Czy zajmują się jakąś pilną pracą i dlatego zostali w biurze do tak późna czy też są w jakiejś jeszcze innej relacji – miłosnej? Sylwetka kobiety, jej poza dają pole do domysłów, nieomal mamy ochotę opowiedzieć historię tych dwojga. Niezwykła przestrzeń interpretacyjna tych niedopowiedzianych obrazów zachęca do „dookreślenia”, do wypełnienia jej brakującymi informacjami.

Wspomniane już *Nocne marki* (dosł. *Nocne jastrzębie*) to bez wątpienia najpopularniejszy obraz Edwarda Hoppera oraz jeden z najsłynniejszych amerykańskich dzieł malarskich XX wieku, będący podstawą i inspiracją niezliczonej ilości przeróbek i pastiszy (choćby tej, na której Banksy domalował angielskiego chuligana, który właśnie krzesłem rozbił szybę w pubie).



Rysunek 13. *Are You Using That Chair?*



Autor: Banksy (2005) źródło: <https://artsandculture.google.com> [maj 2023]

*Nocne marki* to obraz, który Hopper zaczął malować po japońskim ataku na Pearl Harbour 7 grudnia 1941 roku. Był to szok, który wstrząsnął społeczeństwem amerykańskim. Ludzie zdali sobie sprawę z nieuchronności zaangażowania USA w wojnę. Nastrój obrazu pełen jest melancholii i smutku. Ulice wokół przedstawionej na obrazie restauracji są puste, nikt z gości nie prowadzi ze sobą rozmowy. W restauracji nie widać żadnych drzwi. Czy to ma być metaforyczna sytuacja bez wyjścia? Nie wiemy tego na pewno, ale tym, co czytelnie przemawia z płótna Hoppera jest poczucie pustki i samotności wielkomiejskiego życia. Jednak szczegóły tego obrazu są, jak zwykle u tego malarza, niedookreślone i pozostawiające olbrzymi margines interpretacji.

Rysunek 14. Nighthawks (Nocne marki).



Autor: Edward Hooper (1942) źródło: <https://artsandculture.google.com> [maj 2023].

Malarstwo Hoppera było dla mnie inspirujące, bowiem w pracy nad filmem czekało mnie właśnie to dookreślanie i dopełnianie niepełnego obrazu bohatera.

Szukając podpowiedzi i inspiracji wielokrotnie oglądałam film Macieja Drygasa *Usłyszcie mój krzyk*. Ten wybitny film próbuje przywrócić naszej świadomości i przez swój wstrząsający wydźwięk utrwalić w pamięci postać Ryszarda Siwca, księgowego z Przemyśla, który podpalił się 8 września 1968 roku w czasie centralnych Dożynek na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie w geście protestu przeciwko wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji. Siła oddziaływania filmu była wielka. Do czasu wyprodukowania tego obrazu żadnych wiadomości o Siwcu nie znalazłoby się w encyklopediach i słownikach, nie pisało się o nim nigdzie indziej, niż w wydawnictwach tak zwanego „drugiego obiegu”. Dopiero film Drygasa zerwał zasłonę milczenia wokół dramatycznego aktu. Rzadki to przypadek tak silnego oddziaływania dzieła audiowizualnego na społeczną świadomość i pamięć historyczną. Maciej Drygas dowiedział się o czynie Siwca przypadkowo, gdy zbierał materiały do zupełnie innego filmu. Dziś, w dużym stopniu dzięki dziełu Drygasa, możemy już bez cenzury mówić i pisać o tym, kim był Ryszard Siwiec:

*Niecały miesiąc od rozpoczęcia interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji, w trakcie obchodów ogólnokrajowych dożynek na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie, Ryszard Siwiec, dawny żołnierz AK, zdecydował się na dramatyczną formę protestu przeciw tłumieniu Praskiej Wiosny. Siwiec rozrzucił wśród tłumu ulotki z odezwą protestacyjną, po czym oblał się rozpuszczalnikiem i podpalił. Chcąc pomóc nie pozwalał gasić płomieni, ciężko poparzony trafił do szpitala, gdzie po czterech dniach zmarł. Protest Siwca pozostał zupełnie niezauważony, został pominięty w mediach. Opinia publiczna dowiedziała się o nim dopiero w 1991 r., gdy powstał poświęcony mu film dokumentalny Macieja Drygasa *Usłyszcie mój krzyk*. Siwiec został pośmiertnie uhonorowany odznaczeniami przez władze Czech i Słowacji, prezydent Aleksander Kwaśniewski przyznał mu zaś Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski, jednak rodzina zmarłego odmówiła przyjęcia odznaczenia.<sup>38</sup>*

W swojej pracy doktorskiej Maciej Drygas opisał szczegółowo, kiedy, dlaczego i w jaki sposób dowiedział się o tym wydarzeniu skutecznie ukrytym przez władze i jak mozolnie, krok po kroku odtwarzał postać tragicznego, skazanego na zapomnienie bohatera. Jak swoim filmem przywracał go historii. Impulsem i punktem wyjścia do zrealizowania filmu było dla reżysera ujęcie z „Kroniki Filmowej”, na którym operator Zbigniew Skoczek utrwalił to dramatyczne wydarzenie. Ujęcie to, wycięte rzecz jasna z dopuszczonej do wyświetlania kroniki, lecz szczęśliwie zachowane w archiwum Wytwórni Filmów Dokumentalnych miało jedynie siedem sekund!

W tekście dotyczącym realizacji *Usłyszcie mój krzyk* znalazłam zdania, które stały się rodzajem wskazówki, jaką kierowałam się przygotowując mój film od chwili, gdy zdecydowałam się, że chcę nim przypomnieć zapomnianego bohatera:

*Rozpoczynając realizację *Usłyszcie mój krzyk*, miałem więc świadomość, że powołuję do życia bohatera z niebytu, z kompletnego zapomnienia, ze strzępów wspomnień i skrawków materiałów ikonograficznych. Miałem również świadomość, że od tego, jak skonstruuje ten film, jak zbuduję postać samego Ryszarda Siwca, będzie zależeć percepcja i akceptacja widza dla jego dramatycznego czynu. W tym sensie mój film i podejście do realizacji różniły się w sposób zasadniczy od dokumentu obserwacyjnego/.../ To doświadczenie, które*

---

<sup>38</sup> Muzeum Historii Polski Online, *Samospalenie Ryszarda Siwca* <https://muzhp.pl/pl/e/1278/samospalenie-ryszarda-siwca> [maj 2023]

*przypomina trochę pracę archeologa, nauczyło mnie ogromnej cierpliwości i pokory w poszukiwaniu prawdy.*<sup>39</sup>

Zdawałam sobie sprawę, że właśnie ta cierpliwość i pokora potrzebna będą mi do dokumentacji, przeanalizowania istniejącej literatury przedmiotu, zasobów archiwalnych, ikonografii, nagrań oraz poszukiwania ludzi - naukowców lub osób w jakiś sposób związanych z historią Gottlieba Linki, bo wszystko to mogło zawierać informacje lub wskazówki, czego i gdzie dalej szukać. Doświadczałam więc w swojej pracy tego, o czym pisała Grażyna Kędzielawska:

*Wszystko, czego doświadczamy w trakcie dokumentacji w sensie emocjonalnym, wizualnym, intelektualnym powinno znaleźć odzwierciedlenie w scenariuszu. Dobra dokumentacja warunkuje treść i formę przyszłego filmu*<sup>40</sup>

Drugą filmową inspiracją w procesie twórczym był dla mnie film *Jeszcze dzień z życia* Raula de la Fuente i Damiana Nenowa. Jest to pełnometrażowy film animowany z wykorzystaniem zdjęć dokumentalnych.

Treścią filmu jest podróż Ryszarda Kapuścińskiego do Luandy, stolicy Angoli, którą dziennikarz odbył w 1975 r. Wtedy to właśnie, w wyniku tak zwanej „rewolucji goździków” w Portugalii, czyli obaleniu dyktatury Marcela Caetana w 1974 r., Portugalczycy, dawni kolonizatorzy Angoli, pospiesznie ewakuują się z bogatych dzielnic Luandy, a miasto pustoszeje. W przeddzień ogłoszenia niepodległości Angoli toczyła się między frakcjami brutalna walka o przyszłą władzę w kraju. Kapuściński wyrusza na front, by relacjonować przebieg tego konfliktu. Jest to misja bardzo niebezpieczna, która nawet w tak odważnym reporterze wywołuje niepewność, czy robi słusznie podejmując się takiego zadania, bo wiele ryzykuje i nie wiadomo, czy nadejdzie ów tytułowy „jeszcze jeden dzień życia”. W 2018 roku obraz otrzymał Europejską Nagrodę Filmową za najlepszy film animowany. To właśnie użycie animacji zaintrygowało mnie w dziele Nenowa i de Fuente. Pojawiają się w nim nie tylko zdjęcia dokumentalne, ale przede wszystkim sekwencje animacyjne. Dzięki nim twórcy mogli pokazać to, czego nie uchwyciłaby kamera – nie tylko przeżyte przez

---

<sup>39</sup> Maciej J. Drygas *Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego Usłyszcie mój krzyk*, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/4230/4296> [maj 2023]

<sup>40</sup> Grażyna Kędzielawska, op.cit., s.69.

Kapuścińskiego wydarzenia, ale i towarzyszące mu emocje. Dzięki temu film przybliżył nam w niebanalny, szalenie sugestywny sposób sylwetkę wybitnego dziennikarza a także uzupełnia to, czego reżyserzy nie mogliby zapewne znaleźć w archiwach.

Tak o użyciu animacji w *Jeszcze dzień z życia* pisze recenzent, Andrzej Badek:

*Wspomniana animacja stanie się kluczem w próbie przekazania widzowi sposobu funkcjonowania umysłu człowieka na wojnie, człowieka przemęczonego, przerażonego i zdeterminowanego. Wspomniana animacja zniesie granice między tym, co realne, a tym co goni człowieka w koszmarach i o czym przypominają mu wyrzuty sumienia. Wspomniana animacja pozwoli powołać z powrotem do życia ludzi, którzy stracili życie na bezlitosnej wojnie. Ludzi, którzy prosili, żeby reporter zrobił im zdjęcie, będąc świadomymi, że może to być jedyna pamiątka, która zostanie po nich na świecie.<sup>41</sup>*

Z podobnym rozwiązaniem problemu braku dokumentacji filmowej i bogatej ikonografii z przebiegu wydarzenia spotykamy się w pełnometrażowym filmie *Droga na drugą stronę* Ancii Damian. Autorka wybrała animację by opowiedzieć o młodym Rumunie Claudio Cruliku, który podejrzany o kradzież portfela zostaje – na podstawie pobieżnych zeznań świadków – osadzony w więzieniu. Protestując przeciwko niesłusznemu uwięzieniu zaczyna prowadzić głodówkę, w której efekcie umiera. Twórczyni co prawda miała do dyspozycji fotografie przedstawiające bohatera filmu, ale on sam już nie żył. Zastosowanie animacji do opowiedzenia historii zaczynającej się niejako „od końca” i opatrzonej prowadzonym w pierwszej osobie liczby pojedynczej komentarzem zdawać by się mogło zabiegiem karkołomnym. Jednak w efekcie film jest przejmujący i sprawia, że jego bohater staje się nam bardzo bliski.

Filmy *Jeszcze dzień z życia* i *Droga na drugą stronę* sprawiły, że zaczęłam rozważać, czy i w wypadku mojego filmu nie byłoby słuszne i właściwe uzupełnić tak skąpą istniejącą ikonografię oraz nieliczne archiwalia sekwencjami animowanymi.

### **3.3 Scenariusz – w poszukiwaniu konceptu i struktury**

*Stawiam tezę, że forma scenariusza oraz jego rola w powstawaniu filmu dokumentalnego zależy głównie od metod pracy, które reżyser zastosuje podczas realizacji. To, czy będzie posługiwał się np. wywiadem, komentarzem, czy metodą obserwacyjną, zdecyduje*

---

<sup>41</sup> Andrzej Badek, *Jeszcze Dzień Życia – Recenzja* <https://www.filmawka.pl/jeszcze-dzien-zycia-recenzja/> [maj 2023]

*o kształcie scenariusza. Prace literackie staną się bardziej obszerne i precyzyjne, kiedy ilość przewidywalnych elementów wzrośnie. Jeśli planujemy wywiady, możemy zapisać kluczowe pytania, a nawet opisać szerzej wątki tematyczne*<sup>42</sup>

Muszę w tym miejscu zaznaczyć, że absolutnie nieocenioną pomocą w czasie całej pracy nad moim filmem okazała się wspaniała, mądra a jednocześnie napisana jasnym, zwięzłym językiem, zawierająca olbrzymią ilość cennych wskazówek książka *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie* Sheili Curran Bernard, którą często tu cytuję. Prowadziła mnie niejako za rękę przez wszystkie etapy pracy nad filmem, także współpracę przy pisaniu scenariusza. Ważne było dla mnie w niej to, że zajmowała się całością pracy nad filmem – od pomysłu aż do efektu końcowego, a ja wiedziałam, że będę uczestniczyć aktywnie w nich wszystkich, pełniąc dwie funkcje – reżysera i operatora, a moje doświadczenie w pracy reżyserskiej było niewielkie.

Pierwszym etapem musiało być rzecz jasna napisanie scenariusza. Andrzej Gajewski w swojej pracy doktorskiej cytuje stwierdzenie Marcela Łozińskiego z jego pracy doktorskiej (*Scenariusz a realizacja w filmie dokumentalnym* PWSFTVIT 1976):

*(Scenariusz)winien zawierać trzy składniki: decyzję myślową, decyzję stylistyczną i niezbędne, rzetelne, dane dokumentacyjne*<sup>43</sup>

Choć od początku wiedziałam, że nie ja będę autorem scenariusza filmu, to będę miała szansę ściśle współpracować ze scenarzystą, Andrzejem Wojnachem. To, że to on podjął się napisania scenariusza wynikało z faktu, że miał już za sobą kilka doświadczeń scenariopisarskich a także o wiele lepiej ode mnie znał – szczególnie olsztyńskie - archiwa i inne dostępne materiały, które można było wykorzystać w czasie realizacji filmu. Posiadał więc wiedzę i kompetencje konieczne do zajęcia się tym tematem, miał też doświadczenie w realizowaniu dokumentów i animowanych komiksów, w tym także dotyczących Warmii i Mazur (między innymi *Miasto nad Łyną*, *Spuścizna*, *Żurawscy z Kajm*). Postanowiłam więc dać mu swobodę w sformułowaniu pierwszej wersji scenariusza przyszłego filmu, nakreślając jedynie podstawy tematyczne i oczekiwany przeze mnie ogólny zarys mojej

---

<sup>42</sup> Andrzej Gajewski, *Rola scenariusza w filmie dokumentalnym*, rozprawa doktorska, promotor dr hab. Andrzej Musiał PWSFTViT im. Leona Schillera w Łodzi, Łódź 2021, s. 5.

<sup>43</sup> Tamże, s. 22.

przyszłej reżyserskiej i operatorskiej pracy, jednak zastrzegłam sobie, że będę chciała mieć możliwość oceny scenariusza na wszystkich etapach jego powstawania i wpływ na jego ostateczny kształt. Bowiem zgadzam się ze stwierdzeniem Marka Hendrykowskiego:

*Opowiadam się w tym miejscu za koncepcją twórczego podejścia do scenariusza jako materiału opracowanego dla filmu. Otwarty charakter jego struktury – przybierającej na różnych etapach rozwoju rozmaite postaci – powinien zmierzać do możliwie najpełniejszej krystalizacji wyjściowego pomysłu. W grę wchodzi tutaj inne od pisarskiego indywidualizmu poety, powieściopisarza czy dramaturga wyobrażenie zespołowego procesu twórczego, szczególnie przydatne w przypadku powstawania dzieła filmowego.<sup>44</sup>*

Podejmując się zrealizowania filmu o plebiscycie 1920 i Gottliebie Lince miałam oczywiście wizję tego, jaki był szerszy cel tego procesu twórczego. Chciałam, by sportretowanie mojego bohatera na tle czasów i miejsca, w których żył i działał przemawiało do widzów, by z obejrzenia filmu wynikała jakaś refleksja, by zasiał on coś w ich świadomości – wiedzę o dramatycznym epizodzie wybranym z dziejów tego regionu naszego kraju.

Tak o roli przesłania filmu pisze wspomniany już Marek Hendrykowski. Bo choć w swojej książce zajmuje się głównie scenariuszami pisanymi na potrzeby filmów fabularnych, jednak wiele stwierdzeń znajduje zastosowania również w filmie dokumentalnym:

*Rosjanie mówią o nim skwoznoje diejstwije (termin ukuty ponad sto dwadzieścia lat temu przez wielkiego reformatora teatru Konstantego S. Stanisławskiego), Francuzi i Anglosasi – message, co mimowolnie kieruje uwagę w stronę potocznego skojarzenia z wiadomością i niekoniecznie odpowiada złożonej charakterystyce tego bardzo swoistego pojęcia. Przesłanie zawiera w sobie generalną ideę i zarazem intencję przyszłego filmu – ideę wyrażoną po raz pierwszy na kartach scenariusza. W skrócie można by ją określić jako jego myśl przewodnią<sup>45</sup>*

Myśl przewodnia, czyli przesłanie dzieła to – mimo podobieństwa słów - nie to samo, co motyw przewodni. Pozostawała więc do rozstrzygnięcia szalenie ważna kwestia, jasno i czytelnie sformułowana w pracy Mieczysława Przyłipiaka:

---

<sup>44</sup> Marek Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s.63.

<sup>45</sup> Ibidem str.72.

*...czy realizując dokumentalny film o człowieku powinno się szukać motywu przewodniego (w formie myśli, sceny, obrazu), który pozwala zrozumieć życie bohatera? Zwolennicy pisania scenariuszy do filmów dokumentalnych twierdzą, że pozwalają one nadać przyszlęmu filmowi porządek. Ten porządek /.../ wyraża się przede wszystkim oparciem struktury na motywie przewodnim. Życiu bohatera nadaje on sens, a filmowi spójność.<sup>46</sup>*

Dla Macieja Drygasa bez wątpienia takim motywem przewodnim był cudem zachowany krótki fragment wycięty z materiałów nakręconych na potrzeby Kroniki Filmowej – puszczaany wielokrotnie, w zwolnionym tempie, w pętli obraz płonącego Siwca na trybunach Stadionu Dziesięciolecia. Na tym etapie pracy, motywu przewodniego mojej opowieści jeszcze nie miałam. Wstępne prace literackie jednak już się zaczęły.

Wymogi, jakie należy spełnić w czasie starania się o dofinansowanie przez PISF dewelopmentu filmu określały, że na tym etapie pracy należy przedstawić treatment filmu. Jakie założenia musi on spełniać jasno formuluje Sheila Curran:

*Ponadto treatment powinien sprawiać wrażenie, że jego autor dobrze rozpoznał temat. /.../ „Treatmenty, które są w stanie zwrócić na siebie uwagę, to takie, które zarysowują i dobrze prezentują frapującą historię opisaną na podstawie dokumentacji i urozmaiconą czymś oryginalnym – niecodzienną perspektywą, nowym spojrzeniem, wyjątkowym dojściem do ludzi i miejsc.<sup>47</sup>*

Scenariusz, opierał się o pomysł, że narratorem prowadzącym opowieść o Plebiscycie 1920 roku jest dziennikarz regionalnego radia z Olsztyna. To on czyta nam fragmenty gazet z tego okresu, on znajduje się w ważnych dla historii miejscach i o nich opowiada. Przez cały film on też jest niejako mistrzem ceremonii wywołującym na scenę poszczególnych aktorów.

Treatment zawierał między innymi opis sekwencji, które miały być wykonane w technice animacji cieniowanej. Taki zabieg realizacyjny miał uzupełnić brak wystarczającej ilości materiałów źródłowych, z czego wraz ze scenarzystą coraz mocniej, w miarę dokumentacji, zdawaliśmy sobie sprawę. Zamierzonym celem było również uatrakcyjnienie wizualne naszej opowieści. Fundusze otrzymane z PISF na dewelopment

---

<sup>46</sup> Mirosław Przyłipiak *Scenariusz we współczesnym systemie produkcji filmów dokumentalnych w Polsce* [w:] *Polski film dokumentalny w XXI w.* pod redakcją Tadeusza Szczepańskiego i Małgorzaty Kozubek, Wydawnictwo PWSFTViT im Leona Schillera w Łodzi, Łódź 2016 s. 26-27.

<sup>47</sup> Sheila Curran Bernard op. cit., s. 214.



miały służyć między innymi sprawdzeniu, jaki efekt uda się osiągnąć i czy spełni on moje oczekiwania jako operatora i reżysera filmu, czyli czy sekwencje animowane będą ciekawie i atrakcyjnie wizualnie uzupełniać ów niedookreślony wizerunek bohatera. W tym celu latem 2018 roku wykonałam szczegółowe próby kamerowe. W Centrum Technologii Audiowizualnych we Wrocławiu, wraz ze studentami Wydziału Organizacji Sztuki Filmowej (podyplomowego kierunku Zarządzanie Postprodukcją Cyfrową) nakręciłam kamerą Sony FS7 kilka scen ukazujących epizody z życia mojego bohatera, które miały być następnie wykorzystane do animacji cieniowanej.

*Rysunek 15.*



*Próby postprodukcyjne, lipiec 2018, Źródło: archiwum autorki.*

Ten sposób animacji polega na przetworzeniu zdjęć filmowych przez filtry w programie Adobe Premiere i After Effects dla uzyskania wrażenia grafiki czarno-białej. Wzbogaciliśmy tę animację o bardzo wyraźne tło dźwiękowe. Szczególny nacisk położyliśmy na nagranie efektów synchronicznych (foley studio) i swoistych „postsynchronów” – słów wypowiedzianych przez postacie, ale nie przypisanych konkretnie do żadnej z nich, tylko funkcjonujących jako efekt.

Rysunek 16.



Animacja cieniowa.

Rysunek 17.



Animacja cieniowa.

Rysunek 18.



Animacja cieniowa.

Zarejestrowałam także sceny nie podlegające potem graficznemu przetworzeniu – te z udziałem narratora – Marka Michalskiego, reportera i prezentera Radia Olsztyn, który w przygotowywanej wersji scenariusza miał być w filmie narratorem. Postać narratora była kluczowana i ostatecznie pojawiła się na tle fotografii okresu plebiscytowego i gazet z epoki, których fragmenty rozpoczynają teaser filmu (załącznik).

Rysunek 19.



Postprodukcja teasera, lipiec 2018, CeTA, Wrocław, fot. archiwum autorki,

Efekty kilku dni pracy w dawnej wrocławskiej wytwórni filmowej były wizualnym udokumentowaniem wstępnej fazy produkcji.

Cały czas zastanawiałam się bowiem, jak, lub raczej – czym, wobec ubóstwa dostępnych archiwaliów uzupełnić wizualną tkankę przygotowywanego filmu. Miałam także dylemat czy do tego tematu i okresu historycznego ten rodzaj animacji będzie właściwy. Chciałam też sprawdzić czy klasyczna w formie postać narratora jest potrzebna i będzie dobrze służyć filmowi oraz czy proponowana osoba sprawdzi się w tej roli.

Po wykonaniu prób animacji cieniowanej podjęłam decyzję, że rezygnuję z animowanych scenek fabularnych i że ograniczę animację wykorzystując ją jedynie w funkcji informacyjnej, nie zaś jako element kreacji. Uznałam bowiem, że pierwotny plan zakładający oddanie sekwencjom animacyjnym dużej części filmu odbierze prawdę i dramatyzm opowiadanej historii. Nie uda mi się osiągnąć tak satysfakcjonującego efektu, jaki zastosowanie animacji dało w filmie *Droga na drugą stronę*. Tam animacja w zestawieniu z głosem narratora - zmarłego bohatera zrobiła na mnie poruszające wrażenie, ale trzeba powiedzieć, że był to świetny, nośny pomysł na cały film, nie zaś tylko na wstawki do obrazu w większości realizowanego w inny, niż animacja, sposób – a tak miałyby to wyglądać w moim filmie. Myślę, że gdyby autorka *Drogi na drugą stronę* zestawiała animację z ikonografią czy fragmentami filmów takiego efektu by nie osiągnęła – pomieszanie gatunków i konwencji podziałałoby przeciwko sile opowiadanej historii.

Doszłam więc do wniosku, że choć animacje cieniowane zapewne pomogłyby widzowi wyobrazić sobie jak przebiegały przywoływane zdarzenia, to jednocześnie oddaliłyby go od dramatu bohatera. Forma byłaby w sprzeczności z oczekiwanym przekazem filmu. Miałam też poczucie, że jako operator, a nie animator, nie będę w stanie zapanować wystarczająco dobrze nad tą materią albo raczej stworzyć kształtu animacji, który najlepiej będzie służył historii. Oczywiście podjęcie tej decyzji, za którą szła przecież konieczność zmian w scenariuszu, który ową animację wstępnie zakładał, nie było łatwe czy oczywiste. Szukałam więc jeszcze w istniejących dziełach potwierdzenia czy zaprzeczenia słuszności mojej decyzji.

Kolejnym filmem dokumentalnym, który uzupełnia braki sekwencjami animacyjnymi jest *Happy Olo - ballada o Olku Dobie*. Reżyserzy filmu: Krzysztof Paweł Bogocz i Marcin Macuk, z oczywistych względów nie mogli towarzyszyć swojemu bohaterowi w jego samotnej wyprawie kajakiem przez Atlantyk, więc pokazali ją w kilku sekwencjach animacyjnych właśnie. I choć ich sytuacja jako twórców dokumentalnych wydała mi się bardzo bliska, to jednocześnie po obejrzeniu tego filmu właśnie ostatecznie

zdecydowałam o odejściu od pierwotnej koncepcji. Miałam bowiem wrażenie, że animacja odbiera tematowi i przedstawianym sytuacjom pewien ciężar gatunkowy. Dojrzewała we mnie też myśl i decyzja, aby głos w moim filmie w całości oddać mieszkańcom ziem, o których miał powstać film, i o które toczyła się ta walka bez oręża.

Postanowiłam zastosować animację tylko w dwóch wypadkach rysunkowego portretu Linki. Tak jak Maciej Drygas fotografią poklatkową wydłużał kilka zachowanych sekund kroniki filmowej, tak ja poprosiłam animatorkę Anetę Siurnicką o pokazanie techniką animowaną procesu szkicowania wizerunku mojego bohatera utrwalonego na sali sądowej. Ta sekwencja weszła do ostatecznej wersji filmu.

Drugim przypadkiem użycia animacji było przedstawianie zmian na mapie Europy po Pierwszej Wojnie Światowej pozwalające przypomnieć widzowi te procesy.

Oczywiście można było – zamiast myślenia o użyciu animacji - pokusić się o wzbogacenie filmu przez inscenizowane sekwencje aktorskie lub wręcz zrealizować cały film w konwencji historycznego dokumentu inscenizowanego. Po głębszym zastanowieniu doszłam jednak do wniosku, że muszę zrezygnować z tego bez wątpienia kuszącego pomysłu, stwierdziłam bowiem, że na dokument w całości inscenizowany z pewnością nie uda się pozyskać wymaganych do tego środków, zaś zużycie znacznej części budżetu filmu na krótką sekwencję aktorską nie byłoby rozsądnym pomysłem. Wiedziałam, że obraz, nad którym zaczynałam intensywnie pracować ma być w efekcie historycznym filmem dokumentalnym, musiałam więc wziąć pod uwagę to, na jakich zasadach ma się on oprzeć.

*Celem klasycznego historycznego filmu dokumentalnego jest dostarczenie zainteresowanym widzom (miłośnikom kina i historii) określonego rodzaju wiarygodnej, czyli mniej lub bardziej zgodnej z ustaleniami historiografii, wiedzy o jakimś fragmencie przeszłości, wyrażanej za pośrednictwem audiowizualnych środków ekspresji w taki sposób, aby obraz przeszłości w filmie był realistyczny, przekonujący, wiarygodny, zrozumiały i interesujący.<sup>48</sup>*

Po zakończeniu dokumentacji, etapu dewelopmentu i podjęciu decyzji o rezygnacji z animacji powstała pierwsza wersja scenariusza.

---

<sup>48</sup> Piotr Witek, *Między przezroczystością a mozaikowością filmowej narracji historycznej. Przypadek Fotoamatora Dariusza Jabłońskiego*, [w:] *Okno na przeszłość. Szkice z historii wizualnej* pod red. Doroty Skotarczak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2015, s.5.

Zachowana w niej została postać dziennikarza, który zbiera materiały do rocznicowego reportażu radiowego o Plebiscycie 1920 roku. Pomimo współczesnego pośrednika historia nie przemawiała do mnie i obawiałam się, że w takim razie prawdopodobnie nie przemówi też do widza. W scenariuszu, poza dziennikarzem w akcję filmu wpisana była jeszcze jego dziesięcioletnia córka, w której szkolnych zadaniach występował także temat historii Warmii i Mazur. Niestety, dawało to w sumie efekt pewnej naiwności całej opowieści – temat filmu wprowadzany był niejako jak szkolna czytanka. Dziennikarz opisywany był jako „bohater filmu” (w istocie nim był, choćby przez łączny czas planowanej obecności na ekranie), co po pierwsze – nie było moim celem, a po drugie – przenosiło ciężar dramaturgii na problemy dziennikarza związane z budowaniem struktury reportażu i wypełnieniem jej udokumentowaną treścią. To zupełnie zmieniało treść filmu. Zamiast przybliżenia przyszłym widzom sprawy dramatycznych wydarzeń wokół plebiscytu oddalaliśmy ich sztucznym pomysłem prowadzenia narracji przez dziennikarza. W efekcie tych przemyśleń uznałam, że ta wersja scenariusza mnie nie satysfakcjonuje i odrzuciłam ją.

Szukając uatrakcyjnienia opowieści scenarzysta zaproponował wersję kolejną, w której poza dziennikarzem pojawiała się grupa młodzieży szkolnej, mającej zrealizować film o jednym z bohaterów okresu plebiscytowego.

Koncepcja zarysowana w tej wersji scenariusza wydała mi się już na pierwszy rzut oka niespójna i nieprzekonywująca. Po pierwsze – pokazane miały być równoległe dwa „procesy twórcze” – jeden, związany z dziennikarzem i drugi związany z młodzieżą kręcącą film. Byłoby to moim zdaniem mylące i sprawiałoby, że przy takim podejściu do tematu mniej ważny stanie się sam Plebiscyt i postać Gottlieba Linki, a na plan pierwszy wybiją się reportażysta i uczniowie oraz ich praca. Uznałam, że konieczne jest zlikwidowanie lub przynajmniej ograniczenie współczesnego bohatera filmu albo do dziennikarza, albo uczniów (bohater zbiorowy). Oto fragmenty mojej opinii o tej wersji scenariusza:

*Po pierwsze - należy zdecydować się na jeden wyraźny i mocny pomysł pozwalający opowiedzieć historię – a tu mamy co najmniej dwa. Dziennikarz przygotowuje słuchowisko radiowe na temat Plebiscytu 1920 oraz młodzież licealna kręci film na ten sam temat. A jeszcze do tego dziennikarz prowadzi z młodzieżą warsztaty na temat robienia słuchowiska radiowego, a młodzież robi film... /.../ Wprowadza to w strukturę scenariusza olbrzymi chaos i na końcu nie wiemy, czy dziennikarz robi słuchowisko o plebiscycie czy o młodzieży kręcącej film o plebiscycie. /.../ Trzeba się więc zdecydować na jedną koncepcję, uważam,*

*że zdecydowanie lepsza do odkrywania historii Plebiscytu i Linki będzie postać dziennikarza, w wypadku młodzieży jasność opowieści zakłócałby według mnie element uczenia filmowego (radiowego?) rzemiosła. /.../*

*Uważam, że lepiej byłoby zastosować więcej animacji map lub zdjęć, by pokazać region objęty plebiscytem, strukturę narodowościową tych terenów itp.*

*Jak najwięcej zdjęć powinno być realizowanych w autentycznych wnętrzach lub choćby miejscach pokazujących wygląd zabudowy tych terenów w początku dwudziestego wieku.*

*Sądzę, że na początku – w scenariuszu zrobione jest to moim zdaniem zbyt późno – należy wytłumaczyć specyfikę pojęć Mazur i Warmiak oraz kwestię języka, jakim się posługiwali i specyfiki tych narodowości.*

*Następnie trzeba by nakreślić sytuację międzynarodową i przebieg granic w chwili podjęcia decyzji o przeprowadzeniu plebiscytu. /.../*

*Myślę, że trzeba zdecydowanie wzmocnić początek, tak, by od razu zainteresować widza – szczególnie młodego – dość trudnym przecież tematem. Taki, jak obecnie zaproponowany, jest kompletnie nieinteresujący.*

Po drugie – miałam wrażenie, że w scenariuszu panuje chaos nie tylko koncepcyjny, ale też stylistyczny i jesteśmy bardzo dalecy od kształtu, który by mnie zadowolił oraz najlepiej służył filmowi a przede wszystkim – popularyzacji tematu, bo takiego przecież zadania się podjęłam. Zgodnie więc z moimi uwagami scenariusz miał być „oczyszczony” ze zbędnych elementów.

Jednak praca nad scenariuszem, jaką wykonaliśmy - choć w dużej mierze chybiona - jak i wykonane próby animacji nie poszły jednak na marne - w trakcie tych działań w mojej głowie zaczął się krystalizować coraz wyraźniej pomysł, żeby nie portretować w filmie całej zbiorowości działaczy na rzecz przyłączenia Warmii i Mazur do Polski, a wyeksponować tragiczny los tylko jednego z nich - Gottlieba Linki i z niego uczynić głównego bohatera mojego filmu.

Na tym etapie pracy zdawaliśmy sobie już doskonale sprawę z tego, że nie pozostały po nim prawie żadne ślady materialne, jednak to ograniczenie właśnie, a raczej szukanie sposobu poradzenia sobie z nim zmusiło mnie do poszukania innych rozwiązań.

Nie bez znaczenia dla takiej decyzji był też fakt, że w owym czasie oglądałam wiele filmów dokumentalnych o tematyce historycznej (*Rzeczpospolita Zakopiańska, Niepodległość, Paszporty Paragwaju*), szukając w nich inspiracji i odpowiedzi na

pojawiające się pytania. Poza wspomnianymi wcześniej, które doprowadziły bezpośrednio do porzucenia przez mnie koncepcji użycia animacji starałam się analizować filmy stricte dokumentalne, które twórczo, wizualnie przetwarzały tkankę archiwaliów.

Podpowiedź znalazłam w *Usłyszcie mój krzyk*, bo pomimo wszelkich różnic epok historycznych - bohater filmu Drygasa i mój bohater – Gottlieb Linka byli dość podobni. Obaj w pewnym momencie życia porzucają spokojną egzystencję i dotychczasowe bezpieczne zajęcie by poświęcić się dla sprawy ważniejszej, większej. I obaj kończą życie w dramatycznych okolicznościach, a ich ofiara wydaje się daremną. Działalność bohatera mojego filmu nie doprowadziła do wygrania Plebiscytu 1920 roku, a jego śmierć była wyłącznie dramatem dla najbliższych, lecz nie odcisnęła niestety trwałego piętna na historii. Ryszard Siwiec podpala się na oczach stutysięcznej widowni i ten dramatyczny, ostateczny gest pozostaje właściwie kompletnie niezauważony, nie ma szerokiego oddźwięku, na który Siwiec na pewno liczył wybierając takie właśnie miejsce i taki sposób targnięcia się na swoje życie. Linke w stanie krytycznym przewieziony jest potajemnie najpierw do rodzinnej wsi, potem do szpitala, poparzony Siwiec zaś zabrany zostaje ze Stadionu Dziesięciolecia też nie do karetki pogotowia, a do nieoznakowanego samochodu Służby Bezpieczeństwa, który wiezie go do pobliskiego Szpitala Przemienienia. Obaj umierają. Bohaterowie zapomniani. Bohaterowie tragiczni.

Tak pisze o swojej pracy nad filmem Maciej Drygas:

*Nie chciałem realizować filmu publicystycznego czy oświatowego. [...] Czulem ogromną odpowiedzialność moralną. Wiedziałem, że od mojej wizji będzie zależeć dalsza percepcja czynu Siwca, jego odbiór historyczny, a przede wszystkim emocjonalny.*<sup>49</sup>

Maciej Drygas wypełnił i utrwalił obraz człowieka poświęcającego swoje życie. Obraz ten „rzucił” jak z projektora – na czas, w którym ten bohater żył. Tym samym dał czynowi Ryszarda Siwca szerszy kontekst, podkreślił i powiększył niejako rolę jego protestu. Z siedmiosekundowego fragmentu wywiódł opowieść o człowieku na tle epoki. Siwiec krzyczy bezgłośnie i ten tytułowy, nieusłyszany - jak wiemy po latach - krzyk jest czymś niesłychanie poruszającym, ale między innymi dlatego tak mocnym, że osadzonym w czasie.

---

<sup>49</sup> Maciej J. Drygas *Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego Usłyszcie mój krzyk*, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/4230/4296> [maj 2023]



Maciej Drygas szedł po nitce do kłębka i znajdował w okresie dokumentacji kolejne dokumenty, nazwiska, zbierał nowe relacje świadków. Okazało się, że żyją żona i dzieci Siwca, jego przyjaciele, którzy zgodzili się opowiedzieć o swoich przeżyciach przed kamerą. Reżyserowi udało się też porozmawiać z radiowcami, którzy relacjonowali uroczystości dożynkowe, dotarł nawet do ludzi, którzy próbowali gasić płonącego Siwca, zaś wypowiedź księdza Józefa Tischnera stanowiła rodzaj komentarza moralnego do jego czynu.

Niestety, nie mogłam liczyć na to, że choćby najdłuższe poszukiwania doprowadzą mnie do odnalezienia żyjących osób – świadków życia i śmierci Linki. Upływ czasu jest nieubłagany – nie żyją ludzie współcześni Lince, nie żyje żadne z jego dzieci. Jediną żyjącą bliską krewną – miałam taką wiedzę w okresie dokumentowania tematu filmu - jest jego prawnuczka Hanna Sobolewska, mieszkająca w Niemczech i unikająca powracania do tamtych wydarzeń. Może to wynik tego, jak tragicznie naznaczona była cała jej rodzina, bo prześladowania po plebiscycie nie tylko dotknęły żonę Bogumiła, ale całą jego rodzinę. Dowiedziałam się także, że jeden z jego synów popełnił samobójstwo na grobie matki.

Wiedziałam więc, że najważniejsza będzie w filmie o Plebiscycie dobra dokumentacja, a także znalezienie ciekawych, kompetentnych konsultantów historycznych, którzy mogliby stać się komentatorami w filmie. I że na nich właśnie powinien opierać się scenariusz filmu.

I znów przywołam Sheilę Curran Bernard:

*Wkład konsultantów akademickich i innych, może mieć zasadnicze znaczenie dla projektu. Oni wnoszą swoją przenikliwość i wiedzę poszerzającą; niektórzy z nich mogą pojawić się przed kamerą jako eksperci, jeśli to mieści się w konwencji programu /.../Dobrzy konsultanci – a bywają wprost fantastyczni – rozumieją, że są konsultantami, a ty jesteś filmowcem oraz że ich rolą jest wzbogacanie treści, a twoją stworzenie najsilniejszego przekazu jaki jest możliwy.<sup>50</sup>*

To naukowcy mieli więc być moimi głównymi „świadkami”, depozytariuszami historii.

Oczywiście miałam obawy czy oparcie filmu na „gadających głowach” nie jest zbyt ryzykowne. Jednak uznałam, że może to być walor. Chciałam bowiem uczynić z wypowiadających się ekspertów spadkobierców historii, którą noszą w sobie - wybraliśmy bowiem ze scenarzystą ekspertów od lat zajmujących się tą tematyką, pracujących

---

<sup>50</sup> Sheila Curran Bernard op.cit. s. 169-170.

w ośrodkach naukowych i kulturalnych tego regionu. Byłam niezmiernie ciekawa jak rezonuje w nich ten temat, jakie emocje zobaczę na ich twarzach, gdy postawię naprzeciwko nich kamery. Liczyłam na to, że głębokie osadzenie w temacie sprawi, że będą mówić nie tylko kompetentnie, ale że ich wypowiedzi będą pełne pasji i emocji.

Niestety w trakcie zdjęć okazało się, że u niektórych osób emocji brakowało. Zaczęłam się obawiać, że opowiadanie za pośrednictwem konsultantów zaowocować może w efekcie opisem, owszem, obiektywnym, ale dość chłodnym, zatem dla mnie dalece niewystarczającym, bo pomysł filmu zrodził się u mnie z silnej emocji, z głębokiego poruszenia tragiczną historią Gottlieba Linki.

Do tego dochodziły prozaiczne problemy z brakiem obycia naukowców z kamerą. Wypowiedzi ekspertów zamierzałam nakręcić w możliwie dynamiczny sposób, w plenerach czy wnętrzach związanych z opowiadaną historią. Okazało się jednak po pierwszych próbach kamerowych, że niektórzy, mają wielką trudność ze swobodną wypowiedzią przed obiektywem. Dodanie im jeszcze „zadania aktorskiego” np. w postaci przejścia z punktu A do punktu B kompletnie ich paraliżowało, co miało wpływ na konstrukcję wypowiedzi i jej płynność. Ponieważ nie miałam zastrzeżeń do warstwy merytorycznej komentarzy, zdecydowałam, że (mając na uwadze ilość dni zdjęciowych) najlepszym rozwiązaniem będzie sfilmowanie ekspertów we wnętrzach ich gabinetów, lub, jak w wypadku doktor Małgorzaty Gałęziowskiej, na wystawie, której była ona kuratorem. Gdy nałożyłam sobie takie ograniczenia, okazało się, że naukowcy wypadli przed kamerą zadowalająco i wiedziałam, że ich przekaz zabrzmie nie tylko kompetentnie, ale emocjonalnie szczerze.

W tym miejscu chcę wspomnieć o jeszcze jednym filmie, który pomógł mi w podjęciu decyzji o oddaniu głosu naukowcom. To *Gadające głowy* Krzysztofa Kieślowskiego. Film oparty jedynie na statycznych ujęciach daje dowód, że może być fascynujący i trzymający w napięciu widza.

Czułam jednak nadal, że to nie wystarczy, że w połączeniu z ikonografią i fragmentami dostępnych archiwalnych filmów dokumentalnych da to stosunkowo bezosobowy, „suchy” dokument historyczny, podobny podręcznikowemu wykładowi.

Zależało mi więc bardzo na tym, by spróbować znaleźć – poza naukowcami - kogoś, kto da przed kamerą bezpośrednio, osobiste świadectwo o historii, którą chciałam przypomnieć.

Szczęśliwie udało się nam dotrzeć do Wiktora Leyka, Pełnomocnika Marszałka Województwa Warmińsko - Mazurskiego do spraw mniejszości narodowych i etnicznych oraz działacza społeczności ewangelickiej na Mazurach, którego dziadek Bogumił Leyk

działał razem z Linką w okresie Plebiscytu, został uwieczniony na jedynym zachowanym zdjęciu Linki zrobionym już po jego śmierci, był też na feralnym zebraniu agitacyjnym, po którym Linke został pobity. Jako potomek działacza plebiscytowego i bliskiego współpracownika Gottlieba Linki był dla nas w pewnym sensie „świadkiem” dramatycznych wydarzeń sprzed stu lat.

Rysunek 20. Wiktor Leyk.



Kadr z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”.

Okazało się także, że w archiwach zachowały się radiowe nagrania opowieści Józefa Zapatki o tym, jak doszło do wyjazdu delegacji Mazurów do Paryża, świadka pobicia Linki po wiecu w Szczytnie i głosu żony Janiny Zapatki mówiącej o prześladowaniach w okresie przed plebiscytem i po nim. Głosy tych prostych ludzi – szczególnie małżeństwa Zapatków, ten materialny ślad po ich istnieniu, a jednocześnie bezpośrednie świadectwo tego, kto „jechał do niewiadomego Paryża” po to, by Polska odzyskała Warmię i Mazury zrobiły na mnie bardzo duże wrażenie. Podobnie – wypowiedź agitatora plebiscytowego – jego pobrużdżona zmarszczkami twarz, bezzębne usta – patrzyłam na starego człowieka styranego życiem, który wracał w swojej opowieści do czasów przed plebiscytem i słychać było w jego głosie dumę z tego, co robił.

W czasie trwającej długi czas dokumentacji, natrafiliśmy też na panią Elżbietę Kobus, właścicielkę gospodarstwa agroturystycznego Kamez w Wawrochach koło Szczytna, wsi, w której mieszkał i gospodarzył Bogumił Linka. Pielęgnuje ona od lat pamięć o tym

mazurskim bohaterze, kiedyś sama – o czym mówi w moim filmie – zgłosiła się do Radia Olsztyn z informacją, że na terenie jej gospodarstwa znajdują się ślady domu Bogumiła Linki. Wnioskowała też o to, by na budynku Szkoły Podstawowej w Wawrochach w dziewięćdziesiątą rocznicę śmierci Linki wmurować tablicę pamiątkową. I właśnie to pani Kobus w naturalny, niewymuszony i nie sugerowany przeze mnie sposób sformułowała to, o czym tak naprawdę jest mój film – dotyczy on walki o potwierdzenie polskości Warmii i Mazur. Walki tragicznej, obfitującej w ofiary – takie, jak Gottlieb Linka - i dramatyczne zwroty akcji. W czasie zdjęć powtórzyła to przed kamerą.

Kolejnym momentem w dokumentacji, który sprawił, że udało się uczynić narrację w moim filmie bardziej osobistą, choć osadzoną rzecz jasna głęboko w historii, był nawiązany kontakt z działaczami Stowarzyszenia „Związek Mazurski” kultywującego pamięć o wielopokoleniowej polskości Warmii i Mazur. Dzięki temu poznałam również Pawła Szutowa, który co prawda nie jest Mazurem, ale specjalistą od gwary mazurskiej.

*Rysunek 21. Paweł Szutow.*



*Kadr z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”*

Zasugerowałam scenarzyście, że jego wypowiedź – właśnie gwarą – można będzie połączyć z planowanymi według scenariusza zdjęciami na terenie Muzeum Budownictwa Ludowego - Skansenu w Olsztynku. Zasugerowałam też, żeby to właśnie Paweł Szutow gwarą mazurską opowiedział w filmie życiorys Gottlieba Linki.



Kadr z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”.

Oddanie głosu Pani Eźbiecie Kobus, działaczowi Związku Mazurskiego Robertowi Abratowskiemu i Pawłowi Szutowowi służyło dodaniu do naszej opowieści tak potrzebnych silnych emocji osobistych, a zastosowanie gwary przez tego ostatniego dodatkowo miało szansę stać się elementem ukazującym poprzez język tradycje i specyfikę Mazur i ich dawnych mieszkańców. Było to dla mnie ważne dlatego, że o ile znamy szerzej gwary i tradycje Śląska, Małopolski, Kaszub czy Podhala o tyle o Mazurach i ich specyfice wiadomo niewiele.

Poprawiona wersja scenariusza trafiła w ręce ekspertów PISF, gdy producent aplikował o dotację na realizację filmu.

Uwagi, jakie zgłosili recenzenci stanowiły dla nas cenną wskazówkę i pozwoliły zobiektywizować spojrzenie na dotychczasowe prace scenariuszowe. Moja intuicja, że postać dziennikarza realizującego reportaż, czyli w pewnym sensie „opowieść w opowieści” nie jest najlepszym zabiegiem, potwierdziła się w opiniach ekspertów PISF.

W kolejnych wersjach scenariusza „Plebiscytu 1920”, stopniowo zmniejszała się ilość scen inscenizowanych ilustrujących współczesną „fabułę” filmu ukazującą poszukiwania dziennikarza – by w końcu całkowicie „oczyścić z niej” scenariusz. W czasie czytania kolejnych wersji zrozumiałam bowiem, że dużo mocniej przemówią do widza fakty, czyli dokumenty i ikonografia oraz specjaliści – czyli wypowiedzi konsultantów

historycznych relacjonujących historyczny kontekst i przebieg wydarzeń oraz relacje wspomnianych wyżej Wiktora Leyka, Elżbiety Kobus, Roberta Abratowskiego i Pawła Szutowa. Także archiwalne taśmy z nagraniem głosami małżeństwa Zapatków i sfilmowana relacja - nieznanego z nazwiska - działacza plebiscytowego były tak mocne, że zrozumiałam, iż wypowiedzi dziennikarza nawet w nikłym stopniu nie miałyby siły, jaką mają te autentyczne relacje świadków epoki. A sprowadzenie go do roli osoby tylko zadającej pytania niczego nie wnoszące i tym samym niepotrzebne.

To – poza uwagami ekspertów PISF - ostatecznie przesądziło o rezygnacji z postaci dziennikarza. Pośrednik między widzem a specjalistą – komentatorem stał się według mnie zupełnie niepotrzebny.

Postanowiliśmy więc ostatecznie zastąpić wszystkie proponowane początkowo scenki fabularne z udziałem dziennikarza komentarzami specjalistów, uatrakcyjnić je ikonografią, a animację ograniczyć jedynie do wspomnianych wyżej zabiegów.

Mając do dyspozycji te elementy pozostawało ułożyć na nowo strukturę filmu w scenariuszu. Oddajmy tu znów głos Maciejowi Drygasowi:

*Świat, który chciałem powołać, należał do przeszłości. Musiałem podjąć próbę, żeby go zrekonstruować, żeby tak zbudować dramaturgię, by widz podązał za historią Siwca. Kolejne sceny miały przybliżyć nas do zrozumienia jego motywacji oraz do współuczestnictwa emocjonalnego.*<sup>51</sup>

Film Drygasa zaczyna się od sceny w archiwum. Pracownica archiwum czyta informację o tym, że toczyło się śledztwo w sprawie rozpowszechniania 8 września 1968 roku na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie ulotek i że śledztwo to zostało – po latach – umorzone. Potem ksiądz z parafii w Przemyślu sięga do starych ksiąg parafialnych i odnajduje wpis dotyczący daty śmierci Ryszarda Siwca. Od pierwszych minut filmu wiemy, że bohater nie przeżył. Ten zabieg, choć wydaje się sprzeczny z klasyczną dramaturgią, która nakazywałaby zdradzić finał opowiadanej historii na końcu dzieła bardzo mocno. Od tej chwili wiemy już, jak zakończyła się historia i to nakłada na wszystko, filtr tragicznego końca.

---

<sup>51</sup> Maciej J. Drygas *Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego Usłyszcie mój krzyk*, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/4230/4296> [maj 2023]

Zainspirowana tym zabiegiem dramaturgicznym pomyślałam, że można by i w scenariuszu mojego filmu go zastosować – powiedzieć już na początku o tragicznym finale życia Gottlieba Linki. To, co będziemy oglądali potem będzie już niejako „naznaczone” tragicznym końcem. Taki zabieg – mimo że właściwie odkrywa los bohatera na początku opowieści, dobrze zastosowany, przyczynia się do zainteresowania historią, i właśnie dlatego – chcemy obejrzeć, co do takiego końca doprowadziło.

Kolejna refleksja jaka nasunęła mi się po filmie Drygasa dotyczyła zasady skonstruowania filmowej opowieści w sytuacji, gdy nasz bohater nie żyje, a nie mamy zbyt wielu materiałów archiwalnych o nim samym. Pozostaje wtedy możliwie dokładne pokazanie wyraźnego kontekstu historycznego i uzupełnienie tej relacji emocjonalnie działającymi na widzów wypowiedziami osób relacjonujących dramatyczne wydarzenia będące treścią opowieści.

Maciej Drygas rysuje historyczny kontekst ujęciami półek archiwum zawałonych teczkami pełnymi akt, obrazem dość ponurego domu z fotografią Ryszarda Siwca w oknie a potem przechodzi już na zdjęcia z Polskiej Kroniki Filmowej. Nie pokazuje od razu płonącego jak pochodnia człowieka, ale najpierw w zwolnionym tempie odtwarza materiał z Dożynek. Oto Władysław Gomułka, dyskretnie podtrzymywany pod ramię przez jakiegoś mężczyznę, także zapewne wysokiego rangą działacza partii podchodzi do stołu, na którym leżą dary przyniesione przez rolników. Tancerze w ludowych strojach przesuwają się po murawie w kręcącym się korowodzie. Rolnicy w ludowych strojach kładą przed I Sekretarzem partii plony i dożynkowe wieńce. Potem dopiero reżyser pokazuje obraz z kamery ukazujący widownię – ludzie odsuwają się ze zdumionymi lub przerażonymi twarzami. Część widzów nie zwraca na nic uwagi. Jest obojętna. To, co ci ludzie oglądają przykładając z przerażeniem dłonie do twarzy wyjaśnia się dużo później. Także dzięki temu zabiegowi zatrzymany kadr z płonącym, krzyczącym Ryszardem Siwcem jeszcze mocniej uderza nas niż gdyby pokazać go na samym początku filmu.

My nie mieliśmy w zanadrzu tak spektakularnie mocnych materiałów, więc wiadomo było, że kontekst trzeba będzie opisać za pomocą innych środków, ale oczywiste było, że bez szerokiej informacji o momencie dziejowym, jakim był feralny, przegrany plebiscyt, historia i czyn mojego bohatera nie będą zrozumiane.

Z zebranego dotychczas materiału rysował się już bardzo wyraźny obraz edukacyjnego dokumentu historycznego, lecz potrzebna mi była jeszcze jakaś emocjonalna, osobista relacja współczesna. Istotą walki o przyłączenie Warmii i Mazur do Polski było przecież podkreślenie, potwierdzenie polskości dużej części ludności zamieszkującej te

tereny. Pomysł plebiscytu zrodził się z uczuć – z emocji przedstawicieli polskojęzycznej ludności Mazur, z odwagi delegacji Mazurów na Konferencję Pokojową w Paryżu, z zapалу plebiscytowych agitatorów namawiających do głosowania za Polską. A tych emocji mi brakowało. Liczyłam na to – po rozmowie z panią Elżbietą Kobus – że być może jej wypowiedź zepnie całość filmu dramaturgiczną i emocjonalną kłamrą. Cały czas zadawałam sobie też pytanie, kończące recenzję podpisaną przez Ekspertów PISF – co wynika z tej historii dla nas tu i teraz? Wiedziałam, że będę musiała mieć to pytanie „z tyłu głowy” zarówno w czasie zdjęć jak i montażu filmu. Będę musiała spróbować skłonić osoby wypowiadające się przed moją kamerą do emocjonalnego, osobistego przekazu.

Oczywistym było też, że będę chciała włączyć do filmu zdjęcia niezwykle pięknych krajobrazów Warmii i Mazur i przy ich pomocy budować nastrój filmu. Bo uroda tej ziemi jest bezdyskusyjna, zapada w serce każdego, kto bywa tu choćby przejazdem. A dla mieszkańców tej ziemi – zarówno Warmiaków i Mazurów jak i pochodzących stąd Niemców miłość do niej jest podstawowym budulcem tożsamości i przywiązania do niej. Natomiast filmowcy o wiele rzadziej korzystają z plenerów tego regionu, absolutnie unikalnego w skali Europy. A jeśli już – pokazują zazwyczaj banalne obrazki żaglówek na jeziorach dobre do turystycznego folderu, ale bardzo dalekie od uchwycenia prawdziwej urody tej krainy.

*Rysunek 23.*



*Kadr z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”.*



Po zakończeniu dokumentacji w archiwach do grona współproducentów przyszłego filmu dołączyli: Muzeum Warmii i Mazur oraz Instytut Północny im. Wojciecha Kętrzyńskiego, których wkładem miało być udostępnienie archiwaliów, ikonografii czy przestrzeni do zdjęć. Oni też dbali o historyczną zgodność i czuwali nad merytoryczną stroną projektu. Także dzięki nim udało się zgromadzić w jednym filmie tak wiele ikonografii i innych dokumentów z epoki plebiscytu i opatrzyć je tak podbudowanym naukowo, ale jednocześnie zrozumiałym dla widza komentarzem naukowym.

Budżet filmu był zamknięty. Zdawałam sobie sprawę, że ostateczna suma niewiele ponad 300 000 złotych nie była wysoka i że będę musiała dobrze zaplanować pracę, by w ciągu kilku dni zrealizować zdjęcia w wielu lokacjach, z udziałem amatorów nieobytych z kamerą. Jednak wiedziałam jednocześnie doskonale, że albo zrobię film w takich warunkach, albo nie zrobię go wcale. Przystąpiłam więc do oceny dostępnych obiektów zdjęciowych – wewnątrz naturalnych i plenerów i ostatecznej decyzji, gdzie będę realizować zdjęcia, bowiem od dobrego zaplanowania zależał sukces całego przedsięwzięcia. Niestety, okazało się, że nawet najlepsze plany mogą zostać zniweczone przez okoliczności, na które nie mamy najmniejszego wpływu.

## 4. Rozdział III

### 4.1 Okres zdjęciowy

Jak wiele produkcji w 2020, tak i nasza była utrudniona przez pandemię. Nie mogliśmy zacząć zdjęć na początku marca 2020 roku, jak planowaliśmy. Dlaczego wybrałam taki termin? Zależało mi bowiem aby w ujęciach plenerowych nie mieć jeszcze przyrody w pełnym rozkwicie. Chciałam, by zieleń nie była w pełnym, bujnym rozwoju i nie tak intensywna, jak ma to miejsce w maju czy czerwcu. Moja intuicja operatorska podpowiadała mi, że będzie to bardziej służyło przypomnieniu tragizmu historii – tym bardziej, że Warmia i Mazury to kraina o wyjątkowych walorach krajobrazowych i piękna przyroda jest tam wszechobecna.

Rysunek 24.



Kadr z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”.

Drugą kwestią, która przemawiała za takim terminem rozpoczęcia zdjęć było dążenie do tego, aby choć pierwsza wersja montażowa była gotowa na rocznicę plebiscytu, który, jak pamiętamy, miał miejsce 11 lipca 1920 roku.

Niestety lockdown, który nastał pokrzyżował te plany. Muzeum Warmii i Mazur czy Skansen Budownictwa Ludowego w Olsztynku, w których planowaliśmy realizować zdjęcia pozostawały ze względu na epidemię COVID zamknięte. Dlatego, gdy tylko zniesiono ograniczenia dotyczące funkcjonowania tego typu instytucji, przystąpiliśmy do zdjęć. I muszę przyznać, że przesunięcie terminu miało jednak swoje dobre strony, których

w pierwszej chwili nie dostrzegłam. Zdjęcia plenerowe realizowane późną wiosną pełniej ukazywały piękno i charakter ziem, o których opowiadałam, a końcowe materiały były wizualnie już bardzo bliskie tego jak wyglądały plenery 100 lat temu, w okresie plebiscytowym.

Pierwszy dzień zdjęciowy miał miejsce 25 maja 2020 roku w Muzeum Warmii i Mazur, na wystawie związanej właśnie z rocznicą wydarzeń sprzed 100 lat, z udziałem doktor Małgorzaty Gałęziowskiej.

Muszę przyznać, że praca z tą ekspertką była bardzo efektywna. Okazało się bowiem, że Pani Małgorzata ma sporą naturalność w występowaniu przed kamerą, choć – czego się obawiałam – nie miała przedtem doświadczenia tego typu. Zachowywała się swobodnie i w jej wypadku mogłam pozwolić jej na ruch czy gestykulację – robiła to naturalnie i zgodnie z moimi poleceniami.

*Rysunek 25. dr Małgorzata Gałęziowska*



*Scena w Muzeum Warmii i Mazur, fot: A. Wojnach*

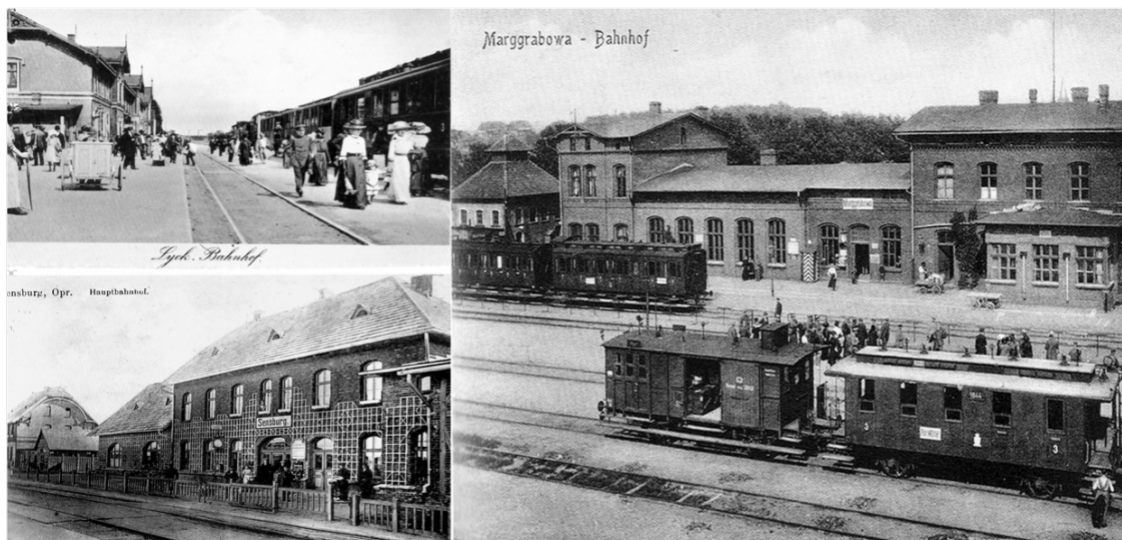
Rysunek 26. dr Małgorzata Gałęziowska



Scena w Muzeum Warmii i Mazur, fot: A. Wojnach.

Później przejechaliśmy do Ostródy, gdzie w prawie oryginalnym kształcie zachowana jest stacja kolejowa z drugiej połowy XIX wieku. Tam miałam szansę zrealizować ujęcia do sekwencji opowiadającej o wyprawie mojego bohatera do Paryża, bo – choć podróż Gottlieba Linki rozpoczęła się zapewne w Olsztynie - ten obiekt najwierniej oddawał realia podróży tamtego czasu.

Rysunek 27.



Dworce (Olecko, Giżycko, Mrągowo), Źródło: archiwum Instytut Północny im. W. Kętrzyńskiego w Olsztynie.

Rysunek 28. Dworzec w Ostródzie.



Kadr z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”.

Następnego dnia pracowaliśmy w Olsztynie a naszym miejscem zdjęć - z udziałem doktora Jerzego Kiełbika i doktora Tomasza Wyżlica był Instytut Północny im. Wojciecha Kętrzyńskiego. Siedzibą Instytutu jest budynek Domu Polskiego, wzniesiony na początku XX wieku przez mistrza ciesielskiego z Olsztyna Augusta Hosmanna. W części jego pomieszczeń urządzono wówczas biuro Mazurskiego Komitetu Plebiscytowego (1919- 1920). Po przegranej plebiscycie do 1939 roku mieściły się tam polskie instytucje działające na Warmii, między innymi szkoła, biblioteka, czytelnia, ale także Związek Polaków w Niemczech i Hufiec Harcerski Rejonu Wschodniopruskiego. Od 1922 miał tutaj swoją siedzibę również polski Bank Ludowy, wspierający polskie rolnictwo i rzemiosło. W tamtym okresie do budynku przyłączyła nazwa Dom Polski.

Rysunek 29.



Rysunek 30.



*Instytut Północny im. Wojciecha Kętrzyńskiego kadry z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”.*

Od 1968 jest siedzibą Ośrodka Badań Naukowych imienia Wojciecha Kętrzyńskiego (OBN), który był jednym z koproducentów w ramach tej umowy korzystaliśmy z archiwaliów będących w dyspozycji tej instytucji. W tym budynku miała miejsce w tym czasie także wystawa plakatów propagandowych z okresu plebiscytowego.

27 maja także realizowaliśmy zdjęcia w Olsztynie – tym razem nagrywaliśmy wypowiedzi doktora Andrzeja Rzempełucha. Odwiedziliśmy miejsca związane z pobytami Bogumiła Linki w tym mieście – budynek sądu, szpital, gdzie zmarł wraz z kaplicą, ulice,

którymi szedł kondukt pogrzebowy czy park z pomnikiem Linki. Zrealizowałam także sceny z Pawłem Szutowem w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej im. Emilii Biedrawiny-Sukiertowej.

Dzień później wróciliśmy do Instytutu Północnego, aby tym razem porozmawiać przed kamerą z doktorem Tadeuszem Baryłą a później z Wiktorem Leykiem w budynku Urzędu Marszałkowskiego. To - podobnie jak Dom Polski – drugi budynek, którego bryłę i elewację w prawie niezmienionej formie możemy zobaczyć na archiwalnych zdjęciach z okresu plebiscytowego jakie wykorzystałam w filmie. Gmach ten wybudowano w latach 1908-1911 w stylu modernistycznym, nawiązującym do baroku na potrzeby urzędu Rejencji Olsztyńskiej wydzielonej w południowej części Prus Wschodnich w roku 1905 (odpowiednik polskiego województwa). W 1920 w gmachu Rejencji pracowała aliancka komisja nadzorująca przebieg plebiscytu. W okresie II wojny światowej część pomieszczeń zajmowało gestapo. Po wojnie, do 2004 roku, budynek był w dyspozycji PKP, a obecnie to siedziba Urzędu Marszałkowskiego Województwa Warmińsko-Mazurskiego i Wojewódzki Sąd Administracyjny. Zdjęcia w tym miejscu zakończyły pierwszy okres zdjęciowy i z powodów terminowo - logistycznych przerwa trwała do 13 czerwca.

W tym dniu odwiedziliśmy Szczytno, gdzie z Wiktorem Leykiem zrealizowaliśmy ujęcia plenerowe – na dworcu i w jego okolicach oraz w miejscu, gdzie znajdowała się Cafe Germania oraz redakcja „Mazura” czyli tam, gdzie rozegrały się wydarzenia, które doprowadziły do śmierci Bogumiła Linki. Zrealizowałam także sekwencję na szczycieńskim cmentarzu, gdzie znajduje się grób Reginy Linkowej. W jego starszej części nagrałam z kolei rozmowę z Robertem Arbatowskim.

Rysunek 31.



*Kręcenie sceny z Robertem Arbatowskim, cmentarz ewangelicki w Szczytnie. fot.: A. Wojnach.*

Ostatnią sekwencją w tym dniu była zaaranżowana rozmowa Wiktora Leyka z Witoldem Olbrysiem – historykiem w jego domu w Rudce. Scena przeglądania archiwalnych fotografii, których niezwykle zbiór posiada ten nauczyciel historii jednak nie weszła – nawet fragmentarycznie – do filmu. Mimo tego, że byłam zadowolona z jej energii, dynamiki i kształtu wizualnego, uznałam, że zbyt oddala mnie od postaci Bogumiła Linki i jego historii.

14 czerwca udaliśmy się do Ełku, gdzie w Muzeum Historycznym nakręciłam ujęcia z udziałem doktora Rafała Żytyńca i doktora Jakuba Kryżewskiego. Ponieważ na terenie tego muzeum znajduje się także Ełcka Kolej Wąskotorowa, będąca jego częścią, nakręciłam tam także trochę ujęć, które uznałam za pomocne przy zobrazowaniu podróży Linki do Paryża, ponieważ na dworcu w Ostródzie miałam możliwość sfotografowania tylko samego budynku, a nie pociągów z tamtego okresu.

Cały czas miałam jednak w pamięci, że chcę pokazać przyrodę i naturę tych ziem. Brakowało mi w zrealizowanym dotychczas materiale ujęć Mazur Garbatych, czyli rejonu leżącego w północno-wschodniej części Pojezierza Mazurskiego, na wschód od Krainy Wielkich Jezior Mazurskich, na północ od Pojezierza Ełckiego i na zachód od Pojezierza



Suwalskiego. Udałam się więc z kamerą w tamtym kierunku, po drodze realizując ujęcia z wieży widokowej w Starych Juchach.

Rysunek 32. Panorama z wieży widokowej.



Kadr z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”.

Wsi, która – nota bene – stała się znana dzięki filmowi dokumentalnemu *In touch* z 2018 roku. Film ten jest opowieścią o mieszkańcach tej mazurskiej wsi, z której od początku lat 80 XX wieku wyemigrowało do Islandii ponad 400 mieszkańców co stanowiło ponad połowę całej społeczności... Udało się także w tym rejonie nakręcić ujęcia pomników – kamieni plebiscytowych, stawianych dla uczczenia, zwycięskiego dla Polski w tych miejscowościach, plebiscytu. Narracja montażowa na którą się ostatecznie zdecydowałam wykluczyła jednak użycie tych „przebitek”. 15 czerwca miał miejsce ostatni dzień zdjęciowy. Zaplanowaliśmy zdjęcia w gospodarstwie Elżbiety Kobus, właścicielki ziemi, na której znajdują się pozostałości po gospodarstwie Bogumiła Linki w Wawrochach.

Rysunek 33. Wawrochy.



Kadr z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”.

Następnie pojechaliliśmy do Parku Etnograficznego w Olsztynku, czyli Muzeum Budownictwa Ludowego, gdzie miałam szansę nakręcić ujęcia, które korespondowały niejako z pozostałościami – czyli właściwie pojedynczymi, zarośniętymi cegłami - po domu i obejściu Linki. Dzięki wizycie w skansenie – zarówno ja, jak i widzowie - miałam możliwość wyobrazić sobie jak mogło wyglądać jego życie codzienne, dom i otoczenie.

Rysunek 34. Muzeum Budownictwa Ludowego – park etnograficzny w Olsztynku.



Kadr z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”.

Rysunek 35. Muzeum Budownictwa Ludowego – park etnograficzny w Olsztynku.



Kadr z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”.

W okresie od maja do końca czerwca realizowałam też w sprzyjających warunkach pogodowych oraz oświetleniowych (świtem, o poranku lub w magic hour) zdjęcia z drona, które – choć współcześnie w moim odczuciu często nadużywane - stanowią w moim filmie ważny element wizualnego opisu świata, o którym opowiadam. Zdjęcia te były realizowane przy użyciu DJI Mavic 2 Pro i filtrów ND PolarPro Cinema, mające na celu skrócenie czasu otwarcia migawki aparatu, dzięki czemu mogłam tworzyć płynne kinowe ujęcia lotnicze.

Rysunek 36.



Kadr z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”.

Rysunek 37.



Kadr z filmu „Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920”

Do realizacji ujęć z drona i szwenkowania filmu zaprosiłam do współpracy Macieja Łojewskiego – młodego mieszkańca Olsztyna, którego poznałam jako asystenta (na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim) – nieżyjącego już - profesora Janusza Połoma. Dużą rolę przykładam do funkcji operatora kamery i uważam, że jest w niej bardzo ważne doświadczenie i manualna sprawność, jednak tym razem ważniejsza dla mnie była znajomość regionu, problematyki i lokalnych uwarunkowań, nawet kosztem idealnego prowadzenia ostrości czy perfekcyjnego kadrowania. Ostrość stała się zresztą rzeczywiście sporym wyzwaniem, bo zdecydowałam się podczas większości scen zastosować Ronina 2, co niestety okazało się mieć negatywne konsekwencje dla jej precyzyjnego prowadzenia. Osiągnęłam jednak za to pożądaną płynność ruchu, dodając do Ronina Easyrig wraz ze stabilizatorem.

Rysunek 38. Zdjęcie z planu – backstage.



Scena w Muzeum Warmii i Mazur, fot: A. Wojnach.

Rysunek 39. Zdjęcie z planu - backstage.



Scena w Muzeum Warmii i Mazur, fot: A. Wojnach.

Gimbal Ronin 2 to profesjonalny 3-osiowy ręczny gimbal umożliwiający nagrywanie płynnych ujęć nawet przy dużych prędkościach. To urządzenie służące do stabilizacji urządzeń, bez względu na to, czy korzysta się ze zwykłej cyfrowej lustrzanki, czy kamery

kinowej w profesjonalnym wydaniu. Wśród obsługiwanych kamer są m.in.: Canon C300, Sony FS7, RED Dragon, Black Magic Ursa Mini, ARRI Alexa Mini. Może udźwignąć kamerę o wadze do 13,6 kg. Jest wyposażony w silnik o wysokim momencie obrotowym, co właśnie daje możliwość zainstalowania różnego rodzaju kamer. Kamera, na którą się zdecydowałam to FS7 z zaawansowaną matrycą 4K Exmor Super 35. Jak wiadomo jednym z najważniejszych parametrów matrycy jest ich rozmiar. Zastosowany w tej kamerze sensor pozwala uzyskać rozmycie tła na skutek małej głębi ostrości, którą łatwiej uzyskać z większymi matrycami. Inną ważną zaletą dużej matrycy jest lepsza światłoczułość i wynikające z niej niższe szумы podczas nagrywania w niesprzyjającym oświetleniu a tego – ze względu na dokumentalny i mało precyzyjnie zaplanowany harmonogram – obawiałam się w tej produkcji. Wiedziałam jednak, że FS7 posiada czułość ISO 2000 i rozdzielczość 4K - matryca o efektywnej rozdzielczości 8.8 megapiksela zapewniała natywną rozdzielczość 4K. Kamerę tę połączyłam z obiektywami Fujinon 18-55 oraz Fujinon 50-135. Obydwa zoomy o stałym świetle T2.9, pokrywające ogniskowe 18-55 i 50-135, zostały stworzone z myślą o formacie APS-C i charakteryzują się dokładnie takimi samymi gabarytami - mierzą 85 x 206 mm przy wadze 980 g. oraz cechują się dużą funkcjonalnością. Otrzymujemy trzy manualne pierścienie odpowiadające za kontrolę ostrości, ogniskowej i przysłony (bezstopniowo), do których możemy podpiąć systemy follow focus, a także możliwość regulacji odległości układu optycznego od sensora, co pozwolić ma używanie ich także z różnymi aparatami i kamerami. 9-listkową przysłonę można domknąć maksymalnie do wartości f/22, ostrość ustawimy już w odległości 0,85 m (model 18-55 mm) i 1,2 m od obiektywu (model 50-135 mm). Oba obiektywy pozwalają także na pracę w trybie makro, gdzie najmniejsza możliwa odległość ostrzenia wyniesie kolejno 0,38 m i 0,85 m. Co jednak najważniejsze, transfokatory te są pozbawione takich problemów jak focus breathing (zmiana ogniskowej występująca przy przeostrzaniu) i perfekcyjnie utrzymują punkt ostrości przy regulacji ogniskowej.

Choć przy produkcjach fabularnych zawsze pracuję na obiektywach stałogniskowych, to w wypadku filmów dokumentalnych wolę zmiennogniskowe pozwalające na szybką zmianę kadru bez czasochłonnych zmian optyki i wyważania całego mocowania kamery, zwłaszcza, że realia zdjęć dokumentalnych są nieprzewidywalne i wymagające gotowości do natychmiastowych reakcji. To także miało znaczenie przy mojej decyzji, że we wnętrzach będę bazować głównie na świetle naturalnym i dodawać swoje lampy tylko wtedy, kiedy będzie taka konieczność ze względów ekspozycyjnych. Podjęłam taką decyzję także z powodu minimalnego budżetu na światło i z tego powodu mogłam

bazować tylko na kilku podstawowych lampach i ręcznych blendach. Były to 2 sztuki Fomei Digital Light 1000 o płynnej regulacji mocy od 0 do 1000 W i z temperaturą barwowa światła 3200 K oraz Lishuai Soft LED P-1380ASVL 3200K-5600K. Ten panel ledowy o maksymalnej mocy świecenia 2450 lux na 1 metr, z regulacją temperatury barwowej w zakresie 3200K-5900K oraz płynną regulacją natężenia mocy od 10% do 100%, może być zasilany za pomocą zasilacza sieciowego, ale także przy pomocy akumulatorów V-Lock, dzięki temu panel może także pracować w miejscach, w których nie ma stałego źródła zasilania co w produkcjach dokumentalnych jest szczególnie cenne. Wszystkie wymienione jednostki oświetleniowe obsługiwałam samodzielnie bowiem pion operatorski był znacznie zredukowany. Poza mną i operatorem kamery był jeszcze tylko asystent techniczny, bez którego praca przy użyciu Ronina nie byłaby możliwa.

Kręciłam w S-LOG-u z ustawionym LUT-em. Jest to ustawienie korekcji. Włącza się je na podglądzie obrazu wysyłanego z kamery. Jeżeli kręcimy w LOG-u to obraz jest blady, krzywa jest płaska, żeby się mieściła jak największa rozpiętość tonalna i to powoduje, że obraz jest „wyprany, blady i trudny do oglądania. Jednym słowem, gdy zapisujemy obraz w CIEN GAMMA lub SLOG, zanika nam kolor i nasycenie. Tak więc, żeby mieć dobry podgląd i wiedzieć jak ustawić ekspozycję, ustawiałam wstępną korekcję w lupie włączając LUT, który koryguje log-a do wersji obrazu o normalnym kontraście i nasyconych kolorach. LUT możemy stworzyć sami albo z kolorystą, który nakłada ten LUT na materiał, żeby go skorygować według wcześniejszych ustawień, które zapisane są w tym LUT-cie. Definicję pojęcia LUT (Look Up Table) mówią, że to plik cyfrowy, który przekształca kolor i ton obrazu (dekodując kolor do REC 709) czyli konwertuje kolory i szczegóły w pliku źródłowym do pożądanego stanu docelowego. Nie ma wtedy potrzeby manualnej korekcji kolorów, tym samym zaoszczędzamy czas, stosując PLUGIN automatycznie kolorujący materiał.

Zdecydowałam się na to rozwiązanie technologiczne, ponieważ kręcony w LOG-u obraz ma bardzo dużą tolerancję i możliwości korekcji.

Najwięcej problemów technologicznych miałam z narzuconą przez producenta ekipą odpowiedzialną za dźwięk. W czasie montażu okazało się, że z powodu nieemisyjnego dźwięku wielu ujęć nie możemy użyć i że brak było synchronizacji między efektami nagrywanymi mikrofonem kierunkowym, a wypowiedziami rozmówców granymi tylko na mikroporty. Gdy pełniłam tylko funkcję operatora to moja relacja z pionem dźwiękowym ograniczała się jedynie do sprawdzania czy boom nie rzuca cienia albo nie wchodzi w kadr.

Mogłam najwyżej w takim wypadku zacieśnić kadr tak, aby reżyser dźwięku miał szansę na dobre wykonanie zadań jakie przed nim postawiono bez kolizji z pracą kamery. Wracając jednak do filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920* - decyzja dźwiękowca, aby mikrofonem kierunkowym rejestrować tylko efekty a nie „setki” sprawiła, że przy braku synchronizacji i tak ostatecznie efekty dźwiękowe i atmosfery były tworzone w postprodukcji przez Katarzynę Figat, a część nagranych wypowiedzi była niestety nie do wykorzystania.

## 4.2 Postprodukcja

Problemy z synchronizacją dźwięku i obrazu były pierwszą rzeczą, z którą musiałam się zmierzyć, gdy zaczęłam proces montażowy z Krzysztofem Ligockim. I to niestety zabrało nam dużo czasu, z puli tego, którym dysponowaliśmy na montaż. Okazało się też – choć było to do przewidzenia – że bardzo dużo czasu zajmie nam porządkowanie archiwaliów, które mieliśmy w postaci skanów zdjęć, nakręconych gazet i plakatów oraz wkopiowań z filmów, kronik czy materiałów propagandowych.

Najważniejszym problemem, przed którym stanęliśmy było to, że była znacząca różnica między ostateczną wersją scenariusza, a tym, co ostatecznie udało się nam nakręcić przede wszystkim z powodu pandemii. To sprawiło, że musieliśmy szukać zupełnie nowej koncepcji montażowej.

To co różniło nas zasadniczo w czasie jej szukania to moment ujawnienia, że bohater, o którym opowiadamy, nie żyje. Ja uważałam, że zdradzenie tego faktu na początku nie ma znaczenia dla całości przekazu, zaś montażysta – odwołując się do klasycznych fabularnych wzorców, uważał, że należy moment ujawnienia tego faktu jak najbardziej odsunąć w czasie – w filmie. Zakładał, że ujawnienie tego na początku osłabi dramatyzm, wymowę wydarzeń. Jednak przypomnienie filmu Macieja Drygasa, który poraża swoją wymową- choć od początku wiemy jaki będzie finał wydarzeń – przekonał Krzysztofa Ligockiego do mojej koncepcji.

Jeszcze w czasie, gdy formułowaliśmy z montażystą tę nową koncepcję montażu zaczęłam jednocześnie poszukiwania muzyki z odpowiedzialną za dobór i wykonanie Wandą Laddy. Jest ona absolwentką Akademii Muzycznej im. F Chopina w Warszawie na Wydziale Wychowania Muzycznego oraz na Wydziale Wokalno – Aktorskim. Podczas studiów zainteresowała się technikami wokalnymi śpiewu średniowiecznego, renesansowego i barokowego. W 1989 r. związała się początkowo z warszawskim zespołem



muzyki dawnej „Ars Nova” a od 1990 r. do dziś z wokalnym zespołem muzyki dawnej „Il Canto” (wykonującym muzykę a capella) z którym na początku współpracy zdobyła I nagrodę, i Grand Prix w najważniejszym europejskim konkursie muzycznym w Gorizii (Włochy). Żadnemu polskiemu zespołowi nie udało się powtórzyć tego sukcesu. Podczas wielu lat pracy z wieloma zespołami i artystami koncertowała w całej Europie i USA, Dokonała licznych nagrań archiwalnych muzyki dawnej, współczesnej, filmowej i rozrywkowej dla Polskiego Radia i TV. Nagrała 25 płyt CD, z których cztery otrzymały nominacje do nagrody Fryderyka a dwie z nich tą nagrodą uhonorowano.

Wanda Laddy zaproponowała, by ścieżkę muzyczną filmu oprzeć na kompozycjach Feliksa Nowowiejskiego. Ten kompozytor, autor muzyki do „Roty” pochodził z Warmii.

*Urodził się i dorastał w miasteczku Wartembork (dziś Barczewo, 17 km od Olsztyna) na Warmii, wówczas znajdującym się w zaborze pruskim. Był piątym z 11 dzieci krawca Franciszka (Franz Adam) i jego drugiej żony Katarzyny (Katharina z domu Falk). Rodzina ojca wywodziła się z Mazowsza i od kilku pokoleń mieszkała na Warmii. Franciszek współpracował z polskimi gazetami i prowadził bibliotekę Towarzystwa Czytelni Ludowych. Matka była niemiecką Warmianką z podolsztyńskiej wsi Butryny. Rodzice byli katolikami i posługiwali się na co dzień językiem polskim – gwarą warmińską, która wówczas była powszechną mową w południowej Warmii. Jednak w wyniku postępującej germanizacji Feliks i jego rodzeństwo mówili już po niemiecku. /.../ Od roku 1893 przebywał w Olsztynie i podjął tam pracę w pruskiej orkiestrze 2. pułku grenadierów, gdzie grał jako wiolonczelista i waltornista. Podczas pobytu w Olsztynie tworzył utwory dla orkiestry wojskowej i zespołów amatorskich. Skomponował wówczas szereg marszów wojskowych, w tym marsz „Pod sztandarem pokoju” (Unter der Friedensflagge), pierwszy utwór, który przyniósł mu uznanie. Utwór cieszył się dużą popularnością, min. grała go orkiestra British Army oraz był marszem Wojska Polskiego w II Rzeczypospolitej i do dziś jest punktem repertuaru Orkiestry Reprezentacyjnej Wojska Polskiego /.../ W okresie berlińskim (1900-1908) skryształizowała się jednak polska świadomość narodowa Nowowiejskiego. Za sprawą bliskich kontaktów z Polakami na uniwersytecie (Ludomir Różycki, Mieczysław Karłowicz) dogłębnie zapoznał się z historią Polski i z metodami germanizacji w zaborze pruskim. Pod wpływem Czesława Meissnera, działacza Towarzystwa Czytelni Ludowych, na nowo nauczył się języka polskiego i opanował jego formę literacką. Wpływ na polską tożsamość kompozytora miał też wyznawany katolicyzm, który odróżniał Warmiaków od reszty mieszkańców Prus. /.../ Po odzyskaniu niepodległości związał się na stałe z odrodzoną*

*Polską. 18 listopada 1919 r. na stałe zameldował się w Poznaniu (początkowo mieszkał na ul. Wyspiańskiego 12, a od 1929 we własnej willi przy al. Wielkopolskiej 11, posiadając też gospodarstwo z domem przy ul. Obornickiej 303 na Piątkowie). Od 1920 r. prowadził klasę organów w Państwowym Konserwatorium w Poznaniu, gdzie także pełnił funkcję dyrygenta. W tym czasie osobiście zaangażował się w akcję na rzecz wspierania polskiej sprawy przed plebiscytem na Warmii<sup>52</sup>*

Koncepcja ta wydała mi się bardzo interesująca – Nowowiejski tworzył w okresie, którego dotyczył mój film, pochodził z Warmii a jego życiorys był przykładem skomplikowanych dziejów mieszkańców ziemi, był zaangażowany w działania plebiscytowe.

Ostatecznie muzyka w filmie jest oparta na jego utworze *Parce Domine* co w tłumaczeniu znaczy „Przepuść Panie” („Odpuść nam Panie”).

Dla potrzeb ścieżki dźwiękowej mojego filmu Wanda Laddy dokonała aranżacji z wykonania chóralnego na minimalistyczną orkiestrację, tak żeby nie zabrzmiał on w filmie zbyt pompatycznie. Zastosowała następstwo instrumentów a następnie bazując na sześciu ścieżkach dźwiękowych tworzyła "ambienty" do pozostałych fragmentów filmu po to, by uzyskać klimat z jednej strony zagrożenia, a z drugiej oczekiwanie spełnienia. W ten sposób została uzyskana jedność tematu filmu z jego przekazem wzmocnionym kodem muzycznym i kulturowym wynikającym między innymi z samego nazwiska Feliksa Nowowiejskiego.

---

<sup>52</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Feliks\\_Nowowiejski](https://pl.wikipedia.org/wiki/Feliks_Nowowiejski) [maj 2023]

## 5. Zakończenie

Zakończenie pracy twórczej często – poza satysfakcją z wykonania postawionego przed samym sobą zadania - pozostawia uczucie niedosytu, niespełnienia i wątpliwości. Nie inaczej było i w wypadku pracy nad filmem *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920.* będącym przedmiotem tej dysertacji.

Niedosyt i niespełnienie są chyba zawsze składową twórczości, bowiem nigdy ocena jej nie jest jednoznaczna, skończona i obiektywna, a twórca niezmiennie ma poczucie, że mógł zrobić coś inaczej – choć bez pewności, że byłoby to lepszym rozwiązaniem, owocującym w efekcie lepszym efektem końcowym. Jest to poczucie frustrujące, ale jednocześnie szalenie cenne – bowiem podjęcie każdego artystycznego wyzwania buduje nas jako twórcę i jako człowieka. Wątpliwości zaś oznaczają, że jesteśmy gotowi do dalszych poszukiwań.

W wypadku pracy nad swoim filmem miałam po raz pierwszy – nie licząc studenckich etiud – wystąpić w podwójnej roli reżysera i autora zdjęć, odpowiadałam też w dużej mierze za montaż. Aktywnie uczestniczyłam też w pracach nad scenariuszem, a wcześniej – w dokumentacji historycznej. Było to bez wątpienia trudne i wymagało różnych kompetencji. Jednak także z tego powodu było szczególnie rozwijającym procesem. Miałam okazję bowiem doświadczyć na każdym etapie tej drogi innych trudności, z którymi musiałam się zmierzyć i je pokonać. Żaden z elementów pracy nad filmem nie mógł być mniej ważny i mniej dopracowany, bowiem jako reżyser odpowiadałam za całość, konieczne więc było maksymalne skupienie się w danym momencie procesu twórczego na tym etapie pracy, nie tracąc jednocześnie z oczu założonej całości przedsięwzięcia.

Tym, co stwarzało szczególną trudność i powodowało liczne ograniczenia było jednocześnie tym, co wydało mi się w tej pracy najbardziej pociągające – minimalna ilość danych na temat mojego bohatera. To zawęziło pole twórczego działania, ale jednocześnie zmusiło do poszukania alternatywnych sposobów sportretowania bohatera poprzez możliwie dokładny opis kontekstu historycznego w którym wyrósł i działał. To z kolei zmusiło mnie do dokładnego przeanalizowania literatury przedmiotu – opracowań dotyczących miejsca i czasu, jakiego dotyczy mój film. Ryszard Kapuściński twierdził, że aby napisać jedno własne zdanie trzeba przeczytać tysiące cudzych. Moja droga twórcza rozpoczęła się w gruncie rzeczy pracą dokumentalisty-historyka szukającego materiałów na temat epoki i – równolegle – wybierającego te, które można będzie wykorzystać najpierw w scenariuszu a potem także w samym filmie, na przykład jako ikonografię. Było to dla mnie dość trudne, nie miałam bowiem wystarczająco dobrze opanowanej metodologii

i wiedzy o zasobach naukowych. Ten etap pracy był więc nie tylko poszukiwaniem materiałów, ale jednocześnie odkrywaniem sposobu pracy, ścieżek dojścia do celu – i w tym sensie była to też praca twórcza i niezmiernie cenne dla mnie doświadczenie.

Konsultowanie kolejnych wersji scenariusza sprawiło, że mój proces twórczy przeszedł w kolejny etap – formułowania koncepcji przyszłego filmu. Dotąd nigdy nie uczestniczyłam w takiej pracy wspólnie ze scenarzystą, było to więc dla mnie bardzo interesujące i inspirujące. Szczególnie ciekawa była dla mnie weryfikacja pierwotnej koncepcji zastosowania animacji cieniowanej poprzez wykonanie jej prób kamerowych. Pokazało mi to, że cząstkowe decyzje podjęte wewnątrz dłuższego procesu twórczego kierują niekiedy myślenie koncepcyjne w zupełnie inną stronę, co wymaga pogodzenia się z koniecznością zmian. Analiza kolejnych wersji scenariusza była dla mnie nieoceniona – nie jestem scenarzystką i dlatego spojrzenie na ten etap pracy nad filmem po pierwsze uświadomiło mi trudność i wagę tego działania, a po drugie – pozwoliło mi przejść przez proces kształtowania kolejnych koncepcji filmu, co było niezwykle cenne przy dalszych działaniach twórczych w okresie dokumentacji przed zdjęciami a potem w czasie zdjęć i montażu. Można powiedzieć, że przy konsultowaniu scenariusza zadawałam sobie pytania i albo zgodnie ze scenarzystą, albo też w starciu naszych odmiennych koncepcji, odpowiadałam na nie. Dało mi to pewien komfort i poczucie pewności w późniejszej pracy na planie, co miało tym większe znaczenie, że musiałam wówczas łączyć dwie funkcje – reżysera i operatora.

Okres przygotowawczy a później – zdjęciowy i montaż wymagały ode mnie ciągłych zmian podejścia do zadań, jakie przede mną stały. Raz – było to podejście autora warstwy wizualnej, operatora, po chwili znów – podejście reżysera, twórcy koordynującego i spinającego koncepcyjnie i realizacyjnie całość przedsięwzięcia, jakim było zrealizowanie tego filmu w dwóch rolach. Bardzo trudne było wywołanie w sobie gotowości do tego, bym sama ze sobą w tych dwóch rolach zgodnie współpracowała, więcej – by fakt, że jestem i reżyserem, i autorem zdjęć stworzył synergię, która popchnie projekt we właściwym kierunku, pomoże przezwyciężyć trudności i nada kształt, pod którym będę się mogła podpisać obiema tymi funkcjami.

Muszę przyznać, że to właśnie było największym wyzwaniem twórczym przy tym projekcie i zaczynając tę pracę nie przypuszczałam, że będzie aż tak trudnym.

W okresie przygotowawczym na przykład świadomie – jako reżyser – wybierałam komentatorów jaśniej i ciekawiej objaśniających problem, a więc doбираłam ich pod względem walorów merytorycznych, choć wiedziałam, że będę musiała – jako operator –

ograniczyć zastosowane środki filmowe, gdyż jednocześnie byli oni mniej obeznani z kamerą i nie było możliwe filmowanie ich na przykład w ruchu, bo nie byli w stanie jednocześnie podawać naturalnie i bezbłędnie koniecznego komentarza i wykonywać niewielkich zadań aktorskich. Chwile, gdy jako autorka zdjęć musiałam powiedzieć „stop”, nie próbować kolejnego ustawienia kamery, nie robić następnego dubla – bo ta druga we mnie, reżyserka mówiła, że osiągnięty efekt jest zadowalający dla końcowego kształtu filmu były bardzo ciężkie, szczególnie w pierwszych dniach zdjęciowych. Musiałam też, rzecz jasna, sprostać jako reżyser i operator napiętemu planowi realizacji filmu, co oznaczało konieczność niezwykle sprawnej pracy, ale i rezygnacji z ujęć zbyt skomplikowanych ze względu na posiadany sprzęt czy możliwości czasowe. Później, w montażu bardzo często stawałam przez niezmiernie trudnym wyborem – czy użyć lepszego pod względem operatorskim ujęcia, w którym jednak nie pada na przykład wystarczająco mocno i wyraźnie ważna dla wymowy filmu kwestia, czy też mając przekonanie, że jest to gorsze ujęcie - właśnie je pozostawić w ostatecznej wersji filmu dbając o jego sens i znaczenie.

Zdawałam sobie sprawę, że w procesie tworzenia utworu audiowizualnego bardzo często ścierają się racje i interesy autorów poszczególnych wkładów twórczych. Przystępując do pracy nad projektem, miałam poczucie, że jestem tego świadoma, niemniej, kiedy rozpoczęłam realizację filmu okazało się, że moja wiedza opiera się na założeniach czysto teoretycznych. Weryfikacja tego poglądu w praktyce, podczas realizacji filmu, była jednym z najtrudniejszych a zarazem najbardziej wartościowych przeżyć. Wyszłam z tego procesu bardziej pokorna jako twórca i bardziej świadoma. To doświadczenie zostanie ze mną na dalszej drodze zawodowej.

## 6. Bibliografia

- Arystoteles *Retoryka. – Poetyka*, przekład i komentarz Henryk Podbielski, PWN Warszawa 1988.
- S.C. Bernard, *Film Dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*, tłum. M. Bukojemski, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011.
- J. Bławut, *Bohater w filmie dokumentalnym*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2010.
- M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Herodot, *Dzieje*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 2020.
- K. Karabasz, *Odczytać czas*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2009.
- G. Kędziaławska, *Przewodnik dokumentalisty*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2016.
- K. Kornacki, *Film Open Group. Errata do historii*, [w:] *Polski film dokumentalny w XXI w.* pod redakcją Tadeusza Szczepańskiego i Małgorzaty Kozubek, Wydawnictwo PWSFTViT im Leona Schillera w Łodzi, Łódź 2016.
- W. Kujawski, *Omulew-Pisa. Szlak wodny/Ein Wasserweg. Ilustrowany przewodnik po dawnych Mazurach*, Wydawnictwo QMK, Olsztyn 2011.
- A. Łubieńska, *Moje wspomnienia z Plebiscytu na Warmii*, wydanie drugie „Pojezierze” Olsztyn 1977.
- I. Newerly, *Archipelag ludzi odzyskanych*, Czytelnik, Warszawa 1967.
- Plebiscyt na Warmii i Mazurach w świetle źródeł Archiwum Państwowego w Olsztynie – materiały z wystawy czasowej Archiwum Państwowego w Olsztynie*, Olsztyn 2020.
- Edouard Pontremoli, *Nadmiar Widzialnego*, przełożył Leon Marian Kalinowski, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

M. Przyłipiak, *Scenariusz we współczesnym systemie produkcji filmów dokumentalnych w Polsce* [w:] *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. M. Kozubek, T. Szczepański, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT i UŁ, Łódź 2016.

J. Siedlecka, *Czarny Ptasiór*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2011.

I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, PWM, Kraków 1980.

D. Syrwid *Polacy wobec plebiscytu na Warmii, Mazurach i Powiślu w 1920 roku* [w:] *Wersal, plebiscyt i co dalej na Warmii i Mazurach?* wyd. Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie katalog wystawy czasowej, Olsztyn 2020.

A. Tuszyńska, *Czarna torebka*, OsnoVa, Warszawa, 2023.

P. Witek, *Między przezroczystością a mozaikowością filmowej narracji historycznej. Przypadek Fotoamatora Dariusza Jabłońskiego*, [w:] *Okno na przeszłość. Szkice z historii wizualnej* pod red. Doroty Skotarczak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2015.

M. Wańkowicz, *Na tropach Smętka*, Czytelnik, Warszawa 1958.

Ch. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. Karolina Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2009.

## **Prace dyplomowe**

Andrzej Gajewski, *Rola scenariusza w filmie dokumentalnym*, rozprawa doktorska, promotor dr hab. Andrzej Musiał PWSFTViT im. Leona Schillera w Łodzi, Łódź 2021.

## **Strony internetowe**

*Encyklopedia Warmii i Mazur*,

<http://encyklopedia.warmia.mazury.pl/index.php/Gromadkarze> [maj 2023]

[http://encyklopedia.warmia.mazury.pl/index.php/Migracje\\_ludno%C5%9Bci\\_na\\_Warmii\\_i\\_Mazurach\\_w\\_latach\\_1945-1950](http://encyklopedia.warmia.mazury.pl/index.php/Migracje_ludno%C5%9Bci_na_Warmii_i_Mazurach_w_latach_1945-1950) [maj 2023]

<https://pl.glosbe.com/s/%C5%82ownik-niemiecko-polski/Gottlieb> [maj 2023]

*Historia Olsztyńskich cmentarzy*, <https://zck.olsztyn.eu/p,95,historia-olsztynskich-cmentarzy> [maj 2023]

*Internetowy Polski Słownik Biograficzny* <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/gottlieb-bogumil-linka-1865-1920-dzialacz-mazurski> [maj 2023]

<https://www.jedwabno.pl/29228/spotkanie-w-bibliotece-z-pania-marta-matyszewska> [maj 2023]

<https://www.rp.pl/literatura/art7260381-wankowicz-jeden-z-najniebezpieczniejszych-polakow> [maj 2023]

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Germanizacja\\_na\\_ziemiach\\_polskich](https://pl.wikipedia.org/wiki/Germanizacja_na_ziemiach_polskich) [maj 2023]

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Feliks\\_Nowowiejski](https://pl.wikipedia.org/wiki/Feliks_Nowowiejski) [maj 2023]

Andrzej Badek, *Jeszcze Dzień Życia – Recenzja* <https://www.filmawka.pl/jeszcze-dzien-zycia-recenzja/> [maj 2023]

M. J. Drygas *Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego Usłyszcie mój krzyk*, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/4230/4296> [maj 2023]

Piotr Szlanta, *Niechciani Polacy – Mazurzy i Ślązacy*, <https://histmag.org/niechciani-polacy-mazurzy-i-slazacy-13918> [maj 2023]



## 7. Filmografia

*Droga na drugą stronę*, reż. Anca Damian Polska/Rumunia 2011.

*Gadające głowy*, reż. Krzysztof Kieślowski, Polska 1980.

*Happy Olo - ballada o Olku Dobie*, reż. Krzysztof Paweł Bogocz, Marci Macuk, Polska 2017.

*In touch*, reż. Paweł Ziemilski, Polska 2018.

*Jeszcze dzień życia*, reż. Damian Nenow i Raul de la Fuente, Polska/Hiszpania/Niemcy/  
Belgia/Węgry/Francja 2018

*Niepodległość*, reż. Krzysztof Tańczewski, Polska 2018.

*Paszporty Paragwaju*, reż. Robert Kaczmarek, Polska 2018.

*Róża*, reż. Wojciech Smarzowski, Polska 2011.

*Rzeczpospolita Zakopiańska*, reż. Piotr Jaworski, Polska 2018.

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

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

*Wyjście przed sklep z pamiątkami (Exit Through the Gift Shop)*, reż. Banksy, USA/Wielka Brytania 2010.

## 8. Spis ilustracji

1. Mapa Burdąga, źródło: Wojciech Kujawski. *Omulew-Pisa. Szlak wodny/Ein Wasserweg Ilustrowany przewodnik po dawnych Mazurach*, Wydawnictwo QMK 2011.
2. Burdąg, źródło: Wojciech Kujawski, *Omulew-Pisa. Szlak wodny/Ein Wasserweg Ilustrowany przewodnik po dawnych Mazurach*, Wydawnictwo QMK 2011.
3. dr Tadeusz Baryła, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
4. Pomnik Bogumiła Linki Autor pomnika: Bolesław Marschall, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
5. Bogumił Linka wg rysunku Hieronima Skurpskiego i kadr z filmu „*Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*”.
6. Detal pomnika Pomnik Bogumiła Linki Autor pomnika: Bolesław Marschall, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
7. Plansza tytułowa, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
8. Regina Linkowa, źródło: *Melchior Wańkiewicz, Na tropach Smętka, Warszawa Czytelnik 1958*.
9. Konferencja w Wersalu, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
10. Delegacja Mazurów na Konferencję w Wersalu. Rysunek Hieronima Skurpskiego datowany na 1945/46 r, źródło: zbiory Instytutu Północnego im. W. Kętrzyńskiego w Olsztynie.
11. Zdjęcie pośmiertne Bogumiła Linki, Zdjęcie nieznanego autora, źródło: Zbiory Specjalne Instytutu Północnego im. W. Kętrzyńskiego w Olsztynie.
12. Edward Hopper, *Automat*, 1927, źródło: <https://artsandculture.google.com> [maj 2023]
13. Banksy, *Are you using that chair?* 2005, źródło: <https://artsandculture.google.com> [maj 2023]
14. Edward Hopper, *Nocne marki (Nighthawks)*, 1942, źródło: <https://artsandculture.google.com> [maj 2023]
15. Próby postprodukcyjne, lipiec 2018, źródło: archiwum autorki.
16. Animacja cieniowa, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
17. Animacja cieniowa, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
18. Animacja cieniowa, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
19. Postprodukcja teasera, lipiec 2018, CeTA, Wrocław, źródło: archiwum autorki.
20. Wiktor Leyk, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.

21. Paweł Szutow, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*
22. Paweł Szutow, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
23. Kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
24. Kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
25. dr Małgorzata Gałęziowska, scena w Muzeum Warmii i Mazur, fot. A. Wojnach.
26. dr Małgorzata Gałęziowska, scena w Muzeum Warmii i Mazur, fot. A. Wojnach.
27. Dworce (Olecko, Giżycko, Mrągowo), Źródło: archiwum Instytut Północny im. W. Kętrzyńskiego w Olsztynie.
28. Dworzec w Ostródzie, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
29. Instytut Północny im. Wojciecha Kętrzyńskiego, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
30. Instytut Północny im. Wojciecha Kętrzyńskiego, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
31. Kręcenie sceny z Robertem Arbatowskim, cmentarz ewangelicki w Szczytnie. fot.: A. Wojnach.
32. Panorama z wieży widokowej, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
33. Wawrochy, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
34. Muzeum Budownictwa Ludowego – park etnograficzny w Olsztynku, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
35. Muzeum Budownictwa Ludowego – park etnograficzny w Olsztynku, kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
36. Kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
37. Kadr z filmu *Sprawa Gottlieba Linki, czyli plebiscyt 1920*.
38. Zdjęcie z planu, backstage, scena w Muzeum Warmii i Mazur, fot. A. Wojnach.
39. Zdjęcie z planu, backstage, scena w Muzeum Warmii i Mazur, fot. A. Wojnach.