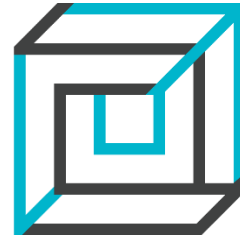


**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**



**Marcin Kot Bastkowski
nr albumu 74**

pisemny komentarz do pracy doktorskiej

**Zapis dokumentalny wobec reguł dramaturgicznych.
Narracja w filmie dokumentalnym z wykorzystaniem środków montażowych
typowych dla filmu fikcyjnego.**

**opieka promotorska
dr hab. Milenia Fiedler**

Łódź 2023

*Wszystko, co nas otacza, wszystko, co możemy zobaczyć,
dotknąć, wszystko, co możemy usłyszeć i wszystko,
co możemy zrozumieć – to rzeczywistość.*

Nasze życie – to rzeczywistość.

*Oprócz potrzeby życia, mamy też potrzebę jego
zrozumienia, chcemy wiedzieć, po co i dlaczego żyjemy.*

Tym zajmuje się sztuka.¹

Krzysztof Kieślowski

¹ Krzysztof Kieślowski, *Film dokumentalny a rzeczywistość*, praca magisterska pod kierunkiem Jerzego Bossaka, PWSFTViT, Łódź 1970 r. cytat pochodzi z: Jerzy Armata, *Kino dokumentalne Krzysztofa Kieślowskiego*, CULTURE.PL <https://culture.pl/pl/artykul/kino-dokumentalne-krzysztofa-kieslowskiego> [dostęp: 13.06.2023]

SŁOWO WSTĘPNE

Rzeczywistość, która podlega rejestracji stanowi zapis dokumentalny a następnie staje się tworzywem do konstruowania filmowej opowieści w procesie montażowym. Po okresie realizacji zdjęć główne decyzje dotyczące przyszłego filmu zapadają właśnie na etapie montażu. W przypadku filmu dokumentalnego montaż ma szczególne znaczenie, ponieważ założenia związane z konstrukcją opowieści dotyczą ludzi i zjawisk prawdziwych, często emocjonalnie trudnych albo traumatycznych. Wyjątkowy materiał dokumentalny zarejestrowała Hanna Polak na największym wysypisku śmieci w Europie, pod Moskwą, 25 kilometrów od Kremla. Na wysypisku i później w innych miejscach przez 14 lat śledziła losy Juli, dziewczyny, która w roku rozpoczęcia rejestracji zdjęć miała 10 lat. Opowieść o Juli, film SOMETHING BETTER TO COME² jest owocem mojej współpracy z Hanną Polak w zakresie montażu.

Film SOMETHING BETTER TO COME odniósł ogromny sukces, wygrał ponad dwadzieścia festiwali na świecie i prezentowany był na wielu kolejnych. Odniósł również duży sukces frekwencyjny w dystrybucji kinowej i wysoką oglądalność na platformach streamingowych. Hanna Polak podczas rejestracji materiału stworzyła z ludźmi na wysypisku bliskie relacje, szczególnie mocną z główną bohaterką filmu. Opowiedzenie jej wieloletniej biografii wymagało zastosowania środków montażowych, które nie ograniczałyby się wyłącznie do syntezy. Konstrukcja filmu musiała spełniać reguły, które wciągną widza w historię, przedstawiają jej kontekst a na końcu dadzą nadzieję na satysfakcję ze współuczestnictwa w życiu Juli. SOMETHING BETTER TO COME w procesie montażu był konstruowany w oparciu o arystotelesowskie reguły dramaturgiczne, które są schematem stosowanym powszechnie w filmach fikcyjnych. Zastosowanie tych reguł w dokumencie jest tematem niniejszej pracy, w której podejmuje się również analizy procesu montażowego i zastosowanych środków montażowych. Społeczna aktywność Hanny Polak wychodzi daleko poza obszar filmu, który nie był pierwotnym celem jej działalności, ale stał się skutkiem. Z tego powodu w tekście

² *Something better to come*, tytuł polski *Nadejść lepsze czasy*, reż. Hanna Polak, Dania/Polska 2015.

odnoszę się do jej debiutanckiego filmu THE CHILDREN OF LENINGRADSKY³. Przytaczam też w niewielkim stopniu ANGELS OF SINJAR⁴, który był następnym filmem wspólnie realizowanym z Hanną Polak. Wnioski dotyczące sposobu pracy Hanny Polak w warunkach rejestracji rzeczywistości są częścią mojej dysertacji. W celu pełnego przedstawienia jej wyjątkowego podejścia twórczego do filmowanych osób i zdarzeń załączam w ostatnim rozdziale zapis naszej wspólnej rozmowy, która odnosi się do warsztatu i twórczych refleksji.

Poszukiwanie nowych możliwości twórczych, przekraczanie granic rodzajów filmowych lub odwrotnie, podkreślanie rodzajowego charakteru filmu, jest obszarem moich zawodowych zainteresowań. Odnoszę się więc do swojego doświadczenia związanego z montażem pierwszego filmu dokumentalnego KIESZONKOWCY⁵, którego reżyserem jest Maciej Dejczer. Przenikanie autentyzmu w filmie fabularnym analizuję natomiast w oparciu o film JAK PIES Z KOTEM⁶ Janusza Kondratiuka. Rozważania dotyczące przenikania rzeczywistości i fikcji są wstępem do zasadniczej części tekstu.

Wszystkie współtworzone i omawiane przeze mnie w niniejszym tekście filmy udostępniłem w sieci na kanale VIMEO, a linki do nich znajdują się na ostatniej stronie.

³ *The children of Leningradsky*, tytuł polski *Dzieci z Leningradzkiego*, reż. Hanna Polak, Polska 2004.

⁴ *Angels of Sinjar*, tytuł polski *Anioły z Sindżaru*, reż. Hanna Polak, Polska/Niemcy/Czechy 2022.

⁵ *Kieszonkowcy*, reż. Maciej Dejczer, Polska 1998.

⁶ *Jak pies z kotem*, reż. Janusz Kondratiuk, Polska 2018.

SPIS TREŚCI

| | |
|--|----|
| PRZENIKANIE RZECZYWISTOŚCI I FIKCJI | 6 |
| PRZENIKANIE FIKCJI - KIESZONKOWCY | 9 |
| PRZENIKANIE RZECZYWISTOŚCI - JAK PIES Z KOTEM | 16 |
| SOMETHING BETTER TO COME - DOKUMENT PEŁNOMETRAŻOWY | 19 |
| MATERIAŁ ZDJĘCIOWY CZYLI ZAPIS DOKUMENTALNY | 22 |
| RZECZYWISTOŚĆ AUTENTYCZNA | 23 |
| REJESTRACJA RZECZYWISTOŚCI | 26 |
| MONTAŻ FILMU - OD WYOBRAŻNI DO ZAMKNIĘTEGO OBRAZU | 30 |
| DRAMATURGIA - PRZEPIS NA DOBRE KINO | 34 |
| RZECZYWISTOŚĆ WYOBRAŻONA | 49 |
| ŚRODKI MONTAŻOWE I WSPÓŁCZESTNICZENIE ODBIORCY | 52 |
| SIŁA DŹWIĘKU | 58 |
| FILM DOKUMENTALNY A RYNEK FILMOWY | 60 |
| EPILOG | 62 |
| ANEKS - ROZMOWA Z HANNA POLAK | 64 |
| BIBLIOGRAFIA | 79 |
| MATERIAŁY FILMOWE | 81 |

PRZENIKANIE RZECZYWISTOŚCI I FIKCJI

Filmy dokumentalne i fikcyjne od dawna czerpią wzajemnie ze swoich rozwiązań warsztatowych i zapożyczają środki wyrazu. Układ dramaturgiczny i zasady prowadzenia narracji charakterystyczne dla filmu fabularnego opartego na anegdocie (plot-driven story) są rozwiązaniami bardzo często przenoszonym do filmu dokumentalnego. Z drugiej strony filmy fikcyjne odwołują się często do formy i środków warsztatowych charakterystycznych dla zapisu dokumentalnego w celu uzyskania wrażenia autentyczności wykreowanej przez scenarzystów opowieści. Jak zauważa Katarzyna Mąka-Malatyńska:

Granica pomiędzy podstawowymi rodzajami filmowymi staje się coraz mniej wyraźna. W szerokim pasie pogranicza znajdują się nie tylko coraz bardziej popularne mockumenty, lecz także dłuższe formy dokumentalne, które korzystają z rozwiązań dramaturgicznych typowych dla filmu fabularnego. Sprawiają one coraz większy kłopot krytykom i filmoznawcom, a jednocześnie cieszą się wśród widzów coraz większą popularnością⁷.

W celu podniesienia atrakcyjności historii w filmie dokumentalnym mogą wspólnie funkcjonować elementy fikcyjne i autentyczne. Filmy dokumentalne oparte na autentyzmie nierzadko korzystają więc z rozwiązań narracyjnych zgodnych z zasadami kina fabularnego. Inne elementy typowe dla fabuł, a wykorzystywane w dokumentach, takie jak inscenizacja i kreacja przestrzeni mogą być stosowane na etapie realizacji zdjęć. Kolejne, a nawet większość rozwiązań zaczerpniętych z filmów fikcyjnych, związane są z montażem, od którego zależy konstrukcja sceny, rozwiązania strukturalne w zakresie dramaturgii i narracji, ułożenie wątków, operowanie rytmem aż po formę artystyczną, która może łączyć wszystkie te elementy. Rozwiązania artystyczne i środki filmowe stosowane przez filmowców migrują pomiędzy rodzajami filmowymi. Jest oczywiście całkowicie uprawnione korzystanie z pełnego repertuaru języka filmu w celu tworzeniu sugestywnego, przykuwającego uwagę przekazu o maksymalnej sile oddziaływania zarówno w utworach fabularnych, jak i dokumentalnych.

⁷ Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego*, „Images” vol. XVI/no. 25, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 25.

Stosowanie rozwiązań dramaturgicznych charakterystycznych dla utworów fabularnych w dokumentach wpisuje się w to działanie twórcze. Nie sądzę jednak, aby film dokumentalny poprzez stosowanie środków typowych dla fikcyjnych stawał się filmem „nieprawdziwym” w odbiorze widza, co również zauważa Katarzyna Mąka-Malatyńska:

Paradoksalnie w filmach wyrastających z rzeczywistości, bliskich jej dramaturgii, wykorzystywane są często rozwiązania, które identyfikujemy jako typowe dla fabuły. O ile można zatem zgodzić się z tezą Kieślowskiego o istnieniu „dramaturgii rzeczywistości”, to warto pamiętać, że każda forma opowiadania o niej jest nałożeniem na bieg zdarzeń konkretnej struktury. Pozwala ona na uporządkowanie rzeczywistości, ale wcale nie musi czynić jej fikcyjną⁸.

Twórcy filmów z premedytacją wciągają widza w opowieści, które nie podlegają jednoznacznej definicji rodzaju filmowego. Z jednej strony mogą to być nieoczywiste hybrydy łączące środki wyrazu będące elementami kina fikcyjnego i niefikcyjnego, z drugiej stosowane rozwiązania warsztatowe nie mają na celu zmieniania przynależności filmu do konkretnego rodzaju. Stosowane rozwiązania wpływają jednak w taki sposób na widza, że podczas odbioru może on doświadczyć dzieła niejednoznacznego. Jako widz sam miałem ogromny problem z przyjęciem filmu Larsa von Triera IDIOCI⁹. Film został zrealizowany zgodnie z zasadami DOGMY¹⁰ – twórczego manifestu m.in. von Triera, który zakładał bardzo skąpe warunki realizacyjne. Ograniczona była więc technika zdjęciowa, a postprodukcja ingerująca w surowy obraz i dźwięk właściwie istniała tylko w zakresie potrzebnym do realizacji kopii dystrybucyjnej. Oglądając ten film w roku jego premiery kinowej w Polsce, bez żadnego wstępu i znajomości opisu, miałem wrażenie, że oglądam eksperyment dokumentalny. Dopiero po zapoznaniu się z opisami i recenzjami zrozumiałem, że IDIOCI to film fabularny. Jego scenariusz powstał w ciągu zaledwie kilku dni, a w role tytułowych idiotów wcielili się profesjonalni aktorzy. W odwoływaniu się do metod stosowanych w filmach funkcjonujących na granicy gatunków istotna jest motywacja twórców, którzy świadomie po nie sięgają. Jedną z nich jest stworzenie filmu o większej sile odbioru, nadanie mu mocniejszego wymiaru znaczeniowego i wciągnięcie widza w grę narzuconą przez twórców.

THE BLAIR WITCH PROJECT¹¹ jest skrajnym przykładem filmu cynicznie wykorzystującym wiarę widza we współuczestniczenie w autentycznej opowieści. Zbudowana wiarygodnie opowieść funkcjonowała ówczesnie jako dokumentalny film grozy. Werystycznie

⁸ Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego*, „Images” vol. XVI/no. 25, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 40.

⁹ *Idioci*, reż. Lars von Trier, Dania/Szwecja/Francja/Holandia/Włochy/Hiszpania 1998.

¹⁰ DOGMA 95 (duń. Dogme 95) – manifest artystyczny duńskiej awangardowej grupy twórców filmowych, ogłoszony w roku 1995 w Kopenhadze. Wydali go: Thomas Vinterberg, Lars von Trier, Kristian Levring i Søren Kragh-Jacobsen. Jego naczelną myślą są słowa: „Kino to człowiek wobec samego siebie, a nie tylko aktor przed kamerą”. Najważniejszą ideą przyświecającą twórcom DOGMY była rezygnacja w filmach z efektów specjalnych i innych dodatków odciągających uwagę od istoty kina, czyli od opowiadanych historii.

¹¹ *The Blair witch project*, reż. Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, USA 1999.

zrealizowane zdjęcia, spryt reżyserów, aktorzy nieświadomi inscenizacyjnego eksperymentu i elementy reportażu stały się świetnym materiałem, który w wyniku montażu stał się zaskakującym i hipnotyzującym filmem. Wokół tego mockumentu narodziła się ogromna zbiorowa histeria, która została sprowokowana dzięki sprytniej kampanii promocyjnej dystrybutora. Sama histeria też stała się tematem filmu i elementem mało eleganckiej gry prowadzonej z widzem. Widz mógł się czuć oszukany i dezorientowany, co było jednym z celów twórców tego filmu. To właśnie odwołanie twórców do schematów realizacji dokumentalnej stało się mechanizmem, przez który widz odbierał film jako wydarzenia prawdziwe, a nie wykreowane.

Na zupełnie odmienny i jednocześnie niezwykle proces realizacyjny zdecydował się Richard Linklater, autor filmu *BOYHOOD*¹². To film fabularny z fikcyjnymi postaciami i scenariuszem, podczas oglądania przywołujący na myśl pieczołowicie realizowany film dokumentalny dotyczący dojrzewania chłopca. Dzieje się tak z powodu realizmu osadzonego w fabularnej, ale nieoczywistej strukturze. Efekt wzmacnia konstrukcja narracyjna, która łamie klasyczne zasady trzyaktowej dramaturgii i nie składa się z wyraźnie określonych punktów kulminacyjnych. Filmowa opowieść utkana jest ze scen i sekwencji skupionych na obserwacji codzienności – zdarzeń pozornie pozbawionych dramatycznego wymiaru, uporządkowanych chronologicznie, z ominięciem charakterystycznej dla dramaturgii fabularnej zasady dążenia do kulminacji. Treściowo film dotyczy tematów uniwersalnych związanych z funkcjonowaniem rodziny, dorastaniem i dojrzewaniem przedstawionych przez grupę tych samych aktorów biorących udział w realizacji filmu przez 12 lat. Gra aktorska jest powściągliwa i bardzo naturalna, przypomina zachowanie ludzi występujących w filmach dokumentalnych. Podobna w swojej prostocie jest praca kamery i oszczędny w formie obraz. Uczestniczenie twórców w osobistym życiu postaci jest jednoznacznie kojarzone z realizacją dokumentalną, co zostało sprytnie wykorzystane przez Linklatera jako bardzo unikalny proces produkcji filmu fabularnego.

Te filmy to skrajne przykłady, które można określić mianem fiction-nonfiction, ich twórcy umiejętnie manipulują strukturą opowiadania, przełamują ramy rodzajów filmowych i uzyskują efekt silnie oddziaływujący na widza. Ta hybrydowość nie pozwala ich zakwalifikować do klasycznych filmów fabularnych, ale nie uczyniła z nich również dokumentów. Na każdy z tych filmów istniał inny pomysł, jednak wszystkie miały odbiorcę zaskoczyć i skłonić do silniejszej identyfikacji z postaciami przez osłabienie emocjonalnego dystansu, jaki wynika ze świadomości odbioru opowieści „zmyślonej”, nieautentycznej.

¹² *Boyhood*, reż. Richard Linklater, USA 2014.

PRZENIKANIE FIKCJI KIESZONKOWCY

Analiza płynnej granicy między kinem faktu a fikcji może odnosić się do wszelkich środków wyrazu – zdjęć, dźwięku, gry aktorskiej, współpracy z autentycznymi bohaterami, inscenizacji, słowa, struktury narracyjnej, stylu, a również symboliki i tonu filmu. Wyrafinowane stosowanie elementów języka filmowego daje ogromne możliwości przenikania rzeczywistości z fikcją. W roku 1998 współtworzyłem z Maciejem Dejczerelem film dokumentalny KIESZONKOWCY. Według opisu, jaki znajduje się na stronie Filmpolski.pl, jest to: *Dokument pokazujący kulisy światka drobnych złodziei i „grubych ryb”. Film realizowany po części ukrytą kamerą, po części za zgodą samych bohaterów, ogląda się jak intrygującą fabułę*¹³. I właśnie to określenie, że film ogląda się jak fabułę, jest w tym przypadku mocno zastanawiające. Film realizowany był na zlecenie Redakcji Filmu Dokumentalnego, prowadzonej wtedy przez Andrzeja Fidyka, którego wsparcie redakcyjne nie było bez znaczenia. Film o kieszonkowcach w założeniu miał być drastyczny i agresywny w formie. Rok 1998, kiedy film był realizowany, to okres, gdy w Polsce wykryły się dwie szkoły dokumentu, których szczególną rywalizację programową zdefiniował w roku 2000 Tadeusz Lubelski:

Niewątpliwie rywalizują dziś dwie szkoły. Pierwszą można określić jako „szkołę Łozińskiego”, a nawet „szkołę Łozińskich”, zważywszy, że obok Marcela jej najwybitniejszym przedstawicielem jest jego syn Paweł. Pierwszy jako autor „89 mm od Europy” (1993) czy „Wszystko może się przytrafić” (1995), drugi w „Takiej historii” i „Siostrach” (1999) – odzegnując się od inscenizacji, unikając epatowania modną dziś demonstracją wszelkich wynaturzeń i zwyrodnień – wierzą w siłę autorskiego wywodu, w takie ułożenie zarejestrowanego materiału, który pozwala dokumentaliście na dialog z odbiorcą. Świeżym osiągnięciem tej szkoły jest debiut reżyserski Katarzyny Maciejko-Kowalczyk „Benek blues”. Naprzeciw rysuje się „szkoła Fidyka”, od nazwiska twórcy legendarnej „Defilady” (1989), a zarazem dynamicznego menedżera redakcji dokumentu w Programie 1 naszej telewizji publicznej. Czołową przedstawicielką tego nurtu jest dziś Ewa Borzęcka („Arizona” 1998, „Oni” 1999); ostatnio rozgłos wywołał debiut Marcina Koszałki „Takiego pięknego syna urodziłam”. Autorzy tego nurtu – nie cofając się przed pokazywaniem drastycznych, a nawet

¹³ <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=4210143> [dostęp: 6.06.2023].

odrażających stron rzeczywistości – sami chowają się za tymi obrazami, unikają dyskursywności, wierząc w terapeutyczną siłę samej rejestracji. Nasz dokument dobrze wychodzi na tym współzawodnictwie. Jest co oglądać¹⁴.

Bez wątpienia film KIESZONKOWCY wpisuje się w kanon szkoły Fidyka. Brutalnie przedstawiony temat kradzieży kieszonkowych był tym, co ludzi interesowało, bo mogło spotkać każdego. Andrzej Fidyk był zwolennikiem filmów prowokacyjnych i otwartych na powszechne problemy społeczne. Skierowane do szerokiej publiczności miały tę publiczność przy telewizorze utrzymać, a nowego widza zdobywać. Filmy i seriale dokumentalne realizowane w redakcji prowadzonej przez Fidyka szokowały i wzbudzały dyskusję. W trakcie montażu filmów, których byłem współtwórcą, Andrzej Fidyk zwracał uwagę na układ narracyjny, stopniowanie napięcia i budowanie suspense. Zawsze odnosił się z szacunkiem do bohaterów, a reżyserom zostawiał wolność twórczą i możliwość podjęcia ostatecznej decyzji artystycznej. Jako redaktor dbał o wydźwięk filmu i jego potencjał medialny. Jest jednak paradoksem porównanie, kiedy Redakcja Filmów Dokumentalnych odnosi się do walorów filmu fabularnego, promując dokument. W roku 1998 w Polsce było realizowanych znacznie mniej filmów. Pola dystrybucji filmów dokumentalnych były ograniczone do kilku kanałów telewizyjnych. Internet, tym bardziej kanały VOD jeszcze nie istniały, a nawet nośniki zewnętrzne z dokumentami nie odznaczały się wysoką popularnością. Dystrybucja filmów dokumentalnych na przełomie wieków poza kanałami telewizyjnymi właściwie nie istniała. Andrzej Fidyk jako doświadczony reżyser dokumentalista i przebojowy redaktor był jednym z pierwszych popularyzatorów kina dokumentalnego w Polsce, otwartym na innowacyjne i również eksperymentalne formy. Będąc szefem Redakcji Filmów Dokumentalnych Programu 1 TVP, produkował filmy, które okazały się odpowiedzią na zapotrzebowanie widzów telewizji i które nadal są niezwykle doceniane przez środowisko filmowe. Promowanie słowami, że film ogląda się jak fabułę, wydaje się atrakcyjne i miało prawdopodobnie na celu odczarowanie dokumentu jako filmu niszowego, kierowanego do bardziej wymagającego widza. Jakie czynniki zatem zdecydowały o tym, że KIESZONKOWCÓW można porównać do filmu fabularnego?

Analiza zastosowanych środków wyrazu jest szczególnie istotna w przypadku filmu dokumentalnego realizowanego przez Macieja Dejczerą, w tamtym czasie przede wszystkim reżysera form fikcyjnych – kinowych filmów fabularnych, seriali, teledysków i reklam. Dejczer bardzo śmiało i swobodnie zastosował możliwości kreacji w odniesieniu do pokazywanej w filmie rzeczywistości. Głównym celem było przedstawienie autentycznego świata kieszonkowców i ścigających ich policjantów. Świat tych ludzi jest jednak bardzo

¹⁴ Tadeusz Lubelski, *Podglądacze, retorzy, poeci. Czy istnieje polska szkoła filmu dokumentalnego?* KONTRAPUNKT nr 3 (41), 9 kwietnia 2000, <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/41/lubelski.html> [dostęp: 8.07.2022].

hermetyczny, a wejście do niego z kamerą było obarczone dużym niebezpieczeństwem. Kreacja była więc tym rozwiązaniem, które rzeczywistość pomogło przedstawiać jak najbardziej wiarygodnie. W filmie wystąpili prawdziwi złodzieje i prawdziwi policjanci. Jednak większość protagonistów zgodziła się wziąć udział w filmie pod warunkiem, że ich twarze nie zostaną pokazane, a głosy nie będą możliwe do rozpoznania. W postprodukcji zostały więc zamazane twarze, a głosy zmienione. Nie wszystkie portretowane osoby mogły być filmowane, dlatego część osób została zastąpiona przez niezawodowych aktorów wybranych w castingu.

W przypadku jednej postaci śmierć protagonisty spowodowała, że trzeba było zastąpić go przez naturszczyka. Na krótko przed śmiercią Emerytowany Złodziej udzielił świetnego i bardzo szczerego wywiadu. Ten materiał okazał się unikalny i bardzo cenny dla filmu. Miał on jednak formę wyłącznie dźwiękową. Relacja, jaką stworzył swoim głosem Emerytowany Złodziej, była atrakcyjna w formie, z gwarą charakterystyczną dla warszawskiego przestępczego półświatka. Jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć zmontowałem te wypowiedzi i ułożyłem w logiczny ciąg. Zarejestrowana wypowiedź została oczyszczona z ogólników, powtórzeń i niepotrzebnych pauz, w wyniku czego stała się bardziej zwarta i dynamiczna. Po zapoznaniu się ze zmontowanym materiałem dźwiękowym Maciej Dejczer z podstawioną osobą zrealizował zdjęcia, które w obrazie wносиły nową treść. Celem tej inscenizacji nie było ilustrowanie konkretnych fragmentów wywiadu. W zamierzeniu reżysera zrealizowany materiał zdjęciowy miał być próbą rekonstrukcji rzeczywistości, w jakiej funkcjonował za życia Emerytowany Złodziej. Wybrany został mężczyzna w wieku zgodnym z prawdziwą osobą. Odpowiednio został również dobrany kostium, sugerujący wysoki status materialny i pasujący stylem do lat osiemdziesiątych. Opracowana została też gestykulacja, którą aktor posługiwał się podczas realizacji materiału. Inscenizacja odbyła się w wytwornej dużej restauracji, pełnej marmurów i drogich mebli, w stylu typowym dla czasu realizacji zdjęć. W filmie Emerytowany Złodziej jest jedynym gościem restauracji, a jej prawdziwy personel wydaje się obsługiwać stałego klienta. Wszystko dzieje się tak, jakby bohater inscenizacji był na śniadaniu o ustalonym rytuale. Sama inscenizacja delikatnie przerysowuje postać Złodzieja, ale dzięki temu nadaje mu wyraźny charakter osoby bardzo majątnej, czyli takiej, jakim był zmarły prawdziwy złodziej. Dla podbicia wiarygodności tej sytuacji materiał został zrealizowany kamerą, która wydaje się ukryta, co sugeruje nierówna, nieostra, czarna ramka na brzegu kadru. Drugim elementem mającym uwiarygodnić inscenizację było zamazanie twarzy aktora i zmiana głosu, podobnie jak zostało to zrobione w stosunku do prawdziwych osób występujących w filmie.

Taka rekonstrukcja rzeczywistości nie sugeruje jeszcze odbioru dokumentu jak filmu fabularnego, ale ułatwiła reżyserowi podjęcie podobnych działań w stosunku do kolejnych bohaterów filmu, które w KIESZONKOWCACH są dosyć liczne. Inny złodziej, osadzony w celi więzienia, nie jest prawdziwą postacią, to aktor ilustrujący wywiad dźwiękowy

z prawdziwym więźniem. Prawdziwe są zatem wypowiedzi Osadzonego złodzieja, który nie chciał opowiadać o swoich doświadczeniach przy włączonej kamerze. Autentycznym, dokumentalnym materiałem w scenie był więc jedynie zapis dźwiękowy. Ta postać jest skonstruowana w filmie na tej samej zasadzie co Emerytowany Złodziej. Wnosi ona jednak zupełnie inne i duże emocje, ponieważ w przytaczanych historiach Osadzony wykazuje się ogromnym cynizmem i w przeciwieństwie do Emerytowanego Złodzieja odnosi się z agresją do ofiar kradzieży. Osadzony jest jednak o pokolenie młodszy, a funkcją tej postaci jest przedstawienie ówczesnego świata kieszonkowców i zmieniające się w nim schematy działania.

Inną postacią pochodzącą z castingu jest Chłopak Praktykant, który z wielkim uporem próbuje nauczyć się złodziejskiego fachu. To jeden z ważniejszych bohaterów filmu, od niego też film się rozpoczyna. Praktykant nie jest autentyczną postacią, a aktorem naturščzykiem. KIESZONKOWCY to jego debiut, a rola, którą odgrywa, jest większa niż dotychczasowe statystowanie w różnych filmach. Wobec tego chłopaka Maciej Dejczner zastosował zabieg, którego już wcześniej używał wobec aktorów dziecięcych – dawał mu proste zadania, których realizacja była improwizowana przez aktora, a następnie korygowana przez reżysera. Osoba, która w konkretnej scenie partnerowała chłopakowi, dostawała zadanie polegające na przedstawieniu mu przeciwnej logiki lub emocji. Przeważnie był to jeden z autentycznych złodziei. Zadania dla obu stron były bardzo ogólne. W jednej ze scen rolą Chłopaka jest nauczyć się kraść, wypracować gest wyciągania portfela dwoma placami. Natomiast Złodziej Tycer w tym czasie próbuje przeprowadzić z nim rozmowę wychowawczo-motywuującą. W innej scenie Chłopak próbuje wyciągnąć portfel z tylnej kieszeni spodni innego Złodzieja. Podczas tej lekcji zadaniem Złodzieja jest uświadomienie Chłopakowi, że nie posiada on złodziejskiego talentu. Jednocześnie Złodziej przedstawia Chłopakowi bardzo realne niebezpieczeństwa wynikające z nieudanej próby kradzieży, która może skończyć się zdemaskowaniem i złapaniem. Chłopak – aktor naturščzyk bardzo gorliwie wypełnia swoje zadania, a jego improwizacja wygląda autentycznie. Obok reżyserii w tym wypadku do doskonałego efektu przyczynił się wybór właściwego aktora, a naturalne ułomności i nerwowość bardzo go uwiarygodniły. Mimo kreacji reżyser nie kręcił dubli a materiał powstawał spontanicznie w taki sam sposób jak podczas rejestracji dokumentalnej.

Mimo że inscenizacja scen akcji w KIESZONKOWCACH odznacza się dyskrecją, jednak jest kolejnym elementem, który przyczynia się do fabularyzacji. To wrażenie może być tym silniejsze, że wieloosobowe sceny kradzieży są rejestrowane obiektywnie. Trzeba też przyznać, że pomysły inscenizacyjne Macieja Dejczera były bardzo sprytne, jednak czasem emocjonalnie brutalne wobec zaangażowanych w film osób. W jednej z ostatnich scen rozgrywających się na peronie dworca Warszawa Centralna policjanci z grupy pościgowej zwalczającej kradzież kieszonkowe łapią całą grupę złodziei wychodzących z pociągu. Ci złodzieje, którzy wyrazili

zgodę na udział w filmie, nie wiedzieli jednak, że będą w tej inscenizacji zatrzymani przez prawdziwych policjantów. Policjanci nie wiedzieli również, że podejmą interwencję wobec prawdziwych złodziei. Obie grupy zorientowały się w intrydze reżysera w chwili, gdy nie miały możliwości wycofania się z zadania, gdyż wszyscy znaleźli się na peronie dworca, a całe zdarzenie filmowały ukryte kamery. Żadna z tych grup nie wiedziała, czy jest to prowokacja, czy prawdziwa sytuacja, policjanci musieli reagować profesjonalnie, a złodzieje wystraszeni policyjną interwencją pozwolili zakuć się w kajdanki. To, co w tej scenie było prawdziwe, to pociąg i jego pasażerowie, którzy byli kompletnie zdezorientowani sytuacją niczym z filmu kryminalnego.

Reżyseria filmu opierająca się na postaciach prawdziwych złodziei i naturszczykach, którzy realizowali aktorskie zadania, sprowokowała zaistnienie całkiem realnych sytuacji. Jednak obok znacznej liczby kreacji film przedstawiał rzeczywisty problem licznych w tamtych czasach kradzieży kieszonkowych. Sceny inscenizowane, pełniące funkcję rekonstrukcji, stanowiły tylko część filmu. W KIESZONKOWCACH najbardziej prawdziwe są emocje. Rodzinne przeżycia Chłopaka Praktykanta, które aktor naturszczyk opowiedział w filmie, były jego całkowicie autentyczną historią. Cechy fizyczne tej postaci, ciągle kręcenie głową i pocieranie rąk są jego autentycznym tikiem. Prawdziwa jest policyjna grupa pościgowa łapiąca kieszonkowców. Wszystkie obserwacje i próby pojmania złodziei, jak te na przystanku autobusowym albo podczas gonitwy za tramwajem, do którego wsiedli złodzieje, były wynikiem współpracy ekipy z policjantami. Duża liczba kreowanych zdarzeń, podstawionych postaci, autorskich interpretacji rzeczywistości może nasuwać wątpliwości co do autentyczności filmu i podstawowej klasyfikacji KIESZONKOWCÓW jako rodzaju dokumentalnego. W monografii POETYKA KINA DOKUMENTALNEGO Mirosław Przyłipiak dokładnie określa, jaki sposób realizacji materiału mieści się w filmoznawczej definicji gatunku dokumentalnego:

Znaczenia nominalne prezentowanego świata muszą być tożsame ze źródłowymi, podobnie jak indeksalne odtworzenie czasu i przestrzeni w ramach ujęcia. Reżyser, jeżeli już ingeruje w rzeczywistość, może to zrobić jedynie, zaznaczając ten fakt w strukturze filmu bądź w celu przywrócenia stanu rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, bądź by wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych. Dokument musi w swojej strukturze naśladować właściwy człowiekowi sposób porządkowania rzeczywistości, w której funkcja autoteliczna nie może zdominować funkcji przedmiotowej¹⁵.

Odnosząc się do powyższej definicji, Maciej Dejczer skonstruował przedstawianą w filmie rzeczywistość na podstawie zdobytej wiedzy, opierając się głównie na prawdziwych doświadczeniach osób okradanych, złodziei i policjantów. Reżyser KIESZONKOWCÓW

¹⁵ Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 49–50.

miał na celu przedstawienie takich sytuacji, które rzeczywiście istniały, ale które, jako że dotyczą skrytej kradzieży, są niemożliwe do zaobserwowania przez kamerę w naturalnych warunkach. Gotowy film nie zawiera elementów fikcyjnych, które na dodatek próbowano by podać jako prawdę. Jednocześnie, przytaczając zamieszczoną w dziele Mirosława Przyłipiaka teorię z 1952 roku autorstwa Johna Griersona, która określa w sensie gatunkowym, że dokument to twórcza interpretacja rzeczywistości, trzeba przyznać, że Maciej Dejczner poza tę definicję nie wyszedł. Jako montażysta filmu dokładnie pamiętam stwierdzenie – co potwierdza materiał zdjęciowy i prowadzone w montażowni rozmowy, również z dowódcą Warszawskiej Sekcji Policji zajmującej się zwalczaniem kradzieży kieszonkowych, który był bohaterem filmu, że brutalny i tajemniczy świat kieszonkowców jest w filmie oddany bardzo wiarygodnie.

Dokument KIESZONKOWCY montowałem jako jeden z pierwszych swoich filmów i pierwszy z Maciejem Dejcznerem. Moje wcześniejsze doświadczenie z Dejcznerem to były teledyski i reklamy, KIESZONKOWCY stanowili pierwszą wspólną pracę nad dłuższą formą. Doszliśmy z Maciejem do wniosku, że skoro wspólna praca przy teledyskach odnosiła artystyczny sukces, to film dokumentalny spróbujemy zmontować podobnie – dynamicznie i agresywnie. Odważne prowadzenie ukrytej kamery z ręki podczas akcji, a przez to niestabilne w ruchu ujęcia i szerokokątna optyka spowodowały, że zdjęcia charakteryzowały niestandardowymi kadrami. W konsekwencji charakter zdjęć w podobnym stylu musiał zostać utrzymany w całym filmie. Wydobyte w wyniku montażu z zarejestrowanych zdarzeń i sytuacji sceny były dosyć krótkie. Do scen doszły krótsze od nich, często jednujęciowe epizody, które były inscenizowaną próbą kradzieży na warszawskim dworcu. Są one zawsze realizowane z takiego punktu widzenia, który sugeruje widzowi, że kradzież jest widziana oczami złodzieja lub świadka. Wszystkie te sceny były realizowane w prawdziwym tłumie i towarzyszy im agresywny dźwięk, podkreślający wiarygodność odgrywanej sytuacji. W innych scenach kradzieży, na przykład na przystankach, zastosowałem powtórzenia fragmentów ujęć na dużym zbliżeniu i w zwolnionym tempie. Te powtórzone ujęcia mają wyraźny raster powiększenia i są czarno-białe, wyróżniają się również charakterystycznym powtórzonym i zwolnionym dźwiękiem. Impulsem do zastosowania tego bardzo intencjonalnego zabiegu było odniesienie do relacji sportowych. Zastosowanie tego efektu miało wyraźnie pokazać moment kradzieży, który nie zawsze mógł być czytelny. Wrażenie było więc dla widza większym bodźcem znaczeniowym i emocjonalnym a jego zmysły były silniej atakowane. Zabieg ten stosowałem również z powodów estetycznych. Bardzo krótkie sceny, czasem kilkunastosekundowe wprowadzenia do scen mocno wpłynęły na dynamiczną strukturę filmu. Ze względu na dużą liczbę bohaterów i epizodów konstrukcja narracyjna filmu oparta jest na montażu równoległym, a wątki wszystkich postaci przeplatają się wzajemnie. Do równoległego układu scen zostały dodane bardzo wiarygodne sceny akcji – śledzenia, pościgów i zatrzymania

złodziei. Te sceny akcji składały się z krótkich, dynamicznych w ruchu ujęć, uzupełnianych dźwiękami synchronicznymi. Już na etapie montażu nadawałem dźwiękowy charakter filmu, dodając efekty synchroniczne i muzykę, które wpływały na rytm filmu. Celem montażu, obok konstruowania scen i układania ich w równoległą strukturę, było poszukiwanie dynamicznej formy i podkreślanie tempa mającego odzwierciedlać chaos miasta. Naszym twórczym założeniem było stworzenie alegorii wielkiego miasta, którego rytm stwarza warunki do kradzieży kieszonkowych.

Posługując się obszernie przykładem filmu KIESZONKOWCY, chcę podkreślić, że wszystkie opisane rozwiązania montażowe były rezultatem intuicyjnych wyborów w trakcie pracy z materiałem, a nie realizacją wcześniej zaplanowanej koncepcji. Agresywna praca kamery, wyraźna kreacja na planie, bardzo dynamiczny montaż, ścieżka dźwiękowa naładowana efektami i muzyką są tymi środkami wyrazu, które budują atrakcyjność filmu i zbliżają go w formie do wideoklipu i podobnych utworów audiowizualnych. W pierwszym odbiorze można odnieść wrażenie, że w KIESZONKOWCACH forma staje się nadrzędna wobec treści. Funkcja autoteliczna, do której odwołuje się Mirosław Przyłipiak, w teorii może szkodzić prezentowanej treści dokumentalnej. Starliśmy się jednak, aby atrakcyjna forma nie spowodowała takiego odbioru, podczas którego widz miałby wątpliwości co do autentyczności przekazu. Dynamika filmu, osiągnięta niewątpliwie formą realizacyjną, jest również zasługą jej bohaterów. Dynamiczna, agresywna forma miała korespondować z tematem – brutalną, napompowaną adrenaliną rywalizacją złodziei i policjantów.

PRZENIKANIE RZECZYWISTOŚCI JAK PIES Z KOTEM

W niezwykle szczerym fabularnym filmie biograficznym JAK PIES Z KOTEM Janusz Kondratiuk przedstawia autentyczną historię odnoszącą się do doświadczeń związanych z odchodzeniem brata, Andrzeja Kondratiuka. Podstawą scenariusza była rejestracja video, którą prowadził Janusz w trakcie choroby Andrzeja, i świeże wspomnienia już po śmierci brata. Niezwykłą siłą tego filmu jest wymieszanie treści fabularnych opartych na osobistych, autentycznych doświadczeniach z fikcją. Warstwa fikcyjna stanowi jedynie spoiwo dla opowiedzenia o autentycznych przeżyciach – trudzie opieki nad obłożnie chorym i rzeczywistym konflikcie między braćmi. Ten konflikt pomiędzy braćmi trwał wiele lat i Janusz już sam nie wiedział, jak i kiedy się zaczął. Jako montażysta tego filmu chciałbym odnieść się do doświadczeń dotyczących problemu autentyzmu, który dla Janusza Kondratiuka był niezwykle istotny.

Fabula ma charakter biograficzny i oparta jest na prawdziwych wydarzeniach i emocjach ludzi, którzy są w niej sportretowani. Celem Janusza Kondratiuka było zrobienie filmu, który będzie bliski autentyzmowi, a stylem będzie jednocześnie nawiązywać do jego wcześniejszej twórczości. Realizacja filmu fabularnego podlega ścisłemu reżimowi produkcyjnemu, w którym wszystko powinno być zaplanowane w najdrobniejszych szczegółach, metody Janusza Kondratiuka są bliższe jednak improwizacji. Na etapie planowania zdjęć Janusz stanął wobec wyboru głównego miejsca realizacji scen, filmowego domu, w którym mieszkają bracia. W prawdziwym życiu tym miejscem był dom Janusza w podwarszawskim Łosiu. Scenograf Marek Zawierucha zaproponował kilka miejsc, które mogłyby stać się miejscem scen domowych. Żadna z tych propozycji nie spełniała jednak oczekiwań reżysera, który ostatecznie postanowił tę część opowieści umieścić we własnym domu. Mieszkanie na Ochocie, w którym Andrzej żył z Igą, to również prawdziwe miejsce. Oba te obiekty zdjęciowe nie zostały specjalnie zaaranżowane na potrzeby filmu. Ekipa z kamerą weszły tam prawie jak w filmie dokumentalnym wchodzi się do prywatnych miejsc. Przywiązanie Janusza Kondratiuka do autentyzmu było tak duże, że remont łazienki, który odbywa się w filmie, został w jego prawdziwym domu przeprowadzony. Wybór aktorów wcielających się w główne postaci został bez problemu ustalony wraz z producentem Machalem

Kwiecińskim. Natomiast do ról epizodycznych – dzieci Janusza – reżyser postanowił zaangażować pierwowzory, czyli własne dzieci. Te postaci, podobnie jak wszystkie inne, miały zapisany w scenariuszu tekst dialogów. Wera i Jan, dzieci Janusza, nie do końca przyjmowali jednak scenariuszowy tekst, ponieważ nie zgadzali się z interpretacją swoich filmowych postaci. Janusz uważał jednak, że ich filmowy wydźwięk jest zgodny z tym, jak on swoje dzieci postrzega. Jednym z niezwykłych pomysłów obsadowych było zaangażowanie Igi Cembrzyńskiej do roli, w której ona zagra samą siebie. Był to pomysł zarówno Janusza Kondratiuka, jak i samej Igi. Odbłyły się nawet próbne zdjęcia, ale ostatecznie Igę Cembrzyńską zagrała doskonała w tej roli Aleksandra Konieczna. Zarówno w okresie przedrealizacyjnym, jak i trakcie wszystkich zdjęć odbywających się w domu Janusza Aleksandra Konieczna miała ciągły kontakt z Igą Cembrzyńską. Panie bardzo się polubiły, a Iga Cembrzyńska całkowicie utożsamiała się ze swoją ekranową wersją.

Film realizowany przez Janusza Kondratiuka jako klasyczna fabuła operował na etapie zdjęć rozwiązaniami zupełnie dla filmu fikcjonalnego nieoczywistymi. W kontekście wyboru miejsc akcji i decyzji obsadowych JAK PIES Z KOTEM stał się hybrydą filmu fabularnego z dokumentem. Wyznawaniem na etapie montażu było zderzenie autentyzmu z zaplanowaną w scenariuszu narracją i przebiegiem dramaturgicznym. Jednocześnie absolutną normą jest weryfikacja założeń scenariuszowych w konfrontacji z nakręconym materiałem, co często prowadzi do poszukiwania nowej struktury opowiadania. Podczas montażu często jest zmieniana kolejność scen, ich przebieg może być modyfikowany i skracany, a postacie mogą nabierać innego znaczenia. Kształtują się pierwsze pomysły na formę filmu, tempo i rytm, dźwięk i muzykę. Proces montażu filmu JAK PIES Z KOTEM nie różnił się sposobem działań od innych produkcji fikcjonalnych. Próbowaliśmy więc z reżyserem różnego układu kolejności scen, skracania lub wyrzucania wątków, zmienialiśmy schemat narracyjny, przenosiliśmy punkty dramaturgiczne w inne miejsca. Jednak jednym z głównych problemów Janusza w tym procesie był jego bunt, który wyrażał słowami „ale to nie tak było”. Janusz nie wytrzymał również konfrontacji ze swoim ekranowym wizerunkiem, który wydawał mu się przerysowany. Innym razem wszystkie poboczne wątki wobec relacji istniejącej między braćmi wydawały się Januszowi całkowicie nieważne, więc usuwaliśmy je z filmu po to, by przywrócić je w kolejnej wersji. Wielokrotnie próbowaliśmy nowych wersji filmu, demolując wypracowany wcześniej układ. Janusz Kondratiuk zderzył się z rzeczywistością przez siebie samego zrekonstruowaną i na tyle świeżą, co nadal bolesną. Jedynym sposobem na opowiedzenie tej osobistej historii było oderwanie się od niej. Janusz musiał zrezygnować ze swojego przywiązania do scenariusza i autentyzmu w sposób jaki definiuje Kazimierz Karabasz:

Oglądając pierwszy raz materiał, zapomnij, co było w scenariuszu, nie sięgaj pamięcią to okresu zdjęciowego, kiedy teoretycznie, mogłeś mieć „o wiele lepsze” sytuacje. Patrz na to, co masz na ekranie. I tylko to oceniaj. Siadaj do montażu bez taryfy ulgowej. Widz nie będzie się pochylał nad kilkoma twoimi „perełkami”, gdy reszta materiału przytłoczy go banałem i bylejakością¹⁶.

I mimo, że rada Kazimierza Karabasza dotyczy realizacji filmów w sensie ogólnym, to muszę przyznać, że jest to definicja, która w procesie montażu ma zastosowanie prawie zawsze. Ostatecznie decyzje dotyczące układu scen Janusz pozostawił mnie, co stanowiło punkt wyjścia do całkiem nowej strategii narracyjnej wobec scenariusza i zrealizowanych zdjęć. Reżyser postawił sobie zadanie stworzenia filmu będącego swoistą hybrydą przekazu fikcjonalnego i niefikcjonalnego. W warstwie niefikcjonalnej eksplorował osobiste, głęboko intymne i emocjonalnie trudne doświadczenia. Przy czym emocje reżysera były tak silne, że nie umiał się konfrontować z rekonstruowaną rzeczywistością. Odwoływanie się do własnych przeżyć i przywiązanie do autentyzmu było tak obciążające, że powodowało jego twórczą niemoc. Rozwiązaniem było oddanie decyzji dotyczących konstrukcji opowiadania w ręce montażysty – osoby, dla której to, co prawdziwe i to, co wykreowane zlewa się w jedną, homogeniczną substancję. Mój stosunek do materiału – osoby niezwiązanej emocjonalnie z historią był zupełnie inny niż osobiście zaangażowanego autora. Całość materiału, który traktowałem na takim samym poziomie emocjonalnym stanowiła dla mnie tworzywo do swobodnego wykorzystania w procesie budowania struktury opowiadania. Montaż tego filmu był dla mnie doświadczeniem w przewrotny sposób tożsamym z doświadczeniem montażu KIESZONKOWCÓW. W filmie Macieja Dejczerza jednym z celów było przetworzenie zapisu wykreowanej rzeczywistości w przekaz niefikcjonalny. W filmie JAK PIES Z KOTEM zadanie było odwrotne, elementy autentyczne miały sprawiać wrażenie filmowej fikcji. Proces montażu w jednym i drugim przypadku sprowadzał się do poszukiwania właściwej konstrukcji dramaturgicznej a pierwotna przedkamerowa rzeczywistość traciła w istocie znaczenie. W chwili, gdy wyłania się porządek dramaturgiczny granica między tym, co rozpoznajemy jako autentyczne i wiarygodne, a tym, co wykreowane zaczyna przebiegać w zupełnie innym miejscu, niż kiedy patrzymy na surowy materiał zdjęciowy.

¹⁶ Kazimierz Karabasz, *Odczytać czas*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi, Łódź 2009, s. 24.

SOMETHING BETTER TO COME

DOKUMENT PEŁNOMETRAŻOWY

Film dokumentalny SOMETHING BETTER TO COME opowiada o bezdomnych koczujących na oddalonym o 25 kilometrów od Kremla wysypisku śmieci. To historie ludzi pozbawionych wszystkiego, oderwanych od społeczeństwa, a nawet od cywilizacji, często zniszczonych przez uzależnienia i choroby, walczących o przetrwanie na granicy życia i śmierci, a jedyne, co im pozostało to resztki godności. Ten dokument jest połączeniem niemalże etnograficznej opowieści, która przedstawia zamknięty świat bezdomnych, z biografią autentycznej bohaterki śledzonej przez 14 lat podczas realizacji materiału zdjęciowego. Obok tych wszystkich ludzi była z kamerą Hanna Polak, która dokumentowała ich losy. Jej osobiste i pełne empatii zaangażowanie otwiera serca osób zrzuconych na sam dół społecznej drabiny. W otwarciu filmu w słowie autorskim Hanna Polak zwraca się do widzów:

Pewnego razu przemyślałam kilka osób do szpitala, jednak nikt nie chciał zająć się nimi.

Ten mur obojętności bardzo mnie dotknął. Rozplakałam się.

Zobaczyli to ludzie, którym chciałam pomóc. Wzruszeni poprosili mnie, żebym przestała im pomagać. Woleli umrzeć, niż sprawiać mi kłopot. Fakt, że woleli poświęcić życie i nie być dla mnie ciężarem, sprawia, że pragnę podziękować im za przyjaźń.

Najlepszym przykładem niezwykle zaangażowania Hanny Polak i motywacji do przedstawienia historii jest jej pierwszy film THE CHILDREN OF LENINGRADSKY, w którym opowiada o trudnych losach osieroconych dzieci żyjących na Dworcu Leningradzkim w Moskwie. Polak zajmowała się opieką nad sierotami, starała się zapewnić im lepsze warunki bytowe, a film powstał przy okazji tej działalności. Bezdomne dzieciaki zdawały sobie sprawę, że nagłośnienie ich sytuacji może wpłynąć na poprawę losu. Pozbawione podstawowej opieki, narażone na niebezpieczeństwo i zmuszone do funkcjonowania w brutalnym świecie dzieci nie miały żadnego oporu przed filmowaniem, ponieważ pomiędzy nimi a Hanną Polak istniała wyjątkowa więź. Pierwotnie film miał pełnić rolę informacyjną i być motorem do znalezienia finansów dla działalności społecznej, którą starała się prowadzić Hanna Polak i jej przyjaciele.

W tym celu założyła fundację Aktywnej Pomocy Dzieciom, która działała z sukcesami jeszcze do czasu premiery SOMETHING BETTER TO COME. W moim przekonaniu niesienie pomocy potrzebującym to typowe działanie Hanny Polak i przez kolejne lata współpracy utwierdziłem się w przekonaniu, że przede wszystkim jest ona aktywistką społeczną, a dopiero w drugiej kolejności dokumentalistką. Prywatne zaangażowanie autorki i jej szczerść stawały się gwarantem uczciwości i szacunku wobec bohaterów przy wspólnie tworzonej filmie, co dla mnie samego jest bardzo ważne.

Po raz pierwszy z materiałem do SOMETHING BETTER TO COME zetknąłem się w roku 2013. Był on wtedy częściowo zmontowany przez Hannę Polak – reżyserkę, autorkę zdjęć i producentkę tego filmu. Zaprezentowana próba ułożenia materiału na tamtym etapie była pozbawiona jeszcze wyraźnej narracji i nie miała ustalonych wiodących protagonistów. Historia była skonstruowana głównie w oparciu o bliskie plany, portrety bezdomnych ludzi mieszkających na wysypisku śmieci. Trudno było zrozumieć otaczającą ich przestrzeń. Mimo kamery, która była blisko ludzi, rozwiązania narracyjne zastosowane w tamtym materiale w żaden sposób nie zbliżały mnie emocjonalnie jako widza do tych osób, a ich historie nie wciągały w opowieść. Czułem jednak dramaty tych ludzi, a z opowieści reżyserki rozumiałem, że stanowią oni zamkniętą społeczność funkcjonującą na granicy człowieczeństwa. Hanna zakładała, że film będzie dotyczył egzystencji, a w sposób uniwersalny – humanizmu, co uważam za ponadczasowe i szczególnie wartościowe dla dzieła. Wiązał się też luźno z tematem praw człowieka, co jest mi bardzo bliskie z powodu osobistych zainteresowań. Już sam fakt tej wieloletniej obserwacji był zupełnie niezwykły, bo z tak długo realizowanym projektem nie spotkałem się osobiście nigdy wcześniej. Niespotykany był też poziom zaangażowania emocjonalnego Hanny w losy filmowanych ludzi, które były znacznie ciekawsze i głębsze w dyskusji niż jeszcze wtedy na ekranie.

Film w tamtym czasie nie miał jeszcze tytułu ani tym bardziej zamkniętego finansowania. Kameralny model współpracy ułatwiał więc na wczesnym etapie wspólne podejmowanie decyzji i dawał szybkie efekty realizacyjne. Po dwóch tygodniach montażu powstała kilkunastominutowa selekcja scen¹⁷, która stanowiła podstawę pitchingu na festiwalu IDFA w Amsterdamie w roku 2013. Ten pitching Hanna Polak wygrała, co w konsekwencji zaowocowało zdobyciem nowej producentki z Danii, Sigrid Dyekjær oraz nowego finansowania projektu z Duńskiego Instytutu Sztuki Filmowej i HBO Europe, reprezentowanego przez Hanę Kastelicová i Izabellę Łopuch. W realizację filmu włączyły się następnie kolejne instytucje finansujące – Polski Instytut Sztuki Filmowej, Nordic Film and Television Fund z Norwegii oraz na zasadzie mniejszościowej kilka kanałów telewizyjnych z Europy. Osiągnięcie

¹⁷ *Something better to come aka Yula's dream, scene selection 2013* – materiał wideo dostępny pod linkiem: <https://vimeo.com/816696749/4791644e0c> [dostęp: 6.06.2023].

nowych warunków produkcyjnych i finansowania dało bezpieczne zaplecze produkcyjne, które nadało rozpędu realizacyjnemu filmowi. Zbudowanie przez Sigrid Dyekjær międzynarodowej koprodukcji określiło na nowo warunki, jakie stały przed przyszłym dziełem. Jednocześnie wymagania stawiane przez nowy zespół produkcyjny stanowiły dobry punkt wyjścia dla rozwoju pomysłu i określały kluczowy dla twórczych działań format planowanego filmu. Najważniejszym celem było zrealizowanie pełnometrażowego filmu dokumentalnego.

Przed rozwojem i ekspansją nadawców streamingowych pełnometrażowy film dokumentalny był znacznie rzadziej realizowaną formą filmową. Montaż pełnometrażowego *SOMETHING BETTER TO COME* był twórczym wyzwaniem zarówno dla mnie jak i Hanny Polak, co było wynikiem wymagań produkcyjnych i oczekiwań widzów. Katarzyna Mąka-Malatyńska w tekście *UWAGI O DRAMATURGII FILMU DOKUMENTALNEGO* odnosi się do przemian rynkowych, jakie nastąpiły w kontekście realizacji filmów dokumentalnych: *W historii polskiego filmu dokumentalnego przez lata dominował film krótkometrażowy. Do jego zasadniczych cech należała skłonność do ujęć metaforycznych, do syntezy i skrótów, do wyrazistej puenty. Te elementy wyróżniały polski film dokumentalny na tle produkcji europejskich i światowych. W ostatnich latach polscy dokumentaliści realizują jednak coraz więcej filmów średnio – i pełnometrażowych*¹⁸.

Rejestrowane przez Hannę Polak historie musiały otrzymać więc ramy współczesnej opowieści dopasowanej do mody i kultury, stać się nie tylko sztuką, ale również produktem kultury, który podlega konsumpcji i handlowi. Dyskusje związane z montażem pełnometrażowego dokumentu dotyczące konstrukcji takiego filmu pojawiły się w montażowni już na etapie realizacji selekcji scen. Była to naturalna konsekwencja bogactwa materiału zdjęciowego. Zmontowanie pełnometrażowego filmu dokumentalnego z materiału o objętości ponad 400 godzin to nie jest jednak zadanie, które można wykonać w kilka tygodni ani nawet miesięcy. Podjęcie takiego wyzwania jest możliwe w warunkach odpowiedniego finansowania, które zapewniły właśnie nowe warunki produkcyjne. Pojawiła się więc możliwość otwarcia pełnego procesu montażowego i pracy w sposób uporządkowany. Otworzyła się również możliwość powrotu na zdjęcia. W 2013 roku wysypisko śmieci, które wcześniej było światem bohaterów, zostało już zamknięte i stało się wielkim zielonym kopcem porośniętym trawą. Hanna miała jednak kontakt z najważniejszymi bohaterami i jak się później okazało, warto było do nich wrócić w ich w nowym świecie.

¹⁸ Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego*, „Images” vol. XVI/no. 25, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 25.

MATERIAŁ ZDJĘCIOWY CZYLI ZAPIS DOKUMENTALNY

W mojej opinii, aby dokonać bardzo głębokiej i szczegółowej analizy montażowej filmu, a przede wszystkim ocenić wartość wykonanej pracy na poziomie edycyjnym, warto jest znać charakter materiału zdjęciowego, który stanowi tworzywo do montażu filmu. Na materiał, z którego montuję obok zdjęć składa się również dźwięk, w tym dźwięki tła, dźwięki towarzyszące i słowo mówione. Te wszystkie składniki tworzywa są dla mnie osobiście bardzo ważne, ponieważ w procesie montażu do dźwięku przywiązuję dużą wagę i operuję nim na takim samym poziomie jak obrazem. Struktura fizyczna materiału zdjęciowego w zasadzie nie różni się w zależności od rodzaju filmu i może być taka sama zarówno w filmie fikcyjnym, jak i dokumentalnym. To, co dla mnie stanowi różnicę, to charakter materiału, który wynika ze sposobu realizacji zdjęć. Film dokumentalny rzeczywistość rejestruje, realizacja zdjęć odbywa się więc w świecie zastanym, który jest światem bohaterów, światem, który funkcjonował, nim pojawiła się w nim kamera. W przypadku filmu fikcyjnego rzeczywistość przed jej rejestracją trzeba wykreować i tej kreacji podlega cały rejestrowany świat, od scenografii, rekwizytów, przez światło, po postaci, ich kostiumy i dialogi. Każdy film jest tworzony w oparciu o określone założenia twórcze, które przede wszystkim są realizowane na etapie zdjęciowym. W trakcie realizacji zdjęć te twórcze założenia są konfrontowane z rzeczywistością autentyczną lub kreowaną. Wykazywane przeze mnie różnice dotyczące realizacji materiału zdjęciowego mają dalsze znaczenie w konstruowaniu opowiadania filmowego w procesie montażu, który technicznie odbywa się jednak w podobny sposób w przypadku obu rodzajów.

RZECZYWISTOŚĆ AUTENTYCZNA

Podstawą realizacji zdjęć do filmu dokumentalnego na etapie przedprodukcyjnym jest scenariusz. Jest on o tyle ważny, że stanowi jedną z podstaw zdobycia finansowania filmu, podobnie jak w przypadku filmów i seriali fabularnych. Wszelkie podobieństwa realizacyjne i finansowe pomiędzy fabułą a dokumentem kończą się jednak na tym etapie. Kolejnym jest zwiastun produkcyjny zmontowany z dostępnych zdjęć lub selekcja scen. Jest to moment, w którym przeważnie w produkcji filmu dokumentalnego pojawia się montażysta. Taki materiał jest montowany z materiału pochodzącego z etapu dokumentacji zdjęciowej w miejscu lokacji i zarejestrowanych pierwszych rozmów z potencjalnymi bohaterami. W przypadku filmu *SOMETHING BETTER TO COME* realizacja zwiastuna produkcyjnego była pierwszym etapem wspólnej pracy. Zdarza się jednak, że rozpoczynam pracę wcześniej, już na etapie scenariusza i poszukiwania tematu, co miało miejsce we wspólnej pracy z Hanną Polak nad filmem *ANGELS OF SINJAR*. Eksperci komisji filmowych w systemie dotacyjnym, jaki obowiązuje szczególnie w Europie, muszą swoje decyzje o dofinansowaniu podjąć na podstawie konkretnych informacji o projekcie. Scenariusz dokumentu jest jednak inną formą zapisu niż scenariusz filmu fabularnego, nie zawiera przecież dialogów, a raczej opisuje główne założenia związane z historią, którą autorzy zamierzają opowiedzieć. Jest to raczej zapis pomysłu, określenie kierunku działań twórczych i realizacyjnych – zgodnych z pomysłem i z uwzględnieniem warunków współpracy z protagonistami. W kontekście przytaczanych przemian rynkowych związanych z produkcją filmów dokumentalnych jest to etap otwierający możliwości realizacyjne.

Podczas pierwszych zdjęć, pierwszych rozmów i zdarzeń wykluwa się historia, która stanowi twórcze założenie realizowanego później filmu. Film *ANGELS OF SINJAR*, był przygotowywany jako świadectwo ludobójstwa na społeczności jazydzkiej w wojnie prowadzonej przez ISIS¹⁹. Relacje kobiet ocalałych z niewoli, które były zmuszane do seksu stały się początkiem poszukiwania osobistych historii. Zwiastun produkcyjny filmu złożony do Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej był zrealizowany w oparciu o pierwsze wywiady i materiał found footage. Hanifa, główna bohaterka filmu, która była świadkiem uprowadzenia

¹⁹ Państwo Islamskie, salaficka organizacja terrorystyczna oraz samozwańczy kalifat ogłoszony w 2014 roku na terytorium państwowym Iraku i Syrii (od 2006 tylko w Iraku). Jego nazwa i idea są szeroko krytykowane i potępiane. Organizacja Narodów Zjednoczonych, rządy i główne grupy muzułmanów odmawiają jego uznania.

pięciu siostr przez muzułmańskich żołnierzy pojawiła się w momencie, gdy finansowanie na film już udało się zdobyć. Gdy Hanna Polak spotkała Hanifę, jej dwie siostry były już z powrotem z rodziną. Wiedzieliśmy, że Hanifa walczy o odzyskanie kolejnych siostr, że ma szansę tego dokonać. Nie mogliśmy jednak zakładać, że Hanifa odzyska którąś z siostr, co w kontekście scenariusza byłoby doskonale pod względem dramaturgicznym. Założenia scenariuszowe w filmie dokumentalnym mogą być bardzo ogólne, ponieważ trudno jest założyć ich spełnienie. Podobnie w *SOMETHING BETTER TO COME*, urodzenie i oddanie pierwszego dziecka przez Julę było już rzeczywistością zarejestrowaną, natomiast narodziny drugiego dziecka zdarzyły się w trakcie montażu filmu. Była to niespodzianka, która w strukturze dramaturgicznej domknęła film. Zdjęcia do filmu dokumentalnego charakteryzują się więc dużą niepewnością twórczą i ta niepewność przekłada się na cały okres realizacyjny, który dotyczy również procesu montażu filmu. Realizacja zdjęć w dokumencie odnosi się do prawdy i autentyzmu rzeczywistości, która jest niepowtarzalna i wyjątkowa.

Według Bazina i jego zwolenników, sposób realizacji filmu implikuje rezultat, do którego można odnieść kategorię prawdy. [...] Prawdy obiektywnej, jaką miałyby zawierać filmowe poświadczenie autentyczności przedstawionych wyglądków, zachowań, stanów i procesów. Tekst odnosi się do filmu NANUK, który zdaniem Bazina został zrobiony w sposób gwarantujący prawdziwość przekazu²⁰.

Nie zawsze jest wiadome, jak potoczą się losy filmowanych osób, co one powiedzą podczas rejestracji, jak się zachowają wobec innych filmowanych ludzi i wobec ekipy realizacyjnej. Z jednej strony istnieje autentyzm, który jest podstawą realizacji zdjęć i jest rejestrowany, z drugiej prawdziwe życie, które odbywa się poza kamerą nawet w czasie, gdy ekipa filmowa znajduje się w pobliżu protagonistów. Istnieje też życie tych samych ludzi, których filmowała kamera przed okresem realizacji zdjęć i po nim, gdy film stał się już częścią tego życia. Celem autorów dokumentu jest odzwierciedlenie jak najbardziej autentycznej rzeczywistości związanej z treścią filmu i osób filmowanych, jednak nie zawsze warunki sprzyjają rejestracji. Czasem jest to zagrożenie dla filmowców albo dla osób filmowanych, innym razem ważniejsze stają się emocje protagonistów. Watha, czwarta z odzyskanych siostr Hanify i ostatnia w filmie, zmieniła się w niewoli z powodu prania mózgu, jakie zostało na niej dokonane przez ISIS, do tego stopnia, że mieliśmy wątpliwości co do jej równowagi psychicznej. Brak logiki w jej zachowaniu i pełnego panowania nad emocjami budziły obawy o to, że bohaterka wycofa swoją zgodę na udział w filmie. Jeszcze po zamknięciu montażu nie byliśmy pewni, czy możemy oprzeć film na jej historii, ponieważ Watha świadomie cały czas odwlekała złożenie podpisu pod prawnym oświadczeniem. Ostatecznie zaakceptowała swój wizerunek w filmie i udzieliła Hannie odpowiedniej zgody na piśmie. Ta sytuacja uświadamia,

²⁰ Alicja Helman, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1977, s. 23.

z jak ogromnym problemem może się spotkać filmowiec dokumentalista, a ostateczne dzieło może znacznie się różnić od pierwotnego pomysłu. Wobec założeń twórczych i planów realizacyjnych istnieje proces produkcyjny wraz z produkcyjnymi wymogami, które mogą stać na przeszkodzie w realizacji filmu. Taka sytuacja w przypadku filmów fikcyjnych właściwie się nie zdarza, bo cała wiedza dotycząca zagrożeń realizacyjnych jest znana przez produkcję filmu przed rozpoczęciem zdjęć.

Materiał zdjęciowy do SOMETHING BETTER TO COME jak i do każdego filmu dokumentalnego był wynikiem obecności filmowców w życiu bohaterów i możliwości rejestracji tego życia. Istotą dokumentu jest zapis rzeczywistości i prawdziwych osób będących uczestnikami tej rzeczywistości, które stają się bohaterami filmu. Jedną z najistotniejszych zasad zapisu rzeczywistości dla Hanny Polak jest szacunek wobec rejestrowanych zdarzeń i osób biorących w nich udział. W życiu Juli, jej matki, Hanify i Wathy pojawia się kamera, która staje się świadkiem ich działań i rejestruje ich życie, to sytuacja dla nich nowa i wyjątkowa. Ekipa realizująca film dokumentalny składa się z niewielu osób, często jest to ekipa kilkusobowa, bardzo kameralna, w której jedna osoba, tak jak Hanna Polak odpowiada za wiele funkcji. Harmonogram realizacji zdjęć do dokumentu dyktowany jest dostępnością filmowanych protagonistów i odbywa się chronologicznie, zgodnie z wydarzeniami, których kamera jest świadkiem lub uczestnikiem. Hanna Polak musiała dostosować się ze swoimi twórczymi działaniami do życia filmowanych osób. Liczba dni zdjęciowych jest kwestią otwartą i trudną do określenia, zależy również od możliwości produkcyjnych i finansowych. Do SOMETHING BETTER TO COME materiał był realizowany przez 14 lat, podczas których autorka towarzyszyła z kamerą ludziom koczującym na wysypisku. Wybrała spośród nich jedną osobę – Julę, wraz z jej rodziną. Do nich zbliżyła się najbardziej, a oni jej zaufali.

Podczas montażu materiału dokumentalnego towarzyszy mi refleksja, że zapis rzeczywistości jest możliwy przeważnie jednokrotnie, ponieważ konkretna sytuacja odbywa się tylko raz. Używając słowa „przeważnie”, mam na myśli to, że mimo wyjątkowości każdej sytuacji i jej niepowtarzalności można próbować powtórzyć pewne okoliczności wydarzenia w celu ponownej rejestracji. Można sprowokować zaistnienie sytuacji, próbować umieścić w niej ponownie osoby, powtórzyć rozmowę protagonistów, jednak takie działanie zmierza wtedy do kreacji w celu zrekonstruowania rzeczywistości. Pewne schematy cykliczności, jak powszednie czynności bohaterów, mogą dać szansę na powtarzalność rejestracji. Jednak nawet w tym przypadku każda z tych rejestracji jest w jakimś stopniu inna i nie ma charakteru dubla realizowanego w taki sposób jak przez aktora w filmie fikcyjnym. Dokumentalista z natury rejestruje autentyczną rzeczywistość i możliwość realizacji kolejnej wersji tej samej sytuacji nie jest jego celem.

REJESTRACJA RZECZYWISTOŚCI

Prawa człowieka, krzywda dzieci i wykluczonych, pomoc w cierpieniu skrzywdzonym i słabszym to motywacja, która wiedzie Hannę do tematów związanych z uniwersalnym humanizmem. Jest niezwykle cierpliwa w podążaniu drogą filmowanych osób, nie atakuje ich kamerą, lecz z szacunkiem i pokorą powoli wchodzi w ich życie. Bohaterami filmów Hanny Polak są osoby mentalnie podobne do niej samej – uczciwe, szczere, otwarte, silnie emocjonalnie, ale wrażliwe. W relacjach z nimi Hanna jest szczerą i otwartą, wyjaśnia im swoją motywację, w której kieruje się celami wyższymi niż sam film. Zdobywanie zaufania odbywa się równolegle. Autorka zbliża się do protagonistów, a protagoniści otwierają się przed nią, co staje się podstawą wspólnej pracy podczas rejestracji. To obopólne zaufanie daje jej przepustkę do ekskluzywnej prywatności i autentyzmu zachowań, zdarzeń i emocji. Motywacja autorki i motywacja bohaterów filmu zaczynają się pokrywać i stają się wspólnym celem.

Chęć pomocy bezdomnym dzieciom była celem realizacji debiutanckiego filmu dokumentalnego THE CHILDREN OF LENINGRADSKY. Na jego realizacji miały skorzystać dzieci, których krzywda miała zostać nagłośniona. Film rzeczywiście odniósł ogromny sukces, dostał wiele nagród na całym świecie i nominacje do nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej – Oscar dla dokumentalnego filmu krótkometrażowego. Dzieci otrzymały wsparcie finansowe poprzez fundację Aktywnej Pomocy Dzieciom. Wiele dzieci, również dzięki staraniom Hanny Polak, udało umieścić się w rodzinach zastępczych lub domach dziecka. Większość z nich funkcjonuje dziś normalnie w społeczeństwie. SOMETHING BETTER TO COME, który opowiadał o bezdomnych na wysypisku śmieci, miał motywować mieszkających tam ludzi do próby powrotu do społeczeństwa. Obnażał jednocześnie absurd funkcjonowania państwa rosyjskiego na przykładzie mikrospołeczności. Julia, główna bohaterka filmu osiągnęła najwyższy cel i założyła normalnie funkcjonującą rodzinę. ANGELS OF SINJAR był filmowym protestem wobec wojny, nagłośnieniem sprawy kobiet porywanych na niewolnice seksualne przez ISIS. Bohaterowie podkreślali bezczynność irackiej administracji wobec mniejszości etnicznej – Jazydów. Jednocześnie film obnażał hipokryzję międzynarodowej elity władzy stawiającej globalne interesy ekonomiczne ponad krzywdy ofiar wojny prowadzonej z Państwem Islamskim. Spójność tematów, chęć pomocy filmowanym mikrospołecznościom i uniwersalny humanizm jest wspólnym mianownikiem filmów Hanny Polak.

Reżyserka sama zaznacza, że jej sposób działania jest bliski Cinéma-vérité, czyli kinu prawdy, które z kolei nawiązywało do działania Dżigi Wiertowa. Podobnie jak Wiertow Hanna próbuje w filmie uchwycić prawdę w filmowanych fragmentach rzeczywistości bez ingerencji w jej autentyzm.

Człowiek z kamerą stara się być wszędzie i zanotować wszystko, co wydaje mu się godne widzenia. Przyjaciele Wiertowa wspominają, iż miał on prawdziwą obsesję na ten temat²¹.

Hanna Polak nie ma obsesji i nie zadreęca się utraconymi okazjami, które warte były rejestracji. Na podstawie poznanego materiału mogę jednak stwierdzić, że jest niezwykle cierpliwa. Pozwala, aby konkretne zdarzenie miało naturalny przebieg, aby wybrzmiało i aby kamera zarejestrowała wszystkie możliwe emocje. Bardzo rzadko ingeruje słowem w sytuacji emocjonalnie trudnej, pozwala jej trwać tak długo, jak potrzebuje tego filmowana osoba. Nie jest reżyserką chłodno podchodzącą do filmowanych osób i nie chowa się jako człowiek za kamerą. Jest raczej działaczką społeczną uzbrojoną w kamerę i filmem realizuje własne cele społeczne, które pokrywają się z celami bohaterów. Skoro więc tak działająca reżyserka ma własne motywacje wynikające z działalności społecznej, musi to naturalnie wpływać na rejestrowany i przedstawiany później w gotowym filmie świat. Ta misyjna motywacja, która jest siłą napędową twórczości Hanny Polak, nigdy jednak nie powoduje przekroczenia granicy, w której rejestrację autentycznej rzeczywistości zastępowałyby kreacja. Od samego początku współpracy w taki sposób rozumiałem jej działania i ten pogląd utrwalił się na dalszym etapie pracy nad wspólnie realizowanymi filmami. Na podstawie analizowanego materiału zdjęciowego, mając dostęp na etapie montażu do wszystkiego, co dzieje się przed kamerą i za nią, uzyskałem pewność, że Hanna Polak nie kreuje zdarzeń, nie prowokuje protagonistów do podejmowania określonych decyzji i nie realizuje scenariusza pod zaplanowaną tezę. Ślad swojej obecności i często niesionej pomocy odciska delikatnie i z wyczuciem, aby nie zmieniać najważniejszych losów filmowanych ludzi. Przebywając z protagonistami, poznaje ich cele i marzenia, wpływa na wydarzenia i ich decyzje, motywując do działania i podpowiadając możliwości. Czyni to z sympatii i przyjaźni wobec filmowanych osób, bo właśnie na takim poziomie znajdują się jej relacje z tymi ludźmi. Jeśli w jakiś sposób Hanna Polak decyduje się na sprowokowanie sytuacji, robi to w sposób delikatny i pozbawiony ingerencji w normalny rytm życia protagonistów. Jednocześnie stara się rejestrować wszystko, co dotyczy ich życia w zakresie realizowanego tematu. Ogromne, wzajemne zaufanie stanowiło istotny czynnik, który pomógł Hannie zbliżyć się do ludzi i zarejestrować silny emocjonalnie materiał zdjęciowy.

Wysypiskiem rządziła mafia, która pilnowała tego obiektu swoją uzbrojoną i agresywną ochroną, a filmowanie nie sprzyjało prowadzeniu interesów. Na wysypisku funkcjonowała

²¹ Alicja Helman, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1977, s. 40.

specyficzna społeczność, która była mieszaniną ludzi wykluczonych, niezaradnych, różnego rodzaju bankrutów, uciekinierów, którzy często mieli przestępczą przeszłość i dodatkowo byli poważnie chorzy. Wielu spośród tych ludzi potrafiłoby kobietę z zewnątrz skrzywdzić, a nawet zabić. Obok nich duże niebezpieczeństwo stanowiły zwierzęta, od dzikich psów i szczurów po wszelkie insekty jak muchy, komary, pluskwy oraz pasożyty atakujące ludzki organizm. Hanna przeżyła jeden z ataków watahy psów, przed którymi obroniła się dezodorantem w sprayu, na inny rodzaj obrony lub ucieczkę nie miała szansy. Kolejnym zagrożeniem na wysypisku były ostre przedmioty i toksyczne substancje, jedne z powodu składowania niebezpiecznych chemikaliów, inne z powodu reakcji, które zachodziły w masie składowanych śmieci. Takim był na przykład metan i inne gazy – trujące i wybuchowe. W okresach zimowych ludzie dogrzewali się przy prymitywnych paleniskach i piecach, powszechne były więc zatrucia tlenkiem węgla i pożary. Kolejne zagrożenia to głębokie zapadliska, w które można było wpaść i się nie wydostać. Hanna Polak, filmując ludzi na wysypisku ze swoim misyjnym poświęceniem, uniknęła wielu tych zagrożeń dzięki dzieciakom, które zaprowadziły ją w to miejsce i nauczyły zagrożenia omijać. Niewiele ludzi, którzy wchodzili na ten zakazany teren, potrafiło osoby funkcjonujące na granicy człowieczeństwa w smrodzie i brudzie traktować normalnie, z szacunkiem i uczciwością. Wraz z empatią Hanna Polak niosła im potrzebną pomoc, artykuły higieniczne, lekarstwa, wykonywała opatrunki i drobne zabiegi medyczne. Realizacja materiału filmowego odbywała się przy okazji, a nie była celem samym w sobie. Taka metoda rejestracji ma w sobie niezwykły ładunek autentyzmu, dokumentalną prawdę, w której bohater jest oswojony z kamerą i realizującą zdjęcia reżyserką. Opis Alicji Helman, który dotyczy metody pracy Dżigi Wiertowa doskonale pasuje do sposobu prowadzenia rejestracji przez Hannę Polak:

Nic tu nie zostało specjalnie przygotowane, zaaranżowane dla kamery ani troskliwie wybrane uprzednim procesem selekcji przez twórcę, który długo szukał takiej właśnie twarzy, takiego skrzyżowania ulic, takiego frontonu czy pomnika, bowiem przeznaczył mu w swoim filmie określone miejsce i rolę. [...] Twórcy chodziło o to, by rzucić na ekran obraz rzeczywistości widzianej przez kamerę, która „zobaczy” w wyniku niespodziewanej, nagłej interwencji, a nie naprowadzona troskliwie przez kalkulującego i z rozwagą operatora ²².

Jak dalej rozważa Alicja Helman, trudno przesądzić, czy Wiertow postępował świadomie, realizując zdjęcia tą metodą, czy opierał się na intuicji. Analiza metody rejestracji materiału zdjęciowego do filmu dokumentalnego w przypadku Hanny Polak jest bardziej oczywista. Hanna ceni niezakłócony kamerą świat protagonistów, których oswaja z kamerą. Świadomie kieruje kontaktami i relacjami z bohaterami, szczególnie tymi, którzy stają się

²² Alicja Helman, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1977, s. 41.

głównymi postaciami filmu. Gdy wchodzi w świat filmowanych ludzi, tego świata nie zmienia w żaden sposób, tak samo jak nie zmienia ludzi. To całkowicie świadoma metoda jej postępowania. Intuicją z pewnością kieruje się w procesie śledzenia kamerą losów bohaterów, podąża za nimi ich ścieżką, a kamera obserwuje i uczestniczy w wydarzeniach. Kamera Hanny Polak towarzyszy im wszędzie, gdzie nie przekracza granicy intymności i szacunku. Przygląda się rozmowom, zdarzeniom i emocjom, które cierpliwie rejestruje. Hanna uczestniczy w życiu filmowanych osób również poza kadrem. Jednoczy się z nimi jak członek społeczności, bliska przyjaciółka i funkcjonuje na takich samych zasadach, jakie obowiązują w grupie.

Lista osób w napisach końcowych filmu SOMETHING BETTER TO COME jest imponująca, szczególnie jak na film dokumentalny, jeszcze więcej nazwisk ujętych jest w rolce końcowej ANGELS OF SINJAR. Na tej podstawie można odnieść wrażenie, że Hanna Polak rejestruje zdjęcia przy udziale licznej ekipy i ze wsparciem sporego zaplecza produkcyjnego. Jednak sposób pracy Hanny Polak bliższy jest samotnej metodzie Wiertowa. Hanna, podobnie jak Dziga Wiertow, wierzy w siłę kamery, która może dostrzec więcej niż ludzkie oko. Polak wierzy w siłę przekazu gotowego filmu i odkrywanie nim prawdy, która jest inna niż powszechnie znana. Jej filmy ukazują więc świat nieznaną zwykłemu człowiekowi – schowany w zakamarkach Dworca Leningradzkiego, za murem wysypiska śmieci na obrzeżach Moskwy albo w runiach Sindżaru, gdzie przed napadem bestii z ISIS spokojnie żył lud Jazydów. Swoimi filmami Hanna odkrywa skrywaną przez państwowe administracje, przez rządzących prawdę, która w swoim przekazie niesie opowieść na tyle uniwersalną, że można przenieść ją na inny obszar. Koczownicy podmoskiewskiego wysypiska śmieci stają się alegorią rosyjskiego społeczeństwa wraz ze wszystkimi słabościami fasadowego imperializmu. Masakra Jazydów kojarzy się z rzezią w ukraińskiej Buczy, z gwałtami rosyjskich żołnierzy na Ukrainkach, a ruiny Sindżaru przywołują skojarzenia z Mariupolem, Marjinką i Bachmutem.

MONTAŻ FILMU

OD WYOBRAŹNI DO ZAMKNIĘTEGO UKŁADU

Reguły opisane przez Arystotelesa ponad 2000 lat temu w dziele POETYKA przedstawiają zbiór cech dotyczących budowy dzieła dramatycznego, które dziś nadal z powodzeniem stanowią wzorzec dla konstrukcji dramaturgicznej dzieła fabularnego. Przez ponad sto lat historii kina rozwinęły się techniki zapisu, realizacji i dystrybucji filmu, ale stosowana w nim struktura dramaturgiczna, która u Arystotelesa dotyczyła antycznej tragedii, jest niezmienna. W myśl tych reguł film składa się z trzech aktów – początku, środka i końca. Określenie czasu i przestrzeni towarzyszące zawiązaniu akcji, ekspozycja głównych postaci i ich sytuacji to akt pierwszy, który kończy się pierwszym punktem zwrotnym. W drugim akcie według Arystotelesa następuje konfrontacja sił przeciwnych wobec intencji bohatera, przedstawiony jest konflikt protagonisty i antagonisty. Określony przez Arystotelesa środek jest najdłuższy, obfituje w serie kolejnych komplikacji, którym towarzyszy budowanie napięcia i rozwinięcie wątków, co prowadzi do drugiego punktu zwrotnego. Rozwiązanie głównego konfliktu następuje w akcie trzecim. Konfrontacja pomiędzy protagonistą i antagonistą ulega zmianie i następuje jej wygaszenie. Rozstrzygnięcie konfliktu jest punktem kulminacyjnym dzieła, po którym następuje epilog i wyjaśnienie całego opowiadania. Wewnętrzna struktura każdego aktu odzwierciedla schemat całego opowiadania, czyli można wyróżnić początek, rozwinięcie i zakończenie, a także punkt kulminacyjny. Zgodnie z linią czasu wewnątrz aktu wzrasta napięcie dramatyczne, które gaśnie wraz z jego zakończeniem.

Cegielkami, z których budujesz film, są sceny, które mają początki, środki i końce, mają swoje wewnętrzne rytmy i punkty szczytowe. [...] Film jest w zasadzie jak muzyka, jak każda forma sztuki oparta na linii czasu. Chodzi o efekt progresywnego przyrostu wynikającego z rozwoju zdarzeń. Czy potrzebny jest mocny akcent? Czy strumień nie stanie się zbyt męczący, jeśli nie nastąpi pauza? Czy nie powinienem otrzymać informacji, którą otrzymałem w ostatniej scenie, w nieco bardziej umiarkowanym tempie, a może należało je zwiększyć? Wydaje mi się, że to, o co należy dbać szczególnie, to wektor klarowności i wektor emocji. Dlatego,

*że są ze sobą ściśle związane. Im klarowniej przedstawione wydarzenie, tym silniejsze oddziaływanie emocjonalne*²³.

W filmie fabularnym sceny, z których buduje się film, są wcześniej zapisane i zgodnie z tekstem realizowane. Rytm, które w montażu mogą być zmienione względem scenariusza, mają jednak już swoją pierwszą wersję wynikającą z tekstu i realizacji na planie. Sceny należy zmontować z ujęć i ułożyć w opowieść na linii czasu. Poprawić akcenty i sprawdzić, czy „strumień nie stał się zbyt męczący, czy może wymaga pauzy”. Następnie trzeba sprawdzić balans pomiędzy przekazywanymi informacjami i emocjami. Jak pisze Curran Bernard Sheila, *film rzeczywiście jest jak muzyka, jednak nim stanie się muzyką, jest tylko zbiorem dźwięków*.

Jedną z podstawowych różnic w pracy nad filmem dokumentalnym wobec filmu fikcyjnego jest struktura materiału. W osobowym filmie fikcyjnym, realizowanym w oparciu o aktorów odgrywających zaplanowane role z możliwością powtarzania kolejnych dubli, do dyspozycji w trakcie montażu filmu mam wiele ujęć o tej samej treści. Mimo że ich treść jest ta sama lub minimalnie odmienna na przykład w zakresie dialogów, ujęcia różnią się tylko sposobem interpretacji roli w zakresie tempa rytmu, emocji czy ruchu. Dokumentalna rejestracja rzeczywistości polega na linearnej i jednokrotnej rejestracji. Materiał, z którego mam zmontować scenę filmu dokumentalnego, stanowi zapis rzeczywistości. Linearna struktura materiału zdjęciowego jest związana z czasem, tożsamym z zapisem dokumentalnym. Materiał, nim w wyniku procesu montażu stanie się sceną, podlega dekonstrukcji. W tym procesie oddzielam dźwięk od obrazu, które następnie mogę dowolnie łączyć. Na podstawie analizowanej treści fragmenty materiału klasyfikuję na mniej i bardziej użyteczne, atrakcyjne i nieciekawe, z których wyznaczam krótsze ujęcia. Dekonstrukcja jest podstawowym działaniem w zakresie procesu montażowego filmu dokumentalnego, którego celem jest również zbudowanie opowieści na podstawie nowej, opracowanej przeze mnie koncepcji strukturalnej. Uruchamiając wyobraźnię opartą na materiale źródłowym, tworzę zupełnie nową treść. Analizuję każde ujęcie, zrealizowane do filmu fabularnego lub wyodrębnione z materiału dokumentalnego, albo fragment ujęcia pod względem treści i formy. Na podstawie subiektywnej oceny łączę wybrane przez siebie fragmenty w jednorodną strukturę, która stanowi wersję sceny filmu. Ta scena podlega kolejnej analizie i ocenie, następnie jest korygowana, a proces ten odbywa się wielokrotnie. W przypadku oczekiwanych zmian związanych z emocjami, relacjami między postaciami lub informacjami muszę dokonać ponownej analizy materiału źródłowego. Mając wiedzę o przyszłym znaczeniu montowanej sceny, można wymienić, dodać lub usunąć ujęcie, dokonać tej zmiany w zakresie wyłącznie obrazu lub dźwięku. W obu jednak rodzajach filmowych wysiłek twórczy podjęty w celu

²³ S.C. Bernard, *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*, przeł. M. Bukojemski, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011, s. 364.

osiągnięcia wcześniej zamierzonego i ewentualnie modyfikowanego efektu służy przede wszystkim precyzji przekazu znaczeniowego sceny i sposobu opowiadania filmu. Ten proces w sensie filozoficznym doskonale ujęła filozofka Katarzyna Weichert w książce *OD SCHEMATYZMU TRANSCENDENTALNEGO DO MONTAŻU*. Weichert odnosi się do wyobraźni jako aktu tworzenia, również w procesie montażu i wydobywania, nadawania nowych znaczeń.

Wyobraźnia w transcendentalnej koncepcji poznania służy tworzeniu treści doświadczenia. Schematyzuje ona to, co ujmowane w określone relacje czasoprzestrzenne przez nadanie temu porządku i znaczenia. Zgodnie z kategoriami obrazu są odtwarzane i ujmowane w taki sposób, że przedmiot doświadczenia wylania się z różnorodności – zostaje ona przejrzana i ujęta w określonych stosunkach jako jedność. [...] Jest to konstrukcyjny aspekt pracy wyobraźni, w który wpisana jest także możliwość rekonstrukcji. Bazuje on na możliwości linearnego, chronologicznego porządkowania elementów oraz jego przekraczania w tworzeniu złożonych czasowo i treściowo całości. Drugą stroną tego procesu jest dekonstrukcja, która pozwala na wyodrębnienie elementu z danego powiązania bądź wykazanie luk w danych stosunkach przez kolejne zestawienia. Te aspekty uwydatnia montaż (wraz z demontażem), który jest procedurą zestawiania obrazów i różnych fragmentów; staje się również terminem dla określenia twórczego oraz krytycznego procesu doboru, selekcji materiałów, trafnego ich łączenia (wydobywającego podobieństwa lub na zasadzie kontrastu przeciwstawności), a także integrowania w całość²⁴.

Dokonując wyboru w kierunku rozpoczęcia procesu twórczego, nawet nie staram skupić się na otwarciu filmu, który będzie później jego początkiem. Określenie głównej postaci filmu może być dosyć oczywiste, szczególnie jeśli rejestracja materiału zdjęciowego jest na tę postać nakierowana. Natomiast budowanie świata bohatera nie jest już kwestią tak jednoznaczną. Świat bohatera można opisać przez inną postać, przez miejsce albo przez słowo, zbudować kontekst historyczny, społeczny, ontologiczny, ale jest to dalszy etap tworzenia konstrukcji filmu. Film, szczególnie dokumentalny, niezwykle trudno jest montować chronologicznie, nie mając wstępnie wyznaczonej oś czasu. Na tym właśnie polega różnica wobec filmu fikcyjnego, szczególnie fabularnego. W przypadku filmu, który realizowany jest na podstawie precyzyjnego scenariusza, ten początkowy etap pracy zaczyna się od lektury i ewentualnego researchu związanego z tematem w celu pogłębienia wiedzy. Znane są więc ze scenariusza treść filmu, zależności między postaciami i ich osadzenie w świecie, który tworzą scenografia, rekwizyty, kostiumy i charakteryzacja. Proces montażu filmu fabularnego, szczególnie jego początkowy etap, polega na wyborze pierwszej sceny do montażu. Wybór ten

²⁴ Katarzyna Weichert, *Od schematyzmu transcendentalnego do montażu. Pojętyczny i krytyczny model wyobraźni*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021, s. 181.

może być motywowany subiektywną i indywidualną potrzebą zetknięcia się z postacią, tematem, zdarzeniem lub światem będącym częścią montowanego filmu. Za każdym razem jest to jednak wybór sceny o istniejącym numerze i realizowanej z konkretnym zamiarem przez reżysera i całą resztę ekipy zdjęciowej na podstawie wcześniej napisanego tekstu. W filmie realizowanym na podstawie scenariusza montaż rozpoczynam od przeglądu materiału, postawienia markerów w szczególnie interesujących momentach ujęć. W oparciu na powtarzalnych w dublach treściach, emocjach i elementach inscenizacyjnych wybieram bardziej atrakcyjne fragmenty, które łączę ze sobą w zwartą strukturę sceny.

Materiał zdjęciowy realizowany jako rejestracja rzeczywistości podlega innym mechanizmom analitycznym. Szczególnie jeśli materiał zdjęciowy pochodzi z 12 lat realizacji i wynosi kilkaset godzin jak w przypadku SOMETHING BETTER TO COME. Trzeba ocenić, w jakich warunkach znajdowała się kamera, kim są osoby filmowane, a kim wobec filmowanych osób jest autorka. Ta wiedza nie przychodzi z lektury scenariusza, osiąga się ją na podstawie analizy materiału zdjęciowego. Jednak, aby zacząć w ogóle analizować materiał, muszę wiedzieć, jaką historię będę opowiadał. Znalezienie kierunku opowieści to również proces, który rozpoczęliśmy z reżyserką, wraz z decyzją o wspólnej pracy.

Podstawą tematyczną filmów Hanny Polak jest humanizm, odnoszący się do najważniejszych praw człowieka – wolności, godności i bezpieczeństwa. Jej imperatywem twórczym jest chęć niesienia pomocy osobom, które w wyniku tego aktu twórczego stają się protagonistami filmów. To wiara w misyjną rolę filmu dotyczącą danej sprawy jest siłą napędową realizowanego dzieła. Polak angażuje się emocjonalnie w relacje z bohaterami swoich filmów, wspiera ich i pomaga im osiągnąć założone cele. Powstający film staje się zapisem świadectwa realizacji tych celów. Dopiero z tą wiedzą można zacząć rozszyfrowywać zarejestrowany materiał i próbować skupić się na wybranej bohaterce. Podczas przeglądania materiału, poznawania obrazu i dźwięku, zawartości treściowej i znaczeniowej zbliżam się do bohaterów i ich świata. Poznane ujęcia i dźwięki, które niosą konkretne treści w oparciu o wyobraźnię i własną wrażliwość staram się łączyć w sposób inny niż ten, w jaki zostały zarejestrowane. Tym samym poprzez proces twórczy znalezione w materiale treści łączę w treści nowe, nadając im nowe znaczenia. Jednocześnie dla montowanych treści szukam artystycznej formy konsolidacyjnej, która nada spójność odbioru powstającym scenom.

DRAMATURGIA PRZEPIS NA DOBRE KINO

Pierwsze filmy dokumentalne wyrosły z zasady informacji, z zasady zaspokajania elementarnej ciekawości ludzi, którzy nie ruszając się z miejsca, pragnęli oglądać odległe kraje, nieznaną im postacie i zdarzenia. Stąd początki filmu dokumentalnego łączą się często z egzotyką²⁵.

Hanna Polak, filmując księżycowy krajobraz wysypiska śmieci, miała okazję zaspokoić ciekawość widza chcącego poznać zupełnie niezwykły świat. Zderzyła się tam z podobną egzotyką, jaką w filmie *NANUK Z PÓŁNOCY* (1922 r.) przedstawił Robert Flaherty. Wszystko jest inne, ludzie i ich świat oderwani są od rozpoznawalnej rzeczywistości, od tego co zwykle i znane na co dzień. Kwestie związane z tym, jak ci ludzie funkcjonują w ciągu dnia, co jedzą, w co się ubierają, jak śpią, są tematem obu tych filmów. Warto w tym kontekście przywołać założenia dokumentalnej teorii Griersona, do której odnosi się Bolesław Michałek: *[...] zadaniem filmu dokumentalnego jest wyjaśnić ukazwany, naturalny obraz życia, i to [...] wyjaśnić w kategoriach społecznych. Po wtóre [...] że filmy skonstruowane wokół jednostkowego bohatera nie są do tego zdolne, i dlatego należy orientować dokument w stronę pewnej przekrojowości²⁶.*

Gdy przystąpiliśmy z Hanną Polak do montażu, wyznaczyliśmy sobie dwa wektory budowania opowiadania. Jeden z nich to przedstawienie prywatnych losów Juli ze wzajemnym odniesieniem do różnych sytuacji innych członków społeczności wysypiska. Zakładaliśmy, że powinny one być jednocześnie tak uniwersalne, aby sytuacje innych można było skojarzyć z główną bohaterką. Drugim kierunkiem przy okazji pierwszego było przedstawienie warunków społecznych panujących na wysypisku, ale mających odniesienie do obrazu całego społeczeństwa rosyjskiego.

Do poszukiwania wzajemnych relacji między scenami posługuję się własną metodą, która polega na układaniu scen na specjalnej tablicy. Umieszczam na niej zdjęcia, które reprezentują poszczególne sceny. Każde zdjęcie reprezentuje kluczowy kadr sceny. Można je zdjąć z tablicy lub umieścić w innym miejscu. W ten sposób błyskawicznie usuwam scenę

²⁵ Bolesław Michałek, *Sztuka faktów z historii filmu dokumentalnego*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958, s. 10.

²⁶ Ibidem, s. 28.

lub zmieniam jej miejsce w układzie dramaturgicznym. Następnie fotografuję układ i próbuję za pomocą zdjęć ułożyć alternatywny. Zaletą tej metody jest to, że widzę jednocześnie wszystkie sceny i mogę wyobrazić sobie cały film w zaplanowanym układzie. Porównuję kolejne układy, a kiedy wybiorę najlepszy, próbuję go zrealizować już na monitorze systemu montażowego. Taka analogowa metoda ma jeszcze tę zaletę, że film podczas montażu wisi na tablicy i cały czas mogę poprawiać jego układ. Również tempo pracy na reprezentatywnych zdjęciach jest bardzo szybkie, ponieważ jestem w stanie zmienić układ dramaturgiczny nawet kilka razy dziennie. Posługiwanie się tablicą daje dużą swobodę pracy również reżyserowi, który sam może zmieniać kolejność scen.



Ilustr. 2 JAK PIES KOTEM, jeden z układów scen w filmie

O ile w filmie fabularnym ilość scen jest znana i jest wartością skończoną, o tyle w przypadku dokumentu trudno nawet wybrać sceny lub reprezentatywne kadry dla scen. W przypadku filmu *SOMETHING BETTER TO COME* posługiwałem się kartkami, które zawierały opis treści. Kartki nie reprezentowały scen, lecz wątki, zdarzenia i sytuacje, miejsca i emocje, które były związane z główną bohaterką lub innymi protagonistami. Na tablicy wyznaczyłem minutowy podział osi czasu w linii poziomej a pionowo układałem przyporządkowane tej osi kartki, które opisywały treść filmu. Linia pozioma wyznaczała również kolejne lata realizacji zdjęć i uwzględniała progresję wiekową Juli. Aby możliwe było ułożenie struktury opowiadania na tablicy konieczne było poznanie materiału, odrzucenie nieistotnych treści i wybranie najważniejszych. Rozwój opowieści i jej wizualna reprezentacja na tablicy postępowała więc wraz z poznawaniem materiału zdjęciowego i równoległe realizowanym procesem montażu. Metoda mocno ewoluowała podczas montażu filmu

a prezentowany w ilustracji układ scen jest jednym z ostatnich, który odnosi się do prawie skończonego układu montażowego.

Ilustr. 3 SOMETHING BETTER TO COME, jeden z układów scen w trakcie montażu

W słowie wstępnym do filmu Polak przedstawia bardzo trudne warunki filmowania oraz wysypisko jako podstawowe miejsce akcji. Ta enklawa funkcjonuje jako eksterytorialny wobec państwa obszar, którym rządzą specyficzne reguły dyktowane przez mafijny nadzór i mieszkańców tego terenu, próbujących te reguły bagatelizować. Ten mikrospołeczny układ już sam w sobie jest obrazem relacji represyjnego rosyjskiego państwa i jego cwanych zaradnych obywateli. Hanna Polak, zwracając się do widza, deklaruje również swoje pełne pomocy zaangażowanie wobec bohaterów. Początkowo jednak nie była w ogóle zdecydowana na umieszczenie swojego słowa wstępnego. Później wszyscy, wraz z zespołem produkcyjnym, zrozumieliśmy, że taka forma komunikacji autorki z widzem jest najprostszym kluczem do zrozumienia kontekstu rozpoczynającego się filmu. Zależało nam, aby na samym początku filmu pokazać dzieci. Ze strony reżyserki było to swoiste nawiązanie do poprzedniego filmu THE CHILDREN OF LENINGRADSKY. Pierwsza twarz, którą widz wyraźnie odbiera w bliskim planie, to uśmiechnięta Jula [3:50], którą w ostatnim zdaniu słowa wstępnego autorka wymienia z imienia. W przedstawionym dystopijnym świecie pojawia się bohaterka, a widz zostanie z nią przez 14 lat jej życia.

W następnej scenie widać jedną z pierwszych osób dorosłych, to chora kobieta przywieziona na łyżce koparki [4:25]. Zawinięta w jakieś szmaty, niesiona w nich przez mężczyzn nie daje żadnych oznak życia. Nie wiadomo, co będzie z nią dalej, ale widz rozumie, że ludzkie życie na wysypisku nie ma żadnej wartości, że szacunek wobec człowieka właściwie nie istnieje. Rozumieją to również obserwujące sytuację dzieci, a wśród nich Jula. Warto na chwilę zatrzymać się przy tej scenie, aby zrozumieć, w jaki sposób została zmontowana.

Koparka z kobietą to zupełnie autonomicznie zarejestrowany materiał osobnego zdarzenia. Dzieciaki w ubłoconych butach i portret Juli stanowią drugą treść zupełnie niezależnie zarejestrowanego materiału. Te treści zostały ze sobą połączone w jedną scenę. W początkowej części sceny Julia się uśmiecha, gdy kobieta zostaje przeniesiona z koparki bliżej kamery, widać zmianę w emocjach Juli, która staje się poważna i smutniejsza. Pasują one do pokazywanej w sąsiadujących ujęciach chorej kobiety. Wykorzystany został tu efekt Kuleszowa, będący sensotwórczą podstawą montażu filmowego. Dialog pomiędzy Hanną a kłócącym się z nią mężczyzną o to, że filmuje na wysypisku, pochodzi jeszcze z zupełnie innej części rejestracji. Ten dialog w domniemaniu widza dotyczy sytuacji związanej z chorą kobietą, jednak w rzeczywistości była to inna sytuacja. Obu wiązaniem w obrazie treściom dźwięk kłótni dodał wiarygodności, ponieważ został podłożony pod wspólnie montowane ujęcia. Dodany został również szum tła, który wyrównał atmosferę dźwiękową. Scena służyła przede wszystkim przedstawieniu Juli i miała ją pokazać w kontekście trudnej sytuacji społecznej, które autentycznie przecież zdarzały się na wysypisku i których była świadkiem.

Opisane sceny przedstawiają świat wysypiska jako miejsce akcji, w jednej z następnych określony zostaje czas. Organizacja czasu w filmie, realizowanym przez 14 lat, była ogromnym wyzwaniem w procesie montażu. Określenie czasu byłoby proste, gdyby nie dotyczyło również progresji wiekowej i biografii trwającej 14 lat. Musieliśmy czas w filmie uporządkować w taki sposób, aby widz rozumiał, kiedy historia się zaczyna, ile trwa i w jakim wieku jest główna bohaterka w konkretnej scenie. Wyznaczenie linearnej wobec życia Juli linii czasu porządkowało też narrację. Kiedy zaczynaliśmy montować film w 2012 roku, putinowski reżym był już na stałe związany z państwowością Rosji. Dopiero podczas rozmowy z Hanną zrozumieliśmy, że początek opowieści o Juli jest związany z początkiem rządów Putina. Ona miała wtedy 10 lat. Mogliśmy oczywiście wprost na ekranie podać rok 2000, jednak producentka Sigrid Dyekjar, uważała, że taki bezpośredni sposób mógłby przysporzyć kłopotów. Przez agentów sprzedaży film mógłby być odbierany jako stary. Rok 2000 jako początek filmowych losów Juli musieliśmy wpleść w opowieść nieco dyskretniej. Putin został zaprzysiężony na prezydenta Federacji Rosyjskiej 7 maja 2000 roku. W tym czasie panuje słoneczna pogoda, dzieciaki na wysypisku mogą być lekko ubrane. To pasowało do charakteru realizowanych w tamtym okresie zdjęć. W jednej z zarejestrowanych sytuacji chłopak bawił się znalezionym radiomagnetofonem [7:50]. Wokół niego było dużo innych dzieci, śmiały się, rozmawiały, paliły papierosy, wśród nich również Julia. Gdyby nie ich młode twarze, można by uznać je za dorosłych. Od Hanny Polak wiedziałem, że na wysypisku używane były bateryjne radioodbiorniki i starego typu telefony komórkowe, które ładowane były w sklepach lub na dworcach. Dźwięk radia nie był więc niczym dziwnym w świecie pozbawionym jednak dóbr cywilizacyjnych. W oryginalnym materiale, gdy chłopak bawił się urządzeniem, było słychać urywaną muzykę, w przerwach była cisza. Warstwa dźwiękowa została w montażu dodatkowo

wypełniona komunikatem o zaprzysiężeniu Putina. Dzieci nie zwracają uwagi na to, co dzieje się na oddalonym od nich o 25 kilometrów Kremlu, ten świat jest im obcy.



Ilustr. 4 Chłopiec bawiący się znalezionym radiomagnetofonem

Film zyskał kontekst historyczny i społeczno-polityczny. Ustawienie tego kontekstu i posługiwanie się po raz pierwszy dźwiękiem radia ułatwiło nam podobne zabiegi w dalszej części filmu. Wiek Juli jako ważna informacja dotycząca bohaterki został umieszczony w formie tekstu na czarnej planszy.

Osiągnięcie pewności, że scena jest zmontowana w sposób właściwy, a następnie umieszczona w odpowiednim miejscu w filmie, wymaga czasu, projekcji i kolejnych prób montażowych. Jest to rodzaj eksperymentu polegającego na ciągłym poszukiwaniu twórczej strategii na montaż konkretnego filmu w zakresie konstrukcji i formy. Gdy wreszcie wiem, że zmontowany fragment na pewno stanie się częścią filmu, następuje moment, który określam jako epizod twórczy i który otwiera właściwą strategię montażu. Od tego czasu każda kolejna zmontowana scena może stać się oddzielnym epizodem twórczym i nowym fragmentem filmu. Rozumiem wtedy, że uchwyciłem istotę filmu i jestem we właściwym procesie montażowym, który w konsekwencji dąży do zamknięcia montażu scen. Dopiero następną fazą to próby łączenia scen i ustawianie ich kolejności. Zmianianie kontekstu, jaki zostanie nadany różnym ujęciom, a następnie scenom, posługiwanie się obrazem i dźwiękiem w procesie montażu, buduje wartości, które sprawiają, że materiał zdjęciowy staje się filmem.

Motywacja wyboru sceny do montażu jest emocjonalna, często empatyczna, a sposób montażu tej sceny wiąże się z chęcią nawiązania do realizmu postaci i rekonstrukcji zdarzenia. W przypadku filmu *SOMETHING BETTER TO COME* fragmentem otwierającym pełny proces montażowy, który stał się takim epizodem twórczym, była scena, gdy Matka przedstawia Julę. Scenę poprzedza zabawa córki i rówieśników, podczas której Julia ubrana jest

w jaskrawozielone legginsy i podartą bluzkę w panterkę. Podczas tej zabawy padają imiona, między innymi Juli, która ma taką reprezentację, aby była najważniejsza spośród wszystkich dzieci [8:25]. Scenę kończy głos Matki, słyszany jeszcze na ujęciu Juli odchodzącej od kamery, cytującej córkę – *Julka pyta: „Mamo, czemu mnie taką piękną urodziłaś?”*



Ilustr. 5 Julia, główna bohaterka filmu

W kolejnym ujęciu Matka cytuje własną odpowiedź – *A ja mówię: „Jula, no tak wyszło. Skąd miałam wiedzieć? Tak nam wyszło z twoim tatą!”*



Ilustr. 6 Matka Juli

Na tamtym etapie montażu opisany fragment i zestawione ujęcia jeszcze nie były umieszczone na osi czasu filmu, ale już było wiadomo, że znajdą się w początkowej części filmu. Ta figura montażowa wyjątkowo dobrze funkcjonuje również ze względu na wielkość planów, plan pełny Juli i zbliżenie Matki. Julia patrzy w kierunku kamery, właściwie w kierunku osoby trzymającej kamerę, ale w złożeniu z portretem Matki widz odnosi wrażenie, że córka patrzy na Matkę.

Dodatkowym atutem łączenia tych ujęć jest ich forma, która charakteryzuje się spójnością pory dnia, oświetlenia i barwy. Mimo że ujęcia pochodzą z dwóch zupełnie różnych okresów zdjęciowych, wyglądają jakby były realizowane w tym samym czasie, co podkreśla jedność miejsca. Na etapie montażu tym ujęciom zostało dodane to samo tło dźwiękowe, co jeszcze bardziej zbliżyło je w odbiorze przestrzeni. W bardzo prosty sposób został więc nadany Juli nowy, wyróżniający ją kontekst, z którego widz rozumie, że jej matka jest osobą również żyjącą na wysypisku śmieci. Ten bardzo znaczący dla dalszego montażu fragment sceny stanowią właściwie tylko dwa ujęcia. W dalszej części matka Juli opowiada historię jej ojca, który został aresztowany i wkrótce potem zmarł. Od śmierci ojca zaczęła się właściwie bezdomność Juli, o czym widz dowiaduje się później, ale to jest właśnie podstawowy problem dziewczynki, co w odniesieniu do układu dramaturgicznego jest określeniem konfliktu. Obraz Juli na tle budynków mieszkalnych widzianych z wysypiska podkreśla temat bezdomności i nadaje mu emocjonalny wyraz. Po raz pierwszy w offie słyszymy jej marzenie [11:18]:

Chciałabym mieć normalne życie. Nie takie, jak mam teraz.

Trudno to nawet życiem nazwać, normalnym.

Chciałabym mieć normalną rodzinę.

Żeby matka przestała pić. Żeby wszystko było dobrze, a nie tak jak teraz.

Ta pierwsza w opowieści prywatna historia na tle innych postaci bardzo wyróżnia Julę jako główną bohaterkę, a scena kończy ekspozycję filmu i domyka akt pierwszy. Widz w tym punkcie rozumie nieszczęście Juli i to jak wygląda jej życie, zna jej marzenie i może uruchomić swoją empatyczną wrażliwość.

W moim przekonaniu montaż determinuje głównie sens, co oznacza, że to nie ujęcia, ale sensory się montuje. Treść ujęcia, jego potencjał informacyjny i emocjonalny decyduje o sensie. Ujęcie jest jednak nie tyle nośnikiem sensu, co bodźcem, który pozwala odbiorcy określony przekaz skonstruować na własny sposób. Poprzez analizę interpretuję te sensory, wartościuję i składam z innymi sensami, które wnoszą kontekst, budują nowe znaczenia albo podkreślają już istniejące. Proces ten w większości przypadków przebiega nieliniowo, ponieważ kolejność montażu scen jest wyborem, który dokonuje się już na podstawie zmontowanych scen lub sekwencji kilku połączonych scen. Proces budowania opowiadania wynika ze strategii narracyjnej, jaką przyjmuję wobec realizowanego dzieła. Natomiast strategia ta jest zależna od dramaturgii. Niekiedy dokumentaliści unikają słowa „dramaturgia” wobec filmu dokumentalnego, podobnie w tej kwestii wyrażał się Kazimierz Karabasz:

Dramaturgia... dokumentalista unika tego określenia, to sprawa z rejonu wielkiej sztuki. Wolimy mówić o „konstrukcji”. To rzecz prostsza dająca się łatwiej określić²⁷.

²⁷ Kazimierz Karabasz, *Odczytać czas*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi, Łódź 2009, s. 27.

Aktualnie wobec pełnometrażowych filmów dokumentalnych stosuje się schematy dramaturgiczne nawiązujące do reguł Arystotelesa, które są typowe w konstrukcji filmu fabularnego. W filmie dokumentalnym dramaturgię trzeba złożyć z przebiegu zdarzeń ze świata autentycznego, który ma odzwierciedlenie w życiu protagonistów, z filmową konstrukcją, podporządkowaną kanonicznej budowie utworu narracyjnego. Istotnych punktów z życia filmowanych osób można użyć w filmie lub z nich zrezygnować, czasem trzeba zmienić ich kolejność, by osiągnąć lepszy efekt dramaturgiczny. Innym razem z dwóch powtarzających się, podobnych zdarzeń montuje się jedno. Stosowane wobec ujęć wyłowionych z materiału dokumentalnego: synteza, montaż równoległy, analogii i skojarzeniowy, a dalej suspens i pointa są tymi samymi środkami montażowymi, jakimi posługuję się w procesie montażowym rodzaju fikcjonalnego. Kontynuacja ruchu, dialogów, emocji jest wartością, której mogę poszukiwać w obu rodzajach filmowych. Niekiedy, gdy chcę podbić wiarygodność montażu w scenie filmu dokumentalnego, kontynuacja jest środkiem bardzo pożądanym i to mimo stosowanej syntezy. Siła dokumentalnego materiału wzajemnie się przenika i łączy ze schematem typowym dla filmu fikcjonalnego, czego wynikiem jest film dokumentalny odbierany przez widza jak utwór narracyjny. Łączenie materiału zrealizowanego w warunkach rejestracji rzeczywiście ze schematem dramaturgicznym stosowanym w filmach fikcjonalnych może wzbudzać wątpliwości związane z autentyzmem przekazu, do czego również odniósł się Kazimierz Karabasz:

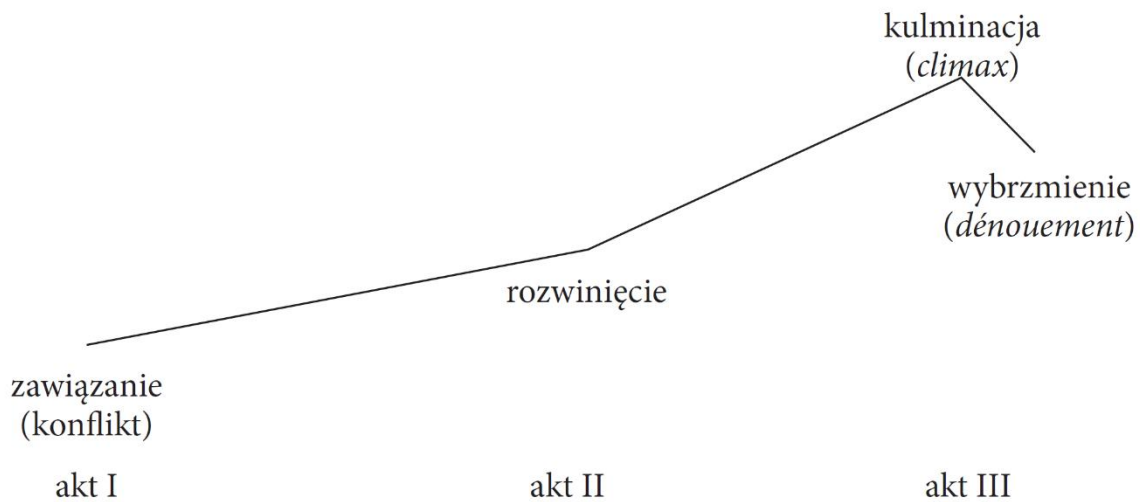
Dokumentalista i jego uczciwość wobec rzeczywistości. Autor filmu fabularnego tego problemu nie ma: posiada licencję pod nazwą „fikcja”. To magiczne hasło osłania wszystko, nawet najbardziej nieprawdopodobne zdarzenia, konflikty czy postaci. Dokumentalista nie ma żadnej osłony. Wszystko, co przedstawia, musi się dać zweryfikować poprzez rzeczywistość – zdarzenia, które ukazuje, sprawa, którą bada, człowiek, którego portretuje. Stąd odpowiedzialność dokumentalisty za prezentowane fakty. Taka jest niepisana umowa z widzami²⁸.

W teorii filmu i literatury powstało wiele schematów bazujących na regułach opisanych przez Arystotelesa, a współcześnie odnoszących się do filmów fabularnych. Wojciech Otto w tekście PARADYGMAT I SUSPENS. O DRAMATURGII SCENARIUSZA FILMOWEGO zauważa, że obok samej struktury dramaturgicznej istotne są proporcje czasowe odnoszące się do tradycyjnego schematu.

[...] istotna dla struktury dramaturgicznej utworu filmowego jest nie tylko trzyaktowa kompozycja całości, ale także proporcje między poszczególnymi częściami, z których każda ma do spełnienia określone zadanie dramaturgiczne. W scenariopisarstwie wykształcił się pewien teoretyczny model ilustrujący tę zależność. Jego autorem jest Syd Field i funkcjonuje

²⁸ Kazimierz Karabasz, *Odczytać czas*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi, Łódź 2009, s. 31.

powszechnie pod nazwą paradygmatu²⁹. Osobną kwestią pozostaje, czy korzystać z jego formuły w procesie tworzenia scenariusza filmowego i czy bezgranicznie i bezkrytycznie ufać zawartym w nim wykładniom³⁰.



Ilustr. 7 Schemat wzrostu napięcia w doniesieniu do układu dramaturgicznego

Źródło: W. Otto, *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „Images” 2015, vol. XVI, no. 25, s. 74.

Mając na względzie arystotelesowskie reguły dramaturgiczne i przedstawiony schemat, warto dokonać analizy konstrukcji *SOMETHING BETTER TO COME*, szczególnie w zakresie najsilniejszych punktów dramaturgicznych. W jedenastominutowej ekspozycji poznajemy miejsce i czas akcji oraz główną bohaterkę razem z jej największym problemem, którym jest marzenie posiadania normalnego domu, normalnej rodziny. W odniesieniu do konstrukcji filmu fabularnego w końcówce aktu pierwszego powinien nastąpić wyraźny punkt zwrotny. W przypadku omawianego dokumentu pierwszy punkt zwrotny jest raczej miękki, służy zakończeniu ekspozycji. Temat bezdomności, życie dzieci na wysypisku, wykluczonych podobnie jak dorośli ze społeczeństwa, bez dostępu do edukacji, służby medycznej i podstawowych dóbr już same w sobie stanowią piorunującą mocą opowieść.

Akt drugi to rozwinięcie historii Juli, innych dzieci i dorosłych. W tej części sceny obyczajowe i dorastanie Juli przenikają się wzajemnie. Tematy przeplatające się przez tę część filmu to godność, walka o byt i śmierć. Te najważniejsze tematy nie zawsze dotyczą Juli, ale są równolegle zmontowane ze scenami, w których Julia jest coraz starsza, a jej czasem na pozór beztroskie dzieciństwo powoli zmierza ku dorosłości. Julia szybko dojrzewa i dzieciństwo zastępuje ciężka praca na wysypisku, zamiast zabawek pojawia się alkohol. Życie nastoletniej Juli upodabnia się coraz bardziej do życia, jakie wśród śmieci prowadzą dorośli

²⁹ Założenia paradygmatu Syd Field, wyłożył w książce *Screenplay: the foundations of screenwriting. A step-by-step guide from concept to finished script*, New York 1982.

³⁰ Wojciech Otto, *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „Images”, vol. XVI /no. 25, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 74.

bezdomni. Warto pokreślić wyraźnie upływający czas, na czym bardzo nam zależało podczas montażu. Używałem więc materiałów zrealizowanych o różnych porach roku z dużym naciskiem na wyraźny wizualnie okres zimowy.

W tej części filmu znajduje się jedna scena pozornie niezwiązana z opowieścią o ludziach wysypiska. W październiku 2022 roku w Moskwie miał miejsce atak terrorystyczny na teatr na Dubrowce³¹ [21:15]. W skali globalnej wydarzenie było medialnie tak istotne jak atak Alkaidy na World Trade Center w 2001 roku. Zdjęcia z tego wydarzenia obiegły cały świat. Autorką części materiałów newsowych była między innymi Hanna Polak. Gdy odkryłem istnienie tych materiałów wśród innych zdjęć wykorzystywanych do montażu dokumentu, namówiłem Hannę, abyśmy wykorzystali również zdjęcia z ataku na teatr. Było to drugie odniesienie do polityki Kremla i jednocześnie pokreślenie upływu czasu bez odwoływania się do wieku Juli. Widz dzięki tej scenie zyskał większą wiedzę o Rosji i mógł umieścić wydarzenia dotyczące wysypiska w ewentualnie znanym sobie czasie. Bezpośrednio po scenie ataku na teatr na Dubrowce umieściłem rozmowę pomiędzy Julą i Artiomem, którzy wymieniają refleksje na temat ataku, o którym słyszeli w radiu. W rozmowie między dziećmi po raz drugi Julia mówi o swoim marzeniu – wyjeździe z wysypiska.

Akt drugi obfituje w opowieści o innych osobach niż Julia. Z jednej strony miały one ciekawe historie, jednak drugim powodem było to, że Hanna Polak czasem traciła kontakt z główną bohaterką. Wysypisko było ogromnym terenem, a poruszanie się po nim było niezwykle trudne, ponieważ jego powierzchnia była niebezpieczna jak grzęzawisko. Nawet jeśli Hanna była na wysypisku, mogła nie mieć kontaktu z Julą, ponieważ mogły się znajdować w dwóch różnych miejscach. Jednocześnie bywało, że Julia chciała prowadzić swoje życie dyskretniej, z dala od obiektywu kamery. Reżyserka nie miała więc nieograniczonego dostępu do głównej bohaterki. Uznaliśmy, że skoro pewne wydarzenia w życiu Juli nie zostały udokumentowane, należy szukać ich w materiale związanym z innymi bohaterami, czyli wśród wydarzeń jednocześnie reprezentatywnych dla głównej bohaterki. Początkowo strategia montażowa obejmowała sposób konstruowania linii narracyjnej, który dotyczył edycji scen związanych wyłącznie z Julą. Dopiero później razem z Hanną Polak szukaliśmy scen, które domykały opowieść o głównej bohaterce. Staraliśmy się również, aby te sceny pogłębiały wiedzę o życiu na wysypisku. Jednym z najlepszych przykładów jest postać Swiety zakochanej w traktorzyście – Sierioży. To był czas dojrzewania Juli, a w układzie scen czuliśmy potrzebę pokazania miłości, która byłaby zapowiedzią związku głównej bohaterki. Związek Swiety i Sierioży był tak dobrze udokumentowany, że byłoby błędem nie użyć tego materiału [32:35]. Makijaż, który robi Swieta w koczowniczych warunkach, jest manifestacją wykluwającej się

³¹ Alternatywną wersję montażu tej sceny umieściłem wśród dostępnych materiałów video. Jest to dłuższa wersja, która stanowi uzupełnienie wiedzy o represyjnej sytuacji politycznej w Rosji.

kobiecości podbitej refleksją o miłości. Tej samej zimy Jula poznaje Andrieja i zakochują się w sobie.

Krótką opowieść o miłości została umieszczona bezpośrednio przed odrażającymi ujęciami pokazującymi trupy ludzi, którzy zimą spłonęli na wysypisku [32:13]. Ci ludzie zamroczeni alkoholem zaniedbali ogień w szałasie i już się nie obudzili, spłonęli żywcem. Położenie dwóch mocnych tematów – tanatos i eros – obok siebie jest zabiegiem, który może wzbudzać w widzu silne emocje i refleksje. Te tematy spełniają też drugi wektor konstruowania opowieści związany z uniwersalnością, będącą również nawiązaniem do kondycji społeczeństwa rosyjskiego i uwarunkowań politycznych.

Romantyczna miłość Swiety i Sierioży, a później Juli i Andrieja w koczowniczym i kryminogennym plemieniu bezdomnych nie jest oczywiście powszechnym na wysypisku zjawiskiem. Obok naturalnie występujących przyjaźni i rodzinnego wsparcia często ma miejsce agresja, czego przykładem jest sytuacja, kiedy Jula próbuje pomóc Matce bezpośrednio po ataku na nią [51:38]. Brutalna dorosłość jest coraz bardziej obecna w życiu Juli. Rodząca się między młodzieżą seksualność i śmierć matki jednego z nich jest odniesieniem do wcześniejszego układu tematycznego – eros i tanatos. W symbolicznej scenie, gdy nastolatki rzucają w siebie majonezem, co budzi erotyczne skojarzenia, Jula nie przypomina już drobnej dziewczynki z jasnymi włosami z początku filmu.

Nadchodzi sylwestrowa noc, mieszkańcy wysypiska kupują alkohol z ciężarówki stojącej wśród śmieci, która jest dla nich obwoźnym sklepem [62:27]. Nad ponurym obrazem wysypiska słychać głos Putina, jego noworoczne orędzie ilustruje scenę, w której widzimy zbyt młodą matkę, rówieśniczkę Juli, z niemowlakiem na rękach. Ironiczne w wydźwięku przemówienie o dobrobycie i szczęściu rodzinnym ma wyjątkowo groteskowe zabarwienie na tle brudnego wnętrza szałasów. Młoda matka deklaruje, że swoje dziecko będzie wychowywała na wysypisku, że nie odda go do domu dziecka. Jula w tym samym czasie stoi na wzgórzu wysypiska i patrzy na sylwestrowe fajerwerki nad domami moskiewskiego osiedla. Osiedle wygląda podobnie jak w okolicach pierwszego punktu zwrotnego, gdy jako dziesięcioletka marzyła o normalnym domu. Teraz jeszcze nie wie, jak potoczą się jej dalsze losy. Konstruując układ dramaturgiczny, tak ustawiam sceny, aby skojarzenia układały się w logiczny ciąg. Młoda Matka widziana w sylwestra wkrótce okaże się zapowiedzią historii Juli, która będzie musiała stanąć przed wyborem – zatrzymać dziecko czy oddać je do domu dziecka. Tymczasem Jula stoi na wysypisku śmieci, patrzy na bloki, w których jest ciepło i zwyczajnie. Widz rozumie, że przez ostatnich sześć lat nic się nie zmieniło, Jula kolejny sylwester spędza wśród śmieci.

Po sekwencji zimowych scen nadchodzi wiosna. Szesnastoletnia Jula patrzy w niebieskie niebo na samolot lecący nad wysypiskiem, kamera zjeżdża na dół, odsłaniając jej

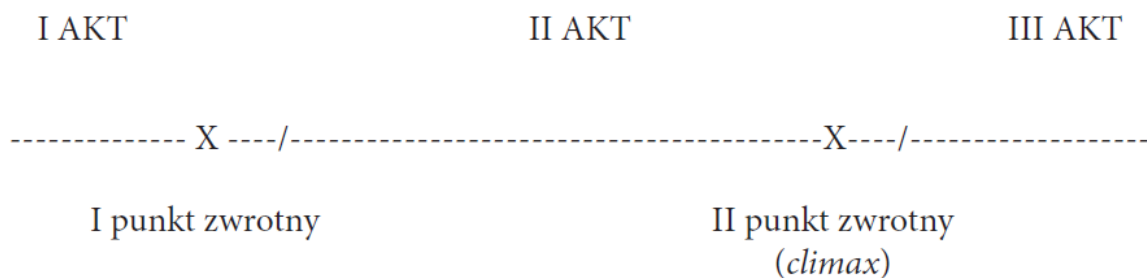
ciążowy brzuch [65:24]. Ta sytuacja jest zmianą, która zaważy na całym życiu Juli, a w filmie wyznacza drugi punkt zwrotny. Cięża Juli wywołuje bunt i bezradność jej matki. W konsekwencji nowa sytuacja powoduje napięcia między nimi, dochodzi do kłótni. Obie jednak nie wiedzą, co mają robić. Postanawiają jechać do Dziadka, ojca matki. W tym miejscu rozpoczyna się akt trzeci. Po raz pierwszy widzimy bohaterki filmu w innym otoczeniu niż wysypisko śmieci [69:45]. Zielone łąki, drzewa, mały zaniedbany ogródek i dom-rudera to nowe miejsce akcji. Dziadek nie akceptuje Juli ani tym bardziej jej ciąży. W pijackim amoku atakuje dziewczynę słownie i jest wobec niej agresywny. Matka Juli pije razem ze swoim ojcem i traci zainteresowanie córką. Zbyt wcześnie dorosła Julia zostaje sama ze swoim problemem. W bardzo emocjonalnej rozmowie płacze przed kamerą i zastanawia się, co zrobić z dzieckiem, które pokochała już przed narodzinami. W tej scenie pozostawiam widza bez odpowiedzi, suspens jest budowany do ostatniego ujęcia, gdy Julia wychodzi ze szpitalnej sali, zostawiając w niej dziecko. Cięża ją zmieniła, a porzucenie dziecka skrzywdziło i zmusiło do działania. Julia niestety wraca na wysypisko, jednak w tym momencie następuje jej przemiana. Postanowiła bowiem rzucić alkohol, postanowiła pracować, postanowiła zmienić swoje życie i rozumie, że tylko sama może tego dokonać. Ten moment w filmie to punkt kulminacyjny, który schematycznie odzwierciedla paradygmat Syda Fielda. Od tego miejsca film zmierza ku końcowi a kolejne wątki znajdują swój finał – następuje epilog.

Bazując na własnym doświadczeniu zawodowym, zawsze staram się przyspieszać narrację filmu, gdy zbliża się do końca. W najlepszej historii po climaxie można spodziewać się lekkiego znużenia widza, które wynika z odbioru opowieści na poziomie fizjologicznym. Montaż powinien zatem wyprzedzać reakcje widza, dawać odpowiedzi na jego oczekiwania wcześniej niż one się pojawią. Wiąże się to z suspensem, który może wnieść niespodziankę, i tempem opowiadania, które można zdynamizować. Epilog więc czasem zamyka zapomniane przez widza wątki, a takim przykładem w przypadku SOMETHING BETTER TO COME jest scena, w której Julia wspomina zmarłych przyjaciół [88:17]. Umieszczenie tej sceny wynika również z własnej potrzeby mojej i Hanny oddania szacunku zmarłym, o których rozmawialiśmy w prywatnych rozmowach.

Pierwotnie film miał się kończyć w momencie, gdy Julia spełnia swoje marzenie. Udało jej się odzyskać mieszkanie. Ma swój normalny dom, w którym zamieszkała z Matką i Andriejem [84:08]. Sądziłam razem z Hanną, że na tym etapie historia jest domknięta, że montaż jest skończony a sam film kończy się happy endem. Do montażowni wdarła się jednak rzeczywistość, gdy okazało się, że Julia jest w drugiej ciąży. Hanna wróciła na zdjęcia i zrealizowała materiał narodzin córki Juli i Andrieja. Ustaliłam z nią, że brzuch Juli zostanie odkryty przez kamerę panoramą w dół, aby tą figurą nawiązać do drugiego punktu zwrotnego, gdy Julia była w pierwszej ciąży. Skojarzenia widza z pierwszym pobylem w szpitalu, gdy Julia

zostawiła w nim dziecko, wzbudza taki sam wystrój szpitala i prawie taki sam szlafrok, w jaki dziewczyna jest ubrana. Narodziny córki są ostatnią sceną filmu.

Analizując dramaturgiczny układ scen i sekwencji w filmie SOMETHING BETTER TO COME, warto przyjrzeć się klasycznemu schematowi umiejscowienia punktów zwrotnych i podziałowi na akty, który jest zgodny z założeniami paradygmatu Syda Fielda. Umiejscowienie punktów zwrotnych odzwierciedla ilustracja 8, którą w swoim tekście posługuje się Wojciech Otto³².



Ilustr. 8 Umiejscowienie punktów zwrotnych

Źródło: W. Otto, *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „Images” 2015, vol. XVI, no. 25, s. 75.

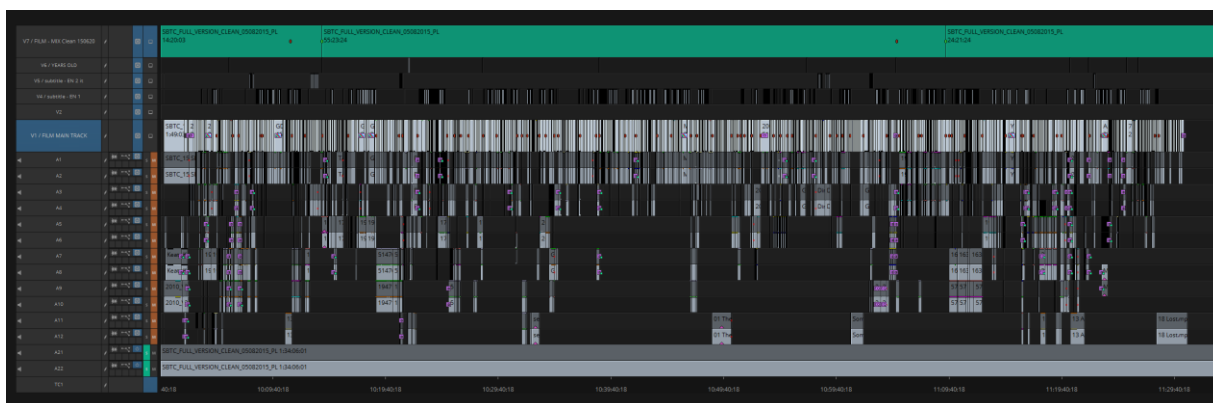
Prezentowany schemat można uznać za jeden z idealnych układów pod względem struktury dramaturgicznej w ujęciu teoretycznym. Najbardziej idealny układ, który jest filmoznawczą teorią, nie oznacza jednak jeszcze doskonałego filmu. Film to przede wszystkim treść. Atrakcyjna treść może być opowiedziana zgodnie z regułami, o ile służy to strukturze opowiadania i odbiorcy. Chciałbym podkreślić, że w swojej pracy posługuję się przede wszystkim twórczą intuicją. W trakcie montażu poszukuję różnych połączeń scen i szukam możliwości wypracowania takiego schematu dramaturgicznego, który przede wszystkim jest zgodny z treścią zarejestrowanego materiału. Ta zasada obowiązuje w pracy nad obydwoma rodzajami filmowymi – fikcyjnym i dokumentalnym. W procesie montażu filmu dokumentalnego staram się odzwierciedlić autentyczność zdarzeń i emocji, by wyciągnąć z nich najważniejsze dla historii treści. Dopiero w dalszej części tego procesu szukam konstrukcji i dobieram kolejne sceny, które mogę dostosować do kanonicznych reguł schematu dramaturgicznego. I rzeczywiście warto w tym przypadku mieć w pamięci słowa Arystotelesa, który w POETYCE pisał, że:

[...] doskonale skomponowane fabuły nie powinny ani zaczynać się, ani kończyć w przypadkowym punkcie, lecz stosować się do podanych tutaj zasad. Bo przecież każda piękna rzecz, tak istota żywa, jak wszelkie dzieło składające się z całości, nie tylko swe części

³² Wojciech Otto, *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „Images”, vol. XVI / no. 25, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 75.

musi mieć uporządkowane, lecz musi mieć również nieprzypadkową wielkość. Piękno bowiem polega na odpowiedniej wielkości i porządku³³.

Potrzeba odwołania do paradygmatu trójaktowej konstrukcji pojawia się dla mnie na tym etapie procesu montażowego, kiedy powstają pierwsze próby ustalenia porządku scen, gdy układane są wątki i wylaniają się elementy rytmizujące film. Pierwsze wersje montażowe są przeważnie wynikiem opracowania intuicyjnego, a schematem naturalnie nawiązują do podstawowej organizacji dramaturgii. Kolejne wersje wynikają z analizy układu dramaturgicznego, który w dalszym procesie jest wielokrotnie korygowany i poprawiany. Elementy typowe dla kina fikcjonalnego doskonale sprawdzają się w prowadzeniu opowieści związanej z prawdziwą rzeczywistością. Stosowanie fabularnego układu dramaturgicznego w filmach dokumentalnych pomaga mi prowadzić opowieść szczególnie w filmach długich. *SOMETHING BETTER TO COME* jest filmem, w którym umiejscowienie punktów zwrotnych i podział aktów jest zgodny z paradygmatem Syda Fielda, co widać na ilustracji 9 przedstawiającej oś czasu filmu. Na oznaczonej zielonym kolorem ścieżce V7 zaznaczyłem punkty zwrotne (czerwone markery) i granice przecięcia aktów (pionowe kreski) względem znajdującego się poniżej V7 oryginalnej osi czasu gotowego filmu.



Ilustr. 9 Oś czasu filmu *SOMETHING BETTER TO COME* (system montażowy Avid Media Composer)

Porównałem oś czasu filmu również z drugim schematem struktury układu dramaturgicznego, prezentowanego w tekście *PARADYGMAT I SUSPENS. O DRAMATURGII SCENARIUSZA FILMOWEGO*, który odzwierciedla krzywą wznoszącą. Również w tym przypadku układ odpowiada krzywej, która wznosi się od początku, przez rozwinięcie do kulminacji i opada od tego momentu w kierunku wybrzmienia.

Przykład stosowania przytoczonego układu dramaturgicznego jako elementu fikcjonalnego i przenoszenie go na dokument nie świadczy tyle o hybrydowości filmu, co raczej o potrzebie znalezienia atrakcyjnego, przykuwającego uwagę sposobu opowiedzenia historii.

³³ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. Henryk Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.

Arystotelesowski wzorzec układu dramaturgicznego jako metoda opowiadania wykorzystywany jest z powodzeniem od wieków. Stosowanie tego typu wzorca jest dyktowane wywołaniem przyjemności u odbiorcy, co doskonale wyjaśnił Ari Hiltunen w książce *ARYSTOTELES W HOLLYWOOD*. Teoria Arystotelesa jest według Hiltunena przepisem na dobre opowiadanie:

Punktem wyjścia arystotelesowskiej teorii dramatu jest to, że konstrukcja fabuły ma decydujący wpływ na wywołanie „właściwej dla niej przyjemności”. Jeśli przyjmujemy punkt wyjścia, to przeanalizowanie konstrukcji i fabuły pozwoli nam zrozumieć istotę przyjemności przeżywanej przez widownię. Można powiedzieć, że przyjemność jest celem, a konstrukcja fabuły środkiem. Poprzez zrozumienie, w jaki sposób doświadczenie emocjonalne tworzy się dzięki odpowiednim strategiom opowiadania historii, będziemy mogli przewidzieć do pewnego stopnia prawdopodobieństwo sukcesu różnych opowieści każdego gatunku, zanim zostaną przedstawione publiczności³⁴.

W kontekście filmu o ludziach nieszczęśliwych i doświadczających traum przywołanie pojęcia „przyjemności” widza może się wydać etycznie naganne. Należy jednak pamiętać, że w istocie nie chodzi o przyjemność, lecz o satysfakcję odbiorcy. Dla Arystotelesa ta satysfakcja wiązała się z przeżyciem katharsis – doświadczeniem wstrząsu dalekim od przyjemności w dosłownym rozumieniu. Samo dzieło miało w odbiorcy wywoływać „litość i trwogę” – emocje, które dalekie są od przyjemności. Celem działania twórcy jest wywołanie emocjonalnego responsu. Film jako dzieło narracyjne powinien być odebrany w sposób zgodny z zamierzeniem twórców, a odpowiedni układ dramaturgiczny jest środkiem do osiągnięcia tego celu i tym samym przepisem na realizację dobrego kina.

³⁴ Ari Hiltunen, *Arystoteles w Hollywood*, Wydawnictwo Myśliński, Białystok 2018, s. 19.

RZECZYWISTOŚĆ WYOBRAŻONA

W procesie montażu, wybieram i ustalam kolejność scen, które organizuję na osi czasu. Z całego materiału wybieram te zdarzenia, sytuacje, dialogi, które pasują do tworzonej opowieści. Film najpierw muszę sobie wyobrazić, następnie na podstawie wyobraźni zrealizować twórcze zamierzenia, dokonać analizy tego, co widzę na ekranie, i rozumieć, jak odbierze moje intencje widz. Podczas montażu historia jest limitowana tym, co znajduje się na ekranie, co zostało wyselekcjonowane i złożone w całość nową w stosunku do przedkamerowej rzeczywistości. Moje własne rozważania dotyczące narracji doskonale uzupełnia analiza Katarzyny Wejchert:

Narracja, rozumiana jako sposób przedstawienia zdarzeń w określonym porządku czasowym, dzięki której możliwe staje się zrekonstruowanie i konstruowanie pewnej znaczeniowej całości, stanowi efekt działania syntetycznej wyobraźni. Buduje ona treść z poszczególnych elementów; te zaś nabierają określonego znaczenia dopiero we wzajemnej relacji i łącznie tworzą całość – zdają sprawę z wydarzenia, oddają pewne doświadczenie³⁵.

Czas w *SOMETHING BETTER TO COME* podlega skondensowaniu poprzez zastosowanie syntezy. Jednocześnie czas musiał zostać uporządkowany i zorganizowany w sposób łatwo przyswajalny dla widza. Działania w zakresie montażu polegają na znalezieniu właściwego klucza narracyjnego dla konkretnego filmu. W przypadku przytaczanego już filmu *BOYHOOD* upływ czasu odbywał się w sposób początkowo niezauważalny, dopiero w pewnym momencie widz orientuje się, że aktorzy się starzeją. To jest jednak niezwykle film fabularny z fikcyjnym scenariuszem, w którym progres wiekowy odbywał się zgodnie z wpływającym rzeczywistym wiekiem aktorów. W dokumencie Kazimierza Karabasza *ROK FRANKA W.*, który przedstawia rok pobytu głównego bohatera w hufcu pracy, zastosowano metodę bardziej kronikarską. Historia Juli podlega natomiast bardzo dużej syntetyzacji, a prowadzona narracja, czyli uporządkowanie zdarzeń i doświadczeń na osi czasu, jest również próbą interpretacji tej historii. Jednocześnie musiała być uszanowana wierność wobec autentyczności, aby nie utracić nic z wiarygodności opowieści i postaci. Czas filmowy wyznaczają konkretne zdarzenia, które są związane z polityką, porą roku i fizyczną zmianą bohaterki.

³⁵ Katarzyna Weichert, *Od schematyzmu transcendentalnego do montażu. Pojetyczny i krytyczny model wyobraźni*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021, s. 189.

Elekcja Putina, atak na teatr na Dubrowce, noworoczne orędzie Putina, gdy Julia ma 15 lat, i atak Rosji na Ukrainę w 2014 roku, gdy Julia jest w drugiej ciąży i ma 24 lata, w dyskretny sposób wyznaczają progi czasowe. Plansze z określeniem wieku podbijają progres wiekowy bohaterki i wiążą ją mocniej z widzem, który może odnosić losy Julii osadzone w jej latach życia do swoich doświadczeń. Jest to organizacja czasu zrealizowana w procesie montażu, zupełnie odmienna od rzeczywistej czasowości losów i doświadczeń Julii. Jej subiektywne postrzeganie czasu jako osoby prawdziwej, podobnie jak postrzeganie zdarzeń i sytuacji, jest prywatnie zupełnie inne niż w filmie. Pojęcie czasu w filmie jest ściśle związane z narracją, która wiąże się z układem dramaturgicznym.

Dramat oraz wszelka opowieść narracyjna charakteryzują się swoją wewnętrzną czasowością – odmienną od rzeczywistego czasu przeżywanego oraz czasu „światowych” zdarzeń. Porządek opowiadanej historii i jej czasowość polegają na wewnętrznych związkach wydarzeń wraz z zawiązaniem akcji, rozwinięciem i jej rozwiązaniem. Jest to całość ukierunkowana celowo, która spełnia się w zakończeniu. Początek jest określony przez brak konieczności następowania po czymś wcześniejszym. Środek wymaga już takiej relacji następowania po czymś i występowania przed czymś. Koniec zaś następuje na zasadzie konieczności – jako efekt wcześniejszych wydarzeń. Intryga jest zatem uporządkowanym przekształceniem: od sytuacji początkowej do końcowej³⁶.

W przedstawianej filmem opowieści początek znajduje się we fragmencie życia Julii, która już miała swoją własną historię, i niepokazane w filmie zdarzenia następnie doprowadziły do sytuacji, że stała się postacią filmową. Realizowana montażem syntetyzacja rzeczywistości opowiada historię, pokrywa się z tą rzeczywistością, ale nigdy nie będzie pełnym obrazem tej historii. Te dwie rzeczywistości filmowa i autentyczna wiążą się jednak ze sobą. Koniec zaś w życiu Julii nie następuje wraz z końcem filmu, prowadzi ona dalej swoje życie i to, jak ono wygląda, zawsze wzbudza ciekawość widzów. Pojęcie czasu filmowego nigdy nie będzie jednoznaczne z autentyzmem, ponieważ synteza, wybór materiałów i sposób ich łączenia są twórczą interpretacją rzeczywistości. Teksty źródłowe oraz rozważania twórców i teoretyków kina dotyczące rzeczywistości i czasu w filmie są bardzo liczne. Słowa Kazimierza Karabasa jako mistrza kina dokumentalnego doskonale podsumowują moje własne zdanie na temat rzeczywistości i procesu montażowego:

Brzmi to nieskromnie, ale tak jest: w montażowni powstaje „nowa rzeczywistość”. Tworzymy ją każdym połączeniem ujęcia z ujęciem. Nawet w scenach najbardziej dosłownych i analitycznych działa prawo skrótu i kompensacji, inaczej bowiem film zmieniłby się w kalkomanię. Za nową rzeczywistość odpowiada autor. Budując swój film z fragmentów „prawdziwej” rzeczywistości, teoretycznie może wszystko. Poprzez ich układ w sceny,

³⁶ Katarzyna Weichert, *Od schematyzmu transcendentalnego do montażu. Pojętyczny i krytyczny model wyobraźni*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021, s. 190.

poprzez kompozycję materiałów wewnątrz tych scen, poprzez całą warstwę dźwiękową – może wykorzystać te fragmenty na wiele różnych sposobów, dla wielu różnych celów. Czy ma jakieś ograniczenia? Formalnie żadnych. Tak naprawdę, dokumentaliście granice wyznacza tylko jego zawodowa etyka, jego rzetelność wobec ukazywanych ludzi i spraw³⁷.

³⁷ Kazimierz Karabasz, *Odczytać czas*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi, Łódź 2009, s. 27.

ŚRODKI MONTAŻOWE I WSPÓŁCZESTNICZENIE ODBIORCY

Film jako dzieło narracyjne funkcjonuje w określonej formie dramatycznej, które dzięki tej formie jest o tyle lepiej przyswajane przez odbiorcę, o ile bardziej odbiorca może utożsamić się z bohaterem i wejść w jego świat. Na odbiór filmu mają wpływ również forma artystyczna, sposób realizowania scen i stosowane środki montażowe. Budują one atrakcyjność, oddziałując na wrażliwość estetyczną widza. Zrealizowanie filmu w określonej formie dramaturgicznej i artystycznej opiera się na dwóch głównych procesach, które ciekawie zdefiniowała Alicja Helman:

Proces filmowania nie jest dla twórcy procesem nadawania formy, jak moglibyśmy w uproszczeniu nazwać wszelkie postępowanie artystyczne, lecz jej odkrywaniem, przywoływaniem do istnienia³⁸.

To zdanie ma tym większe znaczenie w procesie montażu materiału dokumentalnego, że opanowanie formy artystycznej, jakościowej w przypadku kamery znajdującej się w rzeczywistości autentycznej podlega znacznie mniejszej kontroli. Julia i jej towarzysze zostali przez Hannę Polak przywołani do istnienia jako postaci filmowe, których zdarzenia, emocje, słowa zostały zarejestrowane. Aby ten przywołany do istnienia świat mógł zyskać formę i stać się w pełni filmem, potrzebny jest montaż.

Zadaniem montażu i technik operowania obrazem jest ustanowienie bliskiej relacji z bohaterem lub bohaterami, nawiązanie więzi niemal intymnej, która pozwala widzowi na emocjonalne współuczestnictwo³⁹.

Określony wcześniej epizod twórczy jest dla mnie tym momentem w procesie montażu, od kiedy już wiem, w jaki sposób sceny do konkretnego filmu należy montować. Jakich składników do sceny poszukiwać, które ujęcia działają lepiej na początku sceny, a jakimi lepiej ją kończyć, jaką wartość stanowi słowo, a jaką inne dźwięki, jaki rytm scen jest lepszy i jak długie powinny one być. Na podstawie tej wiedzy wybieram do montażu sceny, które są właściwe dla opowiedzenia historii, i umiem nadać im odpowiednią strukturę narracyjną

³⁸ Alicja Helman, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1977, s. 27.

³⁹ Ibidem, s.49.

i formalną. Jest to całe spektrum wiedzy, dzięki któremu mogę szukać właściwej strategii narracyjnej do konstruowania opowieści. Proces montażu filmu fabularnego i dokumentalnego różni się w sposobie posługiwania się materiałem, w sposobie wydobycia sceny z materiału. Techniczna strona montażu sceny i konstruowania struktury dramaturgicznej w obu rodzajach filmowych jest taka sama. Używam tych samych środków montażowych, szukam określonego skutku użycia łączonych ujęć, przez ich kolejność i długość, a następnie poprzez kolejność i długość scen. Do zmontowania scen używam materiałów powstałych w wyniku rejestracji i takich, które mogą być dostępne poprzez odrębne działania artystyczne, jak muzyka, albo poprzez gromadzenie materiałów ze źródeł zewnętrznych, jak na przykład dźwięki.

W trakcie montażu dokonuję wyboru scen, układam je w kolejności, która ciągle się zmienia, tworzę między scenami zależności, ubogacam ich formę dźwiękiem, a dodając muzykę, buduję kolejne znaczenia. Sceny są montowane zgodnie z moim osobistym wyczuciem artystycznym i twórczą intuicją, co przekłada się na indywidualny styl opowiadania. Obok budowania struktury dramaturgicznej, która wynika bezpośrednio ze sposobu prowadzonej w filmie narracji, autor montażu w moim przekonaniu nadaje formę, co razem tworzy wartość dodaną jako autorski wpływ artystyczny na film. Świadomość posługiwania się środkami montażowymi, znajomość skutków tego działania są sposobem panowania nad narracją, która w zakresie całego opowiadania powinna być spójna i jednorodna bez względu na to, czy materiał zdjęciowy jako tworzywo do zbudowania tej opowieści ma taką wewnętrzną spójność, czy trzeba ją nadać montażem.

Ustaliliśmy z Hanną Polak, że film będzie zawierał sceny zmontowane w taki sposób, że Julia będzie w nich uczestniczyła, że będzie prowadziła swoje życie przed kamerą. Na takiej samej zasadzie mieli funkcjonować inni protagoniści, ale z naciskiem na większą reprezentację Julii. Z analizy materiału wynikało, że reżyserka była obserwatorką uczestniczącą, której obecność jest zauważalna, a nawet komentowana przez filmowane osoby. Protagonisci przyzwyczaili się do obecności kamery, tolerowali ją i skupiali się na swoich działaniach i rozmowach. Niezwykła intymność tego materiału i brak skrępowania bohaterów obecnością kamery daje widzowi poczucie uczestniczenia w ich autentycznym życiu.

W rodzaju fikcyjnym wśród wielu dubli mogę szukać najlepiej pasującego ustawienia kamery, szerokości planu albo światła. W dokumencie takie możliwości są bardziej ograniczone, co nie znaczy, że nie istnieją. Hanna Polak podczas rejestracji zdjęć do *SOMETHING BETTER TO COME* używała przeważnie jednej kamery, w kilku przypadkach pracowały dwie kamery, co bardzo zwiększało możliwości montażu. Ogólnie jednak materiał realizowany był przez Hannę Polak z dużą świadomością montażu. W scenie, gdy Julia i Swieta przygotowują obiad w garnku postawionym na ognisku [14:25], można odnotować liczbę planów, która jest wyjątkowa dla filmu dokumentalnego. W zakresie jednej

sytuacji do wyboru miałem pełną gradację. Od planu szerokiego, w którym widać trzy osoby, przez pełny skierowany na obie dziewczyny, drugi podobny – z tłem nieba pełnym ptaków, po szczegółowe detale. Hanna, nie wyłączając kamery, ustawiała ją pod różnym kątem, dbając o kompozycję kadru. Zawsze staram się szanować materiał i wybieram nie tylko jego użyteczne fragmenty, również dochojuję staranności w wyborze kompozycji kadru. Na tym poziomie praca z materiałem zrealizowanym przez Hannę Polak dawała ogromny komfort, a sceny można było montować w taki sposób, jakby to były sceny filmu fabularnego. Warto zwrócić uwagę, że ta scena jest typową plenerową sceną rodzajową, wygląda jak piknik. Dziewczyny są zajęte przygotowaniem jedzenia, a brat Swiety siedzi na rowerze i pali papierosa, przyglądając się im. Dzieci odgrywają w tej scenie role typowe dla dorosłych. Jeśli odbiorca obejrzy tę scenę ze świadomością, że te dzieci nie pobierają żadnej edukacji, to zrozumie, że odgrywane przez nich role są efektem relacji społecznych panujących na wysypisku. Scena jest prawie pozbawiona słów i z pozoru mogłaby wydawać się mało istotna, jednak jej drugim istotnym tematem jest budująca się w Juli samodzielność, bowiem gotowanie jest jej wyborem i efektem podstawowej edukacji praktycznej. Analiza materiału, a następnie budowanie z ujęć poprzez montaż nowej wartości określa temat sceny i to, przez którą postać ten temat jest przekazywany. Jeśli materiał daje taki wybór, scenę mogę montować w taki sposób, aby w odbiorze była bardziej subiektywna, poprzez wybraną postać, albo obiektywna. Najważniejsze pytania, które muszę postawić sobie przed rozpoczęciem montażu sceny, to: „Jaki jest temat sceny?” oraz „Kto jest bohaterem sceny?”. Podobne pytania zadaję sobie przed montażem sceny w obu rodzajach filmowych.

Hanna Polak zrealizowała bardzo dużo materiału opisującego wysypisko w sposób niezależny od bohaterów. Niektóre kadry są wręcz malarskie, dziwnie piękne i warto było z tych obrazów zrealizować sceny, które stanowiły przerwę od scen opartych na słowie. Trzeba bowiem pamiętać, że budowanie scen wyłącznie na słowie, konieczność ciągłego przyswajania dialogów może być dla widza męczące. Jest to szczególnie ważne w konstrukcji filmów pełnometrażowych. Z kolei kontrolowanie wielopłaszczyznowego rytmu filmu odgrywa istotną rolę w kontekście narracji i dramaturgii filmu. Na rytm wpływają wszystkie środki filmowe, inscenizacyjne, zdjęciowe, dźwiękowe, muzyczne i oczywiście montażowe. Zależało mi więc, aby te atrakcyjne ujęcia, które Hanna w bardzo trudnych warunkach realizowała na wysypisku, znalazły swoje miejsce w filmie. Zmontowałem więc kilka scen o silnym oddziaływaniu wizualnym, które mają formę bardziej abstrakcyjną i stanowią w powiązaniu z dołożoną muzyką rodzaj impresji. W jednej z takich scen Maksym gra na gitarze, jego muzyka współgra z tym, co dzieje się na wysypisku [15:52]. Scena tylko z pozoru jest impresją rytmizującą film. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na to, jak Maksym odwraca się do kogoś poza kadrem. W następnym ujęciu widać dziewczyny, które w poprzedniej scenie gotowały. Teraz siedzą i palą papierosy, prawdopodobnie odpoczywają. One też patrzą poza kadr, gdzieś obok kamery.

Spojrzenia Maksa oraz Juli i Swiety spotykają się, jakby na siebie patrzyli. Ta sytuacja została wykreowana montażem, te osoby nie widziały się bezpośrednio. Celem tego zabiegu było umieszczenie w scenie Juli. Jej obecność w taki właśnie sposób była kreowana montażem. Zależało mi, aby w filmie, w którym Julia jest główną bohaterką, była pokazywana jak najczęściej, również w połączeniu z innymi postaciami. W każdym takim zabiegu duże znaczenie miała korekcja kolorów i dźwięk, które nadawały zmontowanemu materiałowi jednorodnego charakteru formalnego. Przedstawiony zabieg montażowy był realizowany w filmie bardzo często, a ujęcia Juli nawet w scenach wewnętrznych były dodawane tylko po to, aby była ona świadkiem rozmów pomiędzy innymi osobami. Taka metoda podkreślała jej ciągłą obecność w filmie i promowała ją na główną bohaterkę. Warto podkreślić, że ujęcia w scenach, w których Julia rzeczywiście była nieobecna a poprzez montaż ta obecność została zbudowana, pochodzą czasem z bardzo różnych okresów zdjęciowych, niekiedy oddalonych od siebie o kilka lat.

Gdy czternastoletnia Julia opowiada o mieszkaniu, które straciły z Matką przez śmierć Ojca, Moroz zdaje się jej słuchać [42:20]. Ten temat wiąże się z opowieścią samego Moroz, który z kolei stracił mieszkanie przez swoją siostrę [43:20]. Julia w ostatnim zdaniu swojej sceny nawet wspomina Moroz i podaje jego sytuację jako przykład. Sceny są ułożone w kolejności, scena opowieści Juli, a następnie opowieść Moroz. Ujęcie Moroz zostało wstawione w scenie Juli, sprawiając wrażenie, jakby Moroz jej słuchał. W kolejnej scenie odwrotnie, Julia słucha Moroz. Nawet dialog jest tak zmontowany, jakby ostatnie zdanie Juli było odpowiedzią na zdanie łysego chłopaka, który komentuje opowieść Moroz. Dla większej wiarygodności montaż jest prowadzony na strony. Gdy jedna strona mówi, druga słucha – podobnie jak w filmie fabularnym. Wszystko wygląda tak, jakby towarzyszyła tej sytuacji jedność miejsca i czasu, ale realnie tej jedności nie było. W oryginalnie zarejestrowanym materiale to dwie niezależne sytuacje, oddalone w czasie o dwa lata. Podobna scenografia pozwoliła użyć ich jako wspólnej sceny, a protagoniści pracują na siebie wzajemnie. Jedność miejsca i czasu została wykreowana montażem. Jest to oczywiście czysty zabieg montażu skojarzeniowego, który dla przykładu świetnie pracuje w scenie wcześniej. Swieta nabiera wody z przerębla i w plastikowych butelkach niesie ją do obozowiska [41:00]. W kolejnej zimowej scenie, gdzie wokół śnieg, Julia myje na dworze włosy. Z plastikowego baniaka jeden z chłopaków polewa jej głowę wodą. Oczywiście nie są to te same baniaki ani ta sama woda, ale związek przyczynowo-skutkowy jest zupełnie jasny.

Oczywiście większość scen w filmie to te, w których jedność miejsca i czasu są niepodważalne. Takie sceny uwiarygadniają te, w których tę jedność musiałem kreować montażem. Najlepszą okazją do oddania takiego autentyzmu są sceny związane z emocjami, realizowane na dwie kamery. Rozmowa pomiędzy Julią i Matką po tym, gdy okazało się,

że szesnastoletnia Jula jest w ciąży, prowadzona jest właśnie na dwie kamery [1:07:50]. Wśród ujęć są takie, w których widać obie postaci w kadrze, jedna znajduje się w głębi kadru, druga wciętym tyłem na jego brzegu, podobnie jak w klasycznym filmie fabularnym. Do tak skomponowanego ujęcia montowany jest plan bliski lub kontrplan drugiej osoby. Zmontowałem ten materiał jak scenę filmu fabularnego. Kamery stoją po właściwej stronie osi akcji i montują się doskonale. Scena wygląda jak fragment filmu fabularnego i dodatkowo zawiera silny ładunek emocjonalny. Dialog jest prowadzony równolegle na strony, dotyczy to zarówno samej rozmowy, jak i interpretacji zmian emocjonalnych. Znaczenie sceny jest tym mocniejsze, że znajduje się na początku aktu trzeciego.

W procesie montażu analiza materiału w dużej mierze skupia się na emocjach, które wynikają bezpośrednio z postaci. Budowanie postaci w scenie, a szerzej w filmie, zawsze zaczyna się i kończy na emocjach. W procesie montażu każdego rodzaju filmowego emocje postaci podlegają definiowaniu, czasem redefiniowaniu i wzmacnianiu albo osłabianiu, nadawaniu im kontekstu wobec zdarzeń i osób oraz w zależności od informacji. Na podstawie analizy aktu pierwszego w poprzednim rozdziale można stwierdzić, że służył on właśnie nawiązaniu intymnej więzi Juli z odbiorcą. W dalszej części filmu ten związek odbiorcy z główną bohaterką, jej relacjami i zdarzeniami, w których uczestniczy, był pogłębiany. Nie inaczej odbywa się podobny proces w filmie fabularnym wobec bohatera fikcyjnego. W zakresie postaci wymyślonej szukam wiarygodności kreowanej przez aktora. Obok interpretacji dialogów są to mimika, gesty, mowa ciała. W dokumencie te środki są autentyczne i nie ma wobec nich wątpliwości. Analiza emocji i odpowiednie operowanie nimi dąży do utrzymania zainteresowania widza i ciągłego dostarczania mu emocjonalnych bodźców. Emocje bohaterów filmu są tylko jedną warstwą, nad jaką autor montażu powinien panować, drugą są właśnie emocje widza. Zaangażowanie emocjonalne widza gwarantuje pełne współuczestnictwo w realizowanej opowieści, o jakim wspomina Alicja Helman. W swojej pracy na montowany film zawsze patrzę oczami widza. Cały czas staram się zrozumieć, jakich dostarczam informacji i emocji, jakie tworzę zależności pomiędzy nimi, w jakiej kolejności i jakim natężeniu mogą one do widza dotrzeć.

Jula jest postacią, która może wzbudzać bardzo silne emocje – lęk, współczucie, empatię, troskę, entuzjazm. Widz przez większość filmu jest więc emocjonalnie zaangażowany i współuczestniczy w życiu Juli. Do zaangażowania widza dochodzi wpływ czasu związany z dorastaniem bohaterki, który te emocje dodatkowo wzmacnia. Materiał zdjęciowy w zakresie emocji okazał się na tyle bogaty, że dodatkowa kreacja na tym poziomie była właściwie zbędna. Chciałbym przytoczyć jednak jedyny przypadek, który był taką kreacją w procesie montażowym, jest ciekawy pod względem warsztatowym, i jest przykładem dostrzeżenia i wykorzystania możliwości, jaką podsuwał materiał. W momencie, gdy Jula i Matka są na wsi

[72:10], Dziadek wszczyna awanturę ze strachu o mieszkanie. W wulgarnych słowach daje do zrozumienia, że nie chce Juli u siebie. W kolejnej scenie Matka z Dziadkiem piją alkohol, libacja rozkręca się. Julia przygląda się tej sytuacji. W nocy Julia siedzi, Matka i Dziadek śpią zamroczeni. Podczas nocnej sceny nie pada żadne słowo, słychać dźwięki tła – śmy na czarnej szybie okna, muchy, chrapanie, kapiący kran. Rano, gdy Julia się budzi, słychać za oknem głosy Matki i Dziadka podczas kolejnej libacji alkoholowej. Julia robi herbatę, a później stoi z kubkiem na ganku przed wejściem do domu [74:45]. W kierunku wejścia do domu idzie Dziadek, w dźwięku słychać, jak zaczyna krzyczeć na Julę. W kolejnym ujęciu widz rozumie, że Dziadek próbuje bić Julę. Jego ciosy są kierowane w stronę kamery, którą trzyma reżyserka. W rzeczywistości Dziadek próbował bić Hannę Polak. Widz odbiera zmontowany materiał subiektywnie, ponieważ w tym miejscu dwa ujęcia wcześniej widział Julę z kubkiem. Następnie w tym miejscu pojawia się w szerokim planie Dziadek, który zaczyna krzyczeć. Krzyk pochodzi jednak z innej sytuacji i został w dźwięku podłożony w końcówce szerokiego ujęcia. Następne ujęcia, gdy Dziadek macha rękoma do Hanny, są całkowicie rzeczywiste, ale w dźwięku zostały dołożone reakcje Juli. Dla zbudowania większego realizmu dodałem dźwięki uderzania w plastik, czyli kamerę i dźwięki uderzania w ciało. W obrazie dodałem intencjonalnie działające na widza „stopklatki”, które sugerują szwankującą kamerę i elektronicznie czystą ciszę, wskazujące na zawieszanie się rejestracji. Scena kończy się ciszą i czernią. Wybrzmiewa w pauzie. W następnej scenie Julia siedzi pod stogiem siana i płacze. W emocjach podsumowuje swoje życie i zastanawia się, co ma zrobić dalej. Ta scena agresji służy właśnie temu, aby otworzyć scenę pod stogiem siana z nowymi emocjami, kiedy Julia leżą z oczu. Jest to moment przełamania emocjonalnego, a lzy sugerują reakcję na agresję. W kontekście delikatnie kreowanej montażem sceny agresji Dziadka ważny jest fakt, że takie sytuacje miały miejsce rzeczywiście, więc *znaczenia nominalne prezentowanego świata są tożsame ze źródłowymi*⁴⁰.

⁴⁰ Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 49–50.

SIŁA DŹWIĘKU

Dźwięk obok obrazu jest również nośnikiem treści i emocji w filmie, dlatego jest dla mnie takim samym składnikiem, który podlega procesowi montażowemu. Słowo, tekst mówiony przez aktorów lub bohaterów filmów dokumentalnych jest podstawowym składnikiem warstwy dźwiękowej. Realizując dźwięk w montowanym przeze mnie filmie, buduję przestrzeń dźwiękową znacznie szerzej. To kolejna warstwa, która już na etapie montażu *SOMETHING BETTER TO COME* była realizowana w sposób podobny do procesu montażowego w rodzaju fikcyjnym. Operowanie dźwiękiem – synchronicznym, niesynchronicznym dialogiem, dźwiękami tła, atmosferą, jest tym działaniem, które realizuję podczas całego procesu montażowego. Budowanie sceny z towarzyszącym dźwiękiem, który uzupełnia treść i emocje, to dla mnie kwestia absolutnie podstawowa. Używanie dźwięków zrealizowanych podczas rejestracji i pobieranych ze źródeł zewnętrznych do sceny zmontowanej z podstawowego materiału, moim zdaniem, stanowi również dopełnienie jej charakteru formalnego i pełni funkcję spoiwa dającego gładkość odbioru. Uzupełnienie sceny dźwiękiem niekiedy jest potrzebne do weryfikacji propozycji montażowej, która nabiera pełnego wyrazu dopiero dzięki oprawie dźwiękowej. Ten sposób realizacji montażu w zakresie opracowania dźwiękowego przenieśliśmy do montażu filmu dokumentalnego z procesu związanego z kreacją przestrzeni w filmach fikcyjnych. Realizując więc montaż scen umiejscowionych na wysypisku, szukałem tła, które tę przestrzeń dopełniają. Agresywne dźwięki maszyn – buldożerów, wywrotek i samochodów, latających i skrzeczących ptaków, bzyczących much, kapiącego kranu, chrapania, latających samolotów stanowiły tę treść dźwiękową, która uzupełniała świat bohaterów. Wszelkie dźwięki synchroniczne – spadające śmieci, latające worki, palące się ogniska, mimo że niekiedy obecne w materiale źródłowym, były zbyt niskiej jakości i wymagały dodatkowego opracowania, które podbijało wiarygodność w ostatecznym odbiorze. Moje działanie w zakresie dźwięku stanowiło punkt wyjścia do pełnej postprodukcji dźwięku, która często bazowała na źródle zaproponowanym przeze mnie. Wpływ na artystyczną warstwę dźwięku staram się utrzymać od montażu po ostateczną kopię dystrybucyjną filmu. W moim mniemaniu jest to kwestia związana z odbiorem jakościowym filmu, a szczególnie w przypadku *SOMETHING BETTER TO COME*, w którym niską definicję techniczną obrazu można było uatrakcyjnić potężnym i bogatym dźwiękiem.

W realiach aktualnego sposobu współpracy z redakcjami, producentami czy instytucjami finansującymi podczas pokazów, które prowadzą do zamknięcia obrazu i zakończenia montażu, bardzo ważnym czynnikiem wartościującym, wpływającym na skierowanie filmu do dalszej postprodukcji jest muzyka. Pełni ona rolę podobną do dźwięku, jednak dopełnia film swoją własną narracją i wpływa na interpretację treści. Pod wstępne propozycje scen w procesie montażu podkładałem muzykę różnych twórców, aby znaleźć właściwe brzmienie filmu. To trudny proces i czasem wpływa na sposób montażu. Mimo że w mojej twórczości muzyka nigdy nie dyktuje sposobu montażu, to czasem mocno wpływa na odbiór filmu. Muzyka w filmie może znaleźć się z dwóch źródeł. Jednym są źródła zewnętrzne, wszelkiego rodzaju biblioteki i możliwość skorzystania z istniejącej już muzyki. Drugą opcję stanowi muzyka oryginalna, tworzona przez autorów muzyki do zrealizowanego filmu. W każdym z tych sposobów podkładałem muzykę, którą sam wybieram, ewentualnie, choć znacznie rzadziej, otrzymuję od reżysera lub produkcji filmu. Wybierane przeze mnie propozycje muzyczne opieram na własnym guście. W dalszym etapie muzyka użyta przeze mnie może być wskazaniem do realizacji przez kompozytora lub poszukiwania takiej, która ostatecznie jest najbliższa filmowi. W powstającym filmie SOMETHING BETTER TO COME używałem muzyki spokojnej, charakteryzującej się skąpą orkiestracją, mającej w sobie dużo przestrzeni, w której występuje delikatny dźwięk fortepianu.

Rola montażysty w opracowaniu muzycznym nie jest nowym zjawiskiem, jednak w ostatnich latach traktowana jest jako wymóg, szczególnie w przypadku końcowego etapu procesu montażowego w produkcjach fikcyjnych związanych z platformami streamingowymi. Od wielu lat w każdej montowanej formie fikcyjnej realizowanej dla redakcji telewizyjnej propozycja montażysty zawiera muzykę. W zamierzeniu najważniejszych twórców, producentów i nadzoru redakcyjnego taki sposób prezentacji układu montażowego ma dać pełniejszy odbiór zamykanego obrazu i bardziej zbliżyć go do końcowej wersji filmu. Jest naturalną rzeczą, że metody produkcji rodzaju fikcyjnego wpływają na sposób działania przy realizacji filmów dokumentalnych. Produkcje i redakcje, a także sami twórcy korzystają ze wzajemnych doświadczeń i starają się zrealizować film najsprawniejszą metodą, która jednocześnie może zapewnić filmowi sukces artystyczny i produkcyjny.

FILM DOKUMENTALNY A RYNEK FILMOWY

Poziom satysfakcji odbiorców szczególnie ważny jest dla nadawców streamingowych walczących o utrzymanie widza, co jest tematem licznych dyskusji, których jestem uczestnikiem. Posługują się oni wewnątrznie opracowanymi schematami, które uważają za gwarancję sukcesu. W procesie montażu badane jest stosowanie tego schematu, który ściśle odnosi się do tempa, rytmu i napięcia wobec prezentowanych treści. Zastosowanie schematu ma na celu utrzymanie zainteresowania widza szczególnie w początkowej części filmu, aby nie przerywał on projekcji. Te schematy jako gotowy przepis na sukces są twórcom filmów narzucane i sprawdzane przez nadzór produkcyjny nadawcy streamingowego podczas realizacji filmu głównie na etapie montażu. Następnie schemat podlega analizie na podstawie danych statystycznych po udostępnieniu filmu na platformie streamingowej. Kontrola nadawcy streamingowego na poziomie redakcyjnym w celu wciągnięcia widza w opowieść odnosi się do każdego rodzaju filmu i dokumenty nie stanowią w tym przypadku wyjątku. Tę zależność doskonale zdefiniowała Katarzyna Mąka-Malatyńska:

Polskie kino niefikcyjne zmienia się pod wpływem wymagań rynku, nowych kanałów dystrybucji i odmiennych od dotychczasowych oczekiwań widzów. Filmowcy stają przed nowymi problemami związanymi z konstrukcją dłuższych form dokumentalnych. Zasadniczym wyzwaniem staje się z pewnością dramaturgia⁴¹.

Film jest dla nadawcy i produkcji celem realizacyjnym, ale stanowi też produkt sprzedaży. Nadzór realizacyjny ma na celu kontrolę procesu twórczego w odniesieniu do wcześniejszych założeń, na podstawie których film został skierowany do produkcji. O ile montażysta jest pierwszą osobą widzącą film powstający z ujęć i scen, obrazu i dźwięku, budowany z informacji i emocji, sensów i znaczeń, to obok współpracującego reżysera redakcja i produkcja nadzorująca realizację filmu stanowi pierwszą widownię. Konfrontacja kolejnych wersji filmu realizowanego z odpowiedzialnym zespołem, czyli krytycznym i kreatywnym, jest bardzo cenna. Film zawsze zyskuje, o ile produkcja, nadawca, dystrybutor i twórcy działają wspólnie, a ich interesy są zbieżne. Dla mnie jako montażysty każda opinia jest ważna póki film znajduje się w procesie montażowym. Komentarze dotyczące zawartości treściowej,

⁴¹ Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego*, „Images” vol. XVI/no. 25, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 25.

poziomu emocjonalnego, struktury narracyjnej albo dramaturgii są szczególnie istotne, jeśli pochodzą od osób zaangażowanych w proces, a szczególnie gdy opierają się na doświadczeniu zespołu. Film jest zespołową dziedziną twórczości i jako dzieło – obok samych walorów artystycznych wynikających z procesów twórczych – stanowi również produkt kultury. A jako produkt podlega warunkom rynkowym, które wpływają na to, jak sam film ma wyglądać. Wpływ rozwijającego się rynku nadawczego, związany głównie z Internetem, wymagania rynkowe i oczekiwania widzów zmieniają sposób realizacji filmów. Wierzę jednak, że twórcza wyobraźnia, artystyczna swoboda i kreatywność staną się przyczyną rozwoju nowych rodzajów filmowych z szacunkiem dla wszystkich ludzi, tych przed kamerą, tych za kamerą i odbiorców filmów.

EPILOG

Dla mnie jako autora montażu filmów najważniejsza jest realizacja takiego sposobu opowiadania, które spełnia założenia pozostałych współtwórców i produkcji z możliwością zachowania twórczej swobody. Szukanie rozwiązań twórczych, które będą dopasowane do historii i które angażując widza, jego emocje i intelekt przeprowadzą go od początku do końca przez całą opowieść jest wyzwaniem, którego zawsze chętnie się podejmuję. Jednocześnie montaż jako sztuka opowiadania historii powinien w mojej opinii stanowić wartość dodaną jako wkład artystyczny montażysty do współrealizowanego filmu.

Linia dramaturgiczna, dramaturgiczne napięcie, punkty kulminacyjne, progresja napięć to terminy, które stosujemy zwykle w procesie analizy filmu fabularnego. Tymczasem mają one oczywiście zastosowanie również w refleksji nad dokumentem, a szczególnie dokumentem pełnometrażowym. Choć kino fikcji wciąż odróżnia od kina niefikcjonalnego odmienny status świata przedstawionego, to wiele elementów konwencji uchodzących dotąd za dystynktywne uległo zatarciu⁴².

I właśnie to zacieranie granic rodzajów filmowych i możliwość poruszania się na pograniczu fikcjonalności i rzeczywistości w ramach procesu montażowego jest dla mnie jednym z ciekawszych wyzwań artystycznych. Przy realizacji filmu dokumentalnego montaż ma szczególne znaczenie, ponieważ na tym etapie rozstrzyga się o ostatecznym kształcie dramaturgii i narracji. To właśnie w tym procesie w ramach zarejestrowanego materiału wyszukiwane są sceny, które stanowią ekspozycję w akcie pierwszym, a następne punkty zwrotne i kolejne dwa akty opowieści są konstruowane w taki sposób, aby w sumie stanowić zwartą dramaturgicznie opowieść. Początek opowiadanej historii nie ma miejsca wraz z początkiem rejestracji a zakończenie nie następuje w miejscu, w którym ta rejestracja ustała. Przenikanie technik realizacyjnych, stosowanych środków wyrazu, elementów narracyjnych i dramaturgicznych, używanych rozwiązań formalnych również na poziomie montażu

⁴² Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego*, „Images” vol. XVI/no. 25, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 25.

filmowego następuje pomiędzy rodzajami dokumentalnymi i fikcjonalnymi w obie strony i z różnym natężeniem. W filmach o nieoczywistej klasyfikacji rodzajowej, które jednocześnie posługują się metodami zaczerpniętymi z dokumentu i dzieł fikcjonalnych, w pewnym stopniu może nastąpić manipulacja rzeczywistością w celu przedstawienia historii zgodnej z założeniami twórców. Marek Hendrykowski w tekście zatytułowanym O ROLI DOKUMENTU WE WSPÓŁCZESNEJ KULTURZE FILMOWEJ w taki sposób odnosi się do omawianego przeze mnie tematu:

Nie chodzi tu wcale o wyższość jednej metody realizacji nad drugą ani o takie czy inne przymieszki w postaci paradokumentalizmu lub fabularyzacji. Rzecz bynajmniej nie w tym, żeby widzieć fabułę i dokument oddzielnie, lecz w tym, by odkryć i na nowo uruchomić olbrzymi kreacyjny potencjał zawarty w ich biegunowym przeciwieństwie. Kino jako sztuka wiecznie za każdym razem, kiedy tylko obie te dziedziny twórczości popadają w odosobnienie i gdy są traktowane jako sfery całkiem niezależne od siebie. Rozkwita zaś, ilekroć domena dokumentu i domena fikcji fabularnej zbliżają się jedna do drugiej, czerpiąc energię z wzajemnego oddziaływania i wymiany twórczych inspiracji. Można wtedy mówić o powtórnym odkrywaniu rzeczywistości przez filmowca i widza⁴³.

Teoretycy zajmujący się badaniem filmu na poziomie filmoznawczym poszukują znaczeń i zależności, z których twórcy filmowi nie do końca zdają sobie sprawę podczas realizacji swoich dzieł. Gdyby filmowcy starali się działać w zgodzie z teoriami definiującymi rodzaj filmowy, to film jako dziedzina twórcza mógłby się stać w tym obszarze martwy, co podkreśla w cytowanym tekście Marek Hendrykowski. Próby zbliżania się i przekraczania granic filmu fikcjonalnego i dokumentalnego są dla filmowców, również dla mnie grą prowadzoną z widzem i na potrzeby własnych twórczych ambicji. W mojej opinii dla widza rodzaj filmu ma mniejsze znaczenie a największym magnesem pozostaje autentyczność. Najważniejsza pozostaje sama historia i możliwość znalezienia w tej opowieści sensu, który przekłada się na prywatność odbiorcy i ponadczasową uniwersalność.

Współpraca z Hanną Polak przy jej filmach daje szansę uczestniczenia w projektach o ogromnym potencjale twórczym i uniwersalnym znaczeniu. Być może wbrew nadziei same filmy świata nie zmieniają, ale z pewnością mogą zmienić prawdę o nim. Parafrazując słowa Krzysztofa Kieślowskiego wierzę, że odbiorcy tych filmów zaspokajają potrzebę zrozumienia otaczającego nas świata, że dzięki nim wiemy po co i dlaczego żyjemy. Tym przecież zajmuje się sztuka.

⁴³ M. Hendrykowski, *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 18–19.

ANEKS

ROZMOWA Z HANNA POLAK

Marcin Kot Bastkowski: Jak znalazłaś się na wysypisku śmieci, jaka była twoja motywacja, że w ogóle wysypisko stało się celem realizacji filmu? I czy celem bardziej było wysypisko, czy ludzie na wysypisku?

Hanna Polak: To znaczy, żeby to zrozumieć, trzeba zrozumieć genezę, dlaczego w ogóle zaczęłam filmować, bo w roku 2000, a właściwie nawet pod koniec roku 1999, spotkałam bezdomne dzieciaki. To mnie kompletnie ścięło i stwierdziłam, że sama nie mogę funkcjonować, jeżeli one mieszkają i żyją na ulicach. To był ten moment, w którym zaczęłam im pomagać. Wraz z grupą przyjaciół przynosiliśmy im jakieś jedzenie, pomoc medyczną, zabieraliśmy ich do szpitali, szukaliśmy dla nich domów dziecka. Próbowaliśmy je wyciągnąć z tej sytuacji, ale moje możliwości okazały się bardzo ograniczone, bo tych dzieci były tysiące, a nas jakaś niewielka grupa ludzi bez funduszy, więc nasza pomoc była po prostu bardzo niewielka. To oczywiście było bardzo ważne i skłoniło mnie do rozpoczęcia zdjęć, ponieważ miałam już wtedy przygotowanie. Po pierwsze, miałam już aparat fotograficzny i nie interesowało mnie robienie zdjęć. Przede wszystkim wiedziałam, że kamera może być instrumentem do tego, żeby opowiedzieć jakąś historię, żeby pokazać to większej liczbie ludzi – i to był taki imperatyw dla mnie, dlatego sięgnęłam po kamerę i zaczęłam robić materiał filmowy. Natomiast nikt nie był zainteresowany, tak naprawdę, robieniem jakiegoś głębokiego, ważnego materiału, robieniem filmu. W związku z tym sama gdzieś tam kupiłam kamerę i zaczęłam kręcić. To też spowodowało, że poszłam uczyć się na Wydział Operatorski, bo stwierdziłam, że żeby tą kamerą faktycznie operować, to muszę się więcej nauczyć... A jak się konkretnie znalazłam na wysypisku? No więc, gdy zaczęłam już z tymi dziećmi pracować na ulicy, to znaczy pomagać im, wyciągać je stamtąd, przynosić im jakąś pomoc, bardzo różną, bo wiesz, tam były jakieś akcje dożywiania tych dzieciaków, my gotowaliśmy kasze, jakieś obiady, żeby dzieci miały coś ciepłego do zjedzenia, zbieraliśmy dla nich ubrania, ale najważniejszą rzeczą było to, żeby je po prostu wyciągnąć z ulicy. No wiesz, każda sytuacja

jest lepsza niż ta, żeby one po prostu umierały na tych ulicach. I jedno z tych dzieciaków powiedziało mi właśnie o tym, że dzieci żyją również pod mostem na wysypisku. To był taki chłopiec, który przeszedł z wysypiska na ulicę i zabrał mnie tam. No i to był właśnie ten moment, kiedy pierwszy raz pojechałam na wysypisko.

MKB: Rozumiem, że cały czas rozmawiamy o Moskwie? O twoim pobycie w Moskwie, bo to jest ten twój rodowód – również filmowy, ale jednocześnie rozumiem, że motywacja realizacji filmu była związana z chęcią pomocy ludziom?

HP: Tak, absolutnie. Najważniejszą rzeczą było to, żeby tę historię jakby wykrzyczeć, no bo patrzysz na ludzi, którzy po prostu umierają, którzy cierpią, którzy mieszkają na jakichś rurach, w jakichś warunkach, które są tragiczne, a jeszcze bardzo często są to małe dzieci. A najbardziej szokującą dla mnie rzeczą było to, że nikt tych dzieci nigdy nie szukał. Może raz mi się zdarzyło, że ktoś do mnie podszedł z jakimś rysopisem i zdjęciem, i pytał o dziecko, którego akurat w ogóle nie znałam. Było dla mnie absolutnie niezrozumiałe, że nawet domy dziecka nie szukają tych dzieci, policja ich nie szuka. Co więcej, było nawet takie prawo, z tego co się orientuję, wprowadzone chyba w roku 1995, że prawem dziecka jest to, że może żyć na ulicy. To tworzyło taką sytuację, w której co chwilę coś się działo. Do nas przychodziły dzieciaki po pomoc, bo na przykład chłopczyk spadł z piątego piętra. I nagle jest telefon, że trzeba pomóc, zabrać do szpitala, trzeba w ogóle ten szpital zorganizować. Albo że dziewczynka została dźgnięta nożem, że prawie gangrena tworzy się jej na rękę. I jeszcze istnieje całe kryminalne środowisko, w które te dzieci są wciągane, wachają klej, czyli wchodzą w taką spiralę narkomanii, przestępstw, które za tym idą, mafii, która gdzieś tam jest, jakichś złodziejstw.

MKB: Czy czułaś, że pomoc, którą niesiesz, przynosi skutek?

HP: Zawsze jest tak, że ma się taki wielki plan na to, że się zmieni świat, że dostaniemy dofinansowanie, na przykład żeby otworzyć ośrodek i w tym ośrodku będą mogły być te dzieci. Ale okazało się, że to jest jednak dużo skromniejsza rzecz, to jest takie sianie i powolne zbieranie. Kiedyś dzieci przyszły do mnie i prosiły, czy mogą mieszkać u nas w domu i ja za każdym razem kategorycznie im odmawiałam. Mówiłam, że nie, że po prostu my nie mamy takich uprawnień i możliwości. Ale mogliśmy próbować te dzieciaki gdzieś umieszczać, rozmawiać z ośrodkami. Jednak było bardzo mało takich ośrodków, do których te dzieci w ogóle chciałyby pójść. Więc taka możliwość pomocy też odpadała. Natomiast byłam świadkiem takiej sytuacji, gdy chłopiec leżał na parapecie gdzieś tam na dworcu i strasznie płakał. Okazało się, że jego brat już się prostytuował i zaczął go z sobą zabierać. On jednak nie chciał tego robić. Ale to tak bardzo mną wstrząsnęło, tak bardzo mną poruszyło, że kiedy

ten chłopak właśnie z grupą innych przyszedł wieczorem i wszyscy prosili, żeby zostać u nas, to pomyślałam sobie, że nie mogę teraz wyrzucić takiej osoby i zgodziłam się. Mogli przenocować, ale nie mogli nocować stale. I ustaliłam z nimi, że będę szukała miejsca, gdzie można ich umieścić. Niestety nie mogliśmy znaleźć dla nich miejsca, a ja musiałam w tym czasie wyjechać do Polski. Wtedy ten chłopiec wrócił na ulicę, a kiedy z kolei ja wróciłam już do Moskwy, to on zachowywał się arogancko. Znowu był na ulicy i chciał tam żyć na swoich naiwnych zasadach. Wtedy z nim porozmawiałam i starałam się wytłumaczyć – jesteś z Tadżykistanu, masz w tej chwili 14 lat, za 4 lata będziesz dorosłym człowiekiem. Nie masz żadnych dokumentów, nie masz żadnego obywatelstwa, twoi rodzice umarli na ulicy. Jesteś w gorszej sytuacji niż ktokolwiek na ulicy. Inni przynajmniej mają domy dziecka, czasem mają jakieś rodziny, mają przynajmniej obywatelstwo, a ty nie masz kompletnie nic. No i on pomyślał i za chwilę przyszedł z powrotem. Udało nam się wreszcie umieścić go w bardzo dobrym domu dziecka. Dostał obywatelstwo jako sierota. Później, ponieważ miał już ten status, otrzymał mieszkanie. Następnie udało mu się zdobyć prawo jazdy, udało mu się zdobyć kilka profesji. Zdobyl wykształcenie w kilku kierunkach i ma w tej chwili normalną rodzinę, dzieci, to jest sukces.

MKB: A kiedy pomagałaś tym ludziom, odczuwałaś jakiś strach? Czy nie bałaś się, że jednak oni cię pokonają? Bo chociaż wychodzisz do nich z jakąś pomocą, tak naprawdę masz do czynienia z ludźmi zdegenerowanymi. Oczywiście nie dotyczy to tylko THE CHILDREN OF LENINGRADSKY, SOMETHING BETTER TO COME i Moskwy, ale też jakby w ogóle twojej działalności. Tak samo w przypadku filmu ANGELS OF SINJAR, czy nie uważasz, że przekraczasz jakąś zdrową granicę dotarcia do swoich bohaterów?

HP: Oczywiście zdaję sobie sprawę z zagrożenia, jakie niesie na przykład wychodzenie na wysypisko, gdzie kobiety są gwałcone i gdzie nie przyjedzie policja, a jeśli przyjedzie to po to, żeby coś zatuszować. Ale wchodzę w tę pewnego rodzaju kryminalną atmosferę, choć nie wiem, co mnie tam spotka. Jeżeli tam zniknę, czy ktoś mnie jeszcze znajdzie, tego typu niebezpieczeństwa były dla mnie absolutnie jasne. Właśnie dlatego starałam się, żeby ktoś jednak ze mną był, nawet gdyby ta osoba nie była w żaden sposób związana z filmem, ale żeby jednak był ktoś, kto mi towarzyszy. Natomiast, jeżeli chodzi o dzieci, to one uważały mnie za swoją, bo im pomagałam. Miałam kiedyś taką sytuację, gdy zaatakował mnie facet w metrze. Jakiś pijany do mnie się doczepił, zaczął mnie szarpać. Trzymałam wtedy kamerę, zaczął mi tę kamerę wyrywać i nagle znikąd pojawiły się dzieciaki. Widocznie to zajście obserwowały i zareagowały. Wyprowadziły tego faceta, po prostu zaczęły go szarpać i zabrały go na policję. Czyli w sytuacji zagrożenia te bezwzględne dzieciaki dały mi swoją ochronę i poczucie

bezpieczeństwa. A to przecież nie są miłe, sympatyczne dzieciaki, które po prostu sobie siedzą na dworcu. To jest jakaś armia młodocianych przestępców, czasem przyszłych kryminalistów.

MKB: Jesteś jednak reżyserką, robisz filmy. W związku z tym, wtedy w Moskwie albo nawet w odniesieniu do ANGELS OF SINJAR, co jest dla ciebie ważniejsze: robienie filmu czy samo niesienie pomocy?

HP: To skomplikowane pytanie, dlatego odpowiedź nie może być jednoznaczna. Są oczywiście sytuacje etyczne, które nakazują człowiekowi przede wszystkim być ludzkim i nieść pomoc. Z drugiej strony te filmy mogą ludziom służyć, więc to też niesienie pomocy, która jest ważna. Ten ostatni film, który razem zrobiliśmy, czyli ANGELS OF SINJAR, jest filmem, który pokazuje ludobójstwo; filmem, który może obnażyć, że ludobójstwo jest wciąż aktualne. Ono wręcz nadal trwa, bo problem nie jest rozwiązany, ponieważ ludzie mieszkają tam w namiotach, a kobiety nadal są w niewoli, i jeszcze dlatego, że Jazydzi nadal potrzebują pomocy jako społeczna enklawa. W obecnych czasach ten film jest jeszcze bardziej aktualny, ponieważ pokazuje, co się dzieje w warunkach konfliktów zbrojnych i społecznych, więc spełnia bardzo ważną funkcję edukacyjną, poznawczą. Natomiast jeśli pytasz mnie o sytuację wyboru, to jeśli widzę i filmuję akurat na przykład, że ktoś umiera, to uważam, że przede wszystkim trzeba temu człowiekowi pomóc.

MKB: Pamiętam, że kiedy spotkaliśmy się przy SOMETHING BETTER TO COME, a później przy ANGELS, nigdy nie otrzymałem od ciebie takiej jednoznacznej deklaracji, czy bardziej jedziesz tam z kamerą, bo chcesz pomóc, czy jedziesz tam z kamerą, a przy okazji chcesz pomóc. I chodzi mi o to, który imperatyw jest dla ciebie silniejszy?

HP: Dla mnie jedno wynika z drugiego, ale kiedy realizuje się film, to ma się do zrobienia konkretne zadania. Nie jest więc tak, że zaczynam robić film, aby mieć pretekst do niesienia pomocy. Realizację filmu traktuję bardzo poważnie i profesjonalnie, staram się zrobić dobry film. Zrobienie filmu o bardzo traumatycznej i trudnej społecznie sytuacji jest już samo w sobie tym, co mogę dać z siebie jako człowiek. Jako autorka mogę dać swój talent, swoje możliwości, bohaterom dać głos, a widzom możliwość poznania historii i może impuls do niesienia pomocy. Jest mi jednak łatwiej pracować przy projektach, które osobiście bardzo mnie dotyczą. Temat szczególnie ważny społecznie, obnażający niesprawiedliwość motywuje mnie wewnętrznie. Jeśli filmem mogę odmienić czyjś los, jeśli mogę ten świat trochę poprawić, albo tylko coś ważnego powiedzieć, co zgadza się z moimi wewnętrznymi przekonaniem, moralnością, etyką, to jest to wystarczająca motywacja, aby chwycić kamerę. Myślę, że w tym sensie myśmy również się spotkali, że ty znalazłeś w tych wspólnie realizowanych tematach coś takiego, co ciebie mocno dotyka i jest ci bliskie.

MKB: Absolutnie. Wiesz, kiedy pokazałaś mi materiał do SOMETHING BETTER TO COME, od razu poczułem silny związek i chęć dołożenia się do tego filmu. A w momencie, kiedy opowiadałaś mi o Jazydach, miałem wrażenie, że jestem jedną z niewielu osób, która w ogóle wie, o czym mówisz. Wydawało mi się, że mało kto w ogóle słyszał o masakrze Jazydów, a ja wiedziałem już bardzo dużo, bo śledziłem całą tę historię i śledziłem wojnę w Syrii. To wynika z mojej wrażliwości i otwartości na podobne tematy. Dla mnie kwestie humanizmu i jednocześnie uniwersalnych wartości są sprawami niezwykle istotnymi i bliskimi. Z satysfakcją więc przyjąłem możliwość swojego udziału w filmie o Jazydach.

Natomiast prawdopodobnie nigdy bym się nie zdecydował na to, żeby tak jak ty pojechać wtedy do Iraku. Może natura montażysty też jest taka, że jest się bardziej obserwatorem, że ma się tego rodzaju wrażliwość, która nie zmusza do bezpośredniego działania. Ja nigdy bym nie chciał być w tych miejscach, w których ty byłaś, ale też nigdy bym nie zrezygnował z możliwości robienia filmów, które robiliśmy razem.

HP: Wiesz, Kot, żeby jeszcze jedną rzecz dodać... Kiedy czuję, że mogę opowiedzieć historię, która oddaje sprawiedliwość, jest wartościowa i niesie wyższe dobro, nawet jeżeli w moje działanie zaangażowane jest ryzyko, jest ono warte tego filmu. Wystarczy, że jestem przekonana, że ta historia komuś służy w dobry sposób. Tematy, których my dotykaliśmy, tych zbrodni wojennych, pokiereszowanych ludzi, zniszczenia i destrukcji, a przede wszystkim ludobójstwa, uważam za takie, które muszą być opowiedziane. Osobiście było to dla mnie ważne i byłam przekonana, że jestem na właściwej drodze, i nawet jeżeli na tej drodze coś mi się stanie, to przynajmniej wiedziałam, że działałam w słusznym celu. Rozumiesz przecież, że nie było to takie rzucenie się na głęboką wodę tylko z powodu brawury, ale miałam poczucie, że w wyniku mojej pracy może powstać ważny film.

MKB: Gdy jeździsz do tych niebezpiecznych miejsc, które są tłem filmowych wydarzeń, masz niezwykłą intuicję do znajdowania właściwej postaci, na której można osadzić film. Ty te osoby wyluskujesz spośród wielu, na które trafiasz. Tak dotarłaś do Juli w Moskwie, ale też do Hanify i Saeeda, którzy okazali się osobami o bardzo szerokim kontekście społecznym. Jestem ciekawy, na czym opiera się twoja intuicja, jak do ciebie dociera, że to jest właściwa postać?

HP: Myślę, że to rzeczywiście kwestia nawiązania właśnie takiej nici relacji z tą osobą, ale też czegoś, co znajduję w człowieku. Chyba musi być coś takiego, że to zwyczajnie czuję...

MKB: Bo wiesz, ja ciebie bardzo cenię za trafność wyboru właściwej postaci i uważam, że to jeden z twoich największych atutów warsztatowych. Tak naprawdę to właśnie buduje film, bo świat już znalazłaś. Znalazłaś wysypisko, znalazłaś dworzec Leningradzki, znalazłaś się w Sindzarze. Świat masz i teraz w tym świecie znajdujesz osobę, na której możesz zbudować historię i to jest najważniejsze.

HP: Jest coś takiego, że akurat najbardziej ta osoba czy te osoby mnie ciekawią. Według mnie wynika to z jakiejś niemierzalnej wielkości człowieka, rodzaju silnej energii, poziomu determinacji w dążeniu do celu. Nawiązuję jakąś nić porozumienia z nimi, czyli zaczyna się jakaś relacja, coś mi jest bliskie w ich życiu, do czego mogę personalnie się odnieść. Nie zawsze mam przekonanie, czy ta relacja zaowocuje, bo to jest bardzo długi proces i ta osoba w każdej chwili może zmienić zdanie, więc to jest ta gorsza strona dokumentu, że bohater może się wycofać. Przeważnie jednak ci ludzie donoszą historię do końca, są ze mną w swoim życiu tak naprawdę, ale też jednocześnie w filmie. Ja bardzo ciężko pracuję, wkładam bardzo dużo wysiłku w tę relację i wydaje mi się, że w drugiej osobie też jest wola na stworzenie tego typu opowieści. Mam wewnętrzne poczucie, że ten ktoś jest osobą, na której w pewnym sensie mogę polegać. Na przykład z Saeedem spotkaliśmy się gdzieś na ulicy, Hanify wtedy jeszcze nie było. Spędzałam czas w Sindzarze, filmując różne rzeczy, ale brakowało mi personalnego aspektu, brakowało bohatera. Spotkałam Saeeda, który zaprosił mnie do Koczo, żebym wzięła udział w jakimś obiedzie charytatywnym, który on wydawał na cześć swojej zamordowanej rodziny. Poznałam wtedy również inne osoby, między innymi jego brata, który mógł być jednym z bohaterów. Miałam jednak poczucie, że w Saeedzie jest pewna wewnętrzna sprzeczność, która mnie ciekawi. On opowiadał o strasznych rzeczach, a jednocześnie miał pewną łagodność i zachowywał uśmiech. Czyli widziałam, że kryje się w nim złamane serce, jakaś głębia. Ta sprzeczność jest elementem bardzo filmowym i wartościowym w kontekście realizacyjnym. W filmie fabularnym postacie się konstruuje, a w filmie dokumentalnym życie przynosi mi takich bohaterów.

Jest taka ciekawa rzecz, w przypadku z SOMETHING BETTER TO COME, gdzie dużo osób było bardzo zainteresowanych Artiome. Pamiętasz, jest taka scena, gdy Julia i Artiom siedzą i rozmawiają o marzeniach. Ale ja sama umieściłam Artiomem w domu dziecka i on jest jedną z tych osób, którym udało się wyjść z wysypiska. Ma teraz normalne życie, pracuje. Ja sama więc przerwałam tę jego obecność w filmie, ponieważ umieściłam go w domu dziecka. Artiom nie doniósłby więc filmu, ponieważ ta jego historia się urwała.

MKB: Wiem, że twoja metoda dokumentalna polega raczej na obserwacji, jednocześnie trochę osobistym uczestniczeniu w życiu tych ludzi, że zawsze się angażujesz. Czy nie czujesz, że jednocześnie swoją obecnością, byciem z kamerą albo taką ingerencją w życie Artioma, jaką podałaś za przykład, nie przekraczasz pewnej dozwolonej granicy? Tej granicy pomiędzy byciem filmowcem, obserwowaniem, uczestniczeniem nawet w życiu tych ludzi, a jednoznaczną ingerencją w ich świat. Czy masz tego rodzaju dylematy w ogóle?

HP: Nie mam, gdyż uważam, że to jest ludzkie i właściwe. Myślę, że mój sposób kontaktu tak naprawdę właśnie buduje relację z bohaterem. Ta osoba ma szansę poczuć, że naprawdę jestem jej przyjacielem i kiedy ja ingeruję w jakiś sposób w jej życie, nie robię tego, żeby ona tak myślała, tylko dlatego że ja rzeczywiście to czuję. Ta szczerą motywacją, to zaufanie jest podstawą zbudowania takiej głębokiej więzi, bo ten ktoś wie, że ja o niego rzeczywiście dbam. To nie jest tylko tak, że ja się pojawiaję u kogoś i robię film. Robię dla tych ludzi coś poza filmem i to jest dla nich ważne. Dla tych ludzi też jest ważne to, co dzieje się poza samą realizacją filmu, niż tylko ułatwianie mi tego, że ja sobie ten film nakręcę. Myślę, że wspólne funkcjonowanie z osobą filmowaną opiera się na bardzo głębokich relacjach ludzkich i moja szczerą motywacją, którą ci ludzie widzą i czują, też jest dla nich bardzo ważna.

Uważam więc, że tego typu ingerencja w ich życie jest koniecznością, jest ludzka i normalna. Bo jeśli widzę, że ktoś cierpi, to pierwszą i naturalną reakcją powinno być takie postępowanie, żeby to cierpienie zatrzymać, to jest wyraz człowieczeństwa. Bo nie można robić filmu o humanizmie i nie mieć czysto ludzkich odruchów. Ci ludzie też mnie akceptują jako człowieka, a nie tylko jako autorkę filmu. I przecież pamiętasz, kiedy w przypadku SOMETHING BETTER TO COME miałam pojechać do Juli, gdy była w ciąży z drugim dzieckiem. Powiedziała mi wtedy, tylko przyjedź bez kamery, bardzo cieszę się, że przyjedziesz, ale żadnej kamery. No i powstał problem..., bo co my zrobimy, jak my skończymy teraz film.

MKB: Wtedy mieliśmy już gotowy film, ale okazało się, że Julia jest w ciąży, ma już nowe życie i to nowe życie chce oddzielić od wysypiska. A tym łącznikiem z tamtym światem jest kamera, tym łącznikiem jesteś ty i ona z tym miała problem.

HP: I zupełnie niespodziewanie pojawił się u niej wstyd. Zaczęła się zastanawiać, co ludzie pomyślą. Bo obok mieszkają sąsiedzi i widzą ją i mnie z kamerą. Bała się, że ludzie zobaczą ją w telewizji i tego, co będą myśleli. Okazało się, że nagle włączyła się jej samoświadomość, której ja wcześniej w ogóle nie dostrzegałam. I ta moja kamera w pewnym momencie zaczęła zabijać moją relację z Julią. Ona mnie akceptowała, potrzebowała mnie, ale jako człowieka.

Odłożyłam więc kamerę. Leżałam z nią w łóżku, oglądałam razem z nią telewizję, chodziłam z nią na spacer, do sklepu, siedziałam z nią, piłam herbatę i rozmawiałam. W pewnym momencie zupełnie naturalnie sięgnęłam po kamerę i zaczęłam filmować. I wtedy okazało się, że wszystko już jest w porządku, bo znowu zawiązała się ta relacja między nami i pojawiło się zaufanie. To jest niezwykła relacja bohatera z osobą filmowca i jednocześnie dwojga przyjaciół. Jeśli więc ktoś pozwala mi być świadkiem jego życia i uczestniczyć w nim, trwać latami, to musi się czuć ze mną komfortowo. Musi mi na tyle mocno zaufać, że w oczywisty sposób daje mi dostęp do swojego życia.

A wiesz, Jula dalej do mnie dzwoni na Nowy Rok, składa mi życzenia i mówi mi, że jestem najważniejszym człowiekiem w jej życiu, i ona dla mnie też jest bardzo ważna.

MKB: Masz coś takiego, czego ja doświadczyłem na poziomie montażu i to może bardziej w przypadku ANGELS OF SINJAR niż w przypadku SOMETHING BETTER TO COME, że potrafisz odłożyć kamerę. Nawet w sytuacji bardzo emocjonalnej, w pewnym sensie bardzo istotnej dla filmu potrafisz zrezygnować z realizacji zdjęć po to, żeby być z człowiekiem. Nawet była taka sytuacja w momencie, gdy Hina była odbierana przez Hanifę z niewoli. Nie mieliśmy przez to materiału, a potem był nawet problem, żeby logicznie zmontować tę scenę. Czy uważasz za właściwe kierowanie się takim poziomem emocjonalności, który wiedzie cię bardziej jako człowieka niż jako filmowca?

HP: Jest taka rzecz, którą powiedział mi kiedyś Ricky Leacock⁴⁴, otóż, gdy filmował Bernsteina, to zdarzyła się taka sytuacja, w której zrozumiał, że kamerą zabija relację, bo w pewnym momencie Bernstein miał już dosyć tej kamery. I on, i ja uznajemy ten odruch za bardzo właściwy i ludzki, szczególnie w filmie dokumentalnym. Osoba filmowana musi czuć się bezpiecznie i komfortowo, bo to kwestia oparta na zaufaniu. Odłożenie kamery, zaniechanie filmowania może czasem wydawać się nieprofesjonalne i rozumiem, że może irytować z twojego punktu widzenia. Ja też chciałabym mieć czasem jeszcze więcej materiału i sfilmowanych sytuacji, ale wiem, że jeśli zrezygnuję z czegoś w jednym miejscu, to dzięki temu zarejestruję coś w innej sytuacji. Na przykład nie sfilmuję w Sindzarze dziewczyn, gdy mają ciężki czas w domu u Hanify. Jednak dzięki temu, że szanuję świętość ich domu i nie naruszam ich intymności, zyskuję ich zaufanie. A ich prywatne okoliczności nie były ostatecznie tak istotne dla filmu. Dzięki takiej postawie ich życie w sytuacjach ważnych dla filmu odbywa

⁴⁴ Richard Leacock – brytyjski dokumentalista, <https://www.imdb.com/name/nm0494886/> [dostęp: 26.03.2023]

się przede mną i nie muszę go reżyserować, nie muszę nimi kierować, aby zarejestrować konkretne zdarzenie, wszystko odbywa się bardziej naturalnie.

Kieruję się w mojej pracy tym, co czuję wewnątrz, idę za intuicją i czasem prowadzi mnie ona w dobrym, a czasami w złym kierunku. To też jest ludzkie. Kiedy nie wiedziałam, jak zachować się w momencie, gdy Watha wróciła z niewoli i groziło mi, że nie spotkam jej zaraz po uwolnieniu, to zadzwoniłam do ciebie. Potrzebowałam tej rozmowy i tego, żebyś mi powiedział, że ty za wszelką cenę walczyłeś o to, aby być na tym placu, gdzie ona się pojawi po kilku latach porwania. Nie miałam właściwej wtedy przepustki, ale udało się na trzecim checkpoint'cie wjechać we właściwą strefę i dotrzeć na miejsce. Ale telefon do ciebie dał mi pewność, że muszę o ten materiał zawalczyć. Ta intuicja ma więc czasem bardzo różne źródła, ale najważniejsze, że dociera do mnie.

MKB: Oczywiście, powiedziałem ci wtedy, jedź, pamiętam dokładnie tę sytuację. Przecież nasza współpraca przy ANGELS OF SINJAR rozpoczęła się od samego początku realizacji zdjęć i trwała prawie 5 lat. Pamiętam więc również, że szczególnie pod koniec zdjęć parę razy powiedziałem ci, nie jedź, bo uważałem, że kompletny materiał już jest w komputerze. Czułem, że właściwie ten film już mamy, ty jeszcze tego nie czułaś.

Natomiast w kontekście reżyserii chciałem cię zapytać, czy masz jakieś inne metody reżyserii, na przykład wpuszczania protagonistów w konflikt. Czyli jednej osobie mówisz jedną rzecz, drugiej osobie mówisz inną i zbijasz je w jakimś konflikcie dramatycznym, który nie jest oczywiście konfliktem ludzkim. Albo czy masz jakąś inną metodę, którą się posługujesz, żeby osiągnąć konkretny cel, bo wiesz, że dla filmu byłby dobry, ale jednocześnie buduje pewnego rodzaju autentyzm rzeczywistości?

HP: Bywają takie sytuacje, że wiem, że może wydarzyć się coś, co jest dla filmu ważne. Wiem, na przykład, że Hanifa z Wathą pojedą na cmentarz, bo to jest przecież oczywiste, że tam pojedą, ponieważ ich ojciec tam leży. A to jest ważne dla Wathy, która wróciła z niewoli. Ona sądziła, że ojciec żyje, skoro więc dowiedziała się, że jednak zmarł, to na pewno będzie chciała na ten cmentarz pojechać. Muszę więc tak zaaranżować wyjazd na cmentarz, żeby to się odbyło w tym czasie, kiedy ja jestem u nich. Hanifa, starsza siostra Wathy doskonale rozumie ten problem i ona też tak działa, żeby ja mogła mieć sfilmowaną Wathę na cmentarzu. Pomagam więc trochę tej sytuacji, bo gdybym zostawiła to całkowicie naturalnemu rytmowi, to Watha być może pojechałaby na cmentarz za miesiąc, kiedy mnie już tam nie było. Mają więc

miejsce takie rzeczy, które wiem, że będą ważne dla filmu, dla historii, dla jej rozwoju, dlatego dbam o to, żebym miała możliwość w nich uczestniczyć.

Pytasz mnie, jak ja reżyseruję, ale dużo wychodzi z intuicji. Pojechałam do Niemiec i w ośrodku dla uchodźców z Iraku i Syrii spotkałam fotografa Michaela Blume'a. To on był tą osobą, która kwalifikowała dzieci, kobiety do niemieckiego programu pomocowego. On doskonale znał te wszystkie okropne historie. Spotykali się z nim dziennikarze i filmowcy, i wszyscy nagrywali z nim wywiady, w tych wywiadach pytali o zgwałcone kobiety. Takie gonienie za sensacją. Gdy ja się z nim spotkałam, zdecydowałam, że jeśli będzie coś interesującego, to będziemy nagrywać. Wzbudziłam jego zaufanie i ciekawość, bo pytałam go o to, co ważnego tam widział. I on mi powiedział o Kocho. Mówił mi o minach zasłoniętych przez Koran, gdy się go podniesie, to mina wybuchnie, bo to jest pułapka. Nikt przecież się nie spodziewa, że Koran będzie leżał na bombie. Słucham więc jego opowieści, zbieram szczegóły, zaczynam je łączyć, aż układa mi się historia i dostrzegam, gdzie ona leży. Gdy wylądowałam w Iraku, od razu chciałam jechać do Kocho. Zobaczyłam tę wioskę, te puste zniszczone domy i w pewnym momencie wyświetla mi się opowieść, później już montuję ją w głowie.

A ty sam z kolei ten materiał montujesz w trakcie realizacji zdjęć, bo rozumiesz, że te miejsca są ważne i razem już rozwijamy projekt jako wspólny film. Zresztą od początku rozmawialiśmy o tym, że nie chcemy robić kolejnego filmu o zgwałconych kobietach. Zależało nam, aby ANGELS OF SINJAR były filmem o ludobójstwie. Chcieliśmy jednocześnie uciekać od epatowania zbrodnią i podwójnej wiktyimizacji ofiar, szczególnie dziecięcych. Nie chciałam filmować kolejnej zapłakanej dziewczynki, która opowiada o gwałtach. Może ona wzrusza i wzbudza emocje, ale to jest wtórna wiktyimizacja. Kierunek był zatem taki, aby wydobyć z tych ofiar, z tych ludzi ich piękno, bohaterstwo, godność i wytrwałość. I to jest nasz świadomy wybór, jak my kogoś chcemy widzieć i jak kreować go w filmie.

A ty wybrałaś z materiału to, że jedna z dziewczyn mówi, że zaczęła walczyć o siebie, ale wcześniej chciała się zabić. To też jest twoja etyka. Dlatego ja na przykład nie wierzę w ogóle w to, że dziennikarz czy filmowiec może być zwyczajnie cyniczny. To znaczy może się zdarzyć, ale na przykład twoja etyka, twoje człowieczeństwo jednak te materiały filtruje i wpływa na to, co jest wynikiem montażu. Ty przecież też w swoim imieniu opowiadasz o rzeczach, które sam czujesz, które ciebie dotykają, które są dla ciebie społecznie istotne.

MKB: To wszystko, o czym mówisz, odnosi się do szacunku wobec postaci. Ten szacunek zawiera się również w odkładaniu kamery i intuicji związanej z poszukiwaniem bohaterów, a później w szczególnej dbałości o tę relację na poziomie: ty jako autorka filmu i oni jako prawdziwi ludzie, bohaterowie opowieści. Gdy masz do czynienia z osobami

doświadczającymi szczególnej traumy, ten szacunek buduje taki rodzaj więzi emocjonalnej, w którą ty również się angażujesz. To są właściwe warunki na szczerze rozmowy i realizację wartościowego materiału. W przypadku Wathy, która wróciła z niewoli w ISIS, ta relacja już tak nie pracowała. Istniał ogromny problem, czy ona w ogóle udźwignie film i czy da nam zgodę na wykorzystanie swojego wizerunku.

HP: To, na co zwracasz uwagę, jest dla mnie bardzo ważne. Bo szacunek dotyczy również duchowych kwestii, które w przypadku tych ludzi jako mniejszości religijnej i etnicznej są najistotniejsze. Kolejna rzecz to płaszczyzna porozumienia z nimi, która opiera się na wzajemnej tolerancji, ale musi wyjść ode mnie. Ludobójstwa są wynikiem braku tolerancji dla ich odmienności, szczególnie tej religijnej. Jeśli więc ja okazuję szacunek wobec ich inności, ich religii i podejścia do życia, jestem szczerze ciekawa ich zwyczajów, to oni mi tym samym odwzajemniają. Zdarzało się, że pomagali im jacyś ludzie związani z religią chrześcijańską. I mimo że ci chrześcijanie w większości byli tak naprawdę wspaniali, to jednak chcieli Jazydów nawracać, na przykład na katolicyzm. Nieśli więc pomoc Jazydom, ale jednocześnie nie szanowali i nie rozumieli ich tożsamości. W pewnym sensie takie postępowanie niewiele ich różniło od ISIS na poziomie motywacji. A przecież odcięcie od tożsamości nie może być warunkiem niesienia im pomocy. Jazydom należy się całkowita akceptacja ich etniczności i wiary, jak każdej innej grupie społecznej. A jeśli ja bym ich nie rozumiała, jeśli w związku z tym brakiem porozumienia stworzyłabym ich niewłaściwy obraz, czyli źle bym ich reprezentowała, to może się to skończyć kolejną katastrofą wobec nich. Czuję więc wobec Jazydów, ich tragedii i ich tożsamości ogromną odpowiedzialność, i to znacznie większą niż wobec bohaterów innych filmów. Bo w tym wypadku chodzi nie tylko o przetrwanie, o poprawę losu, ale o życie w ogóle.

MKB: Zamknięta enklawa, rodzaj plemienności miały miejsce tak samo na wysypisku śmieci. Tamci ludzie też byli w bezpośrednim zagrożeniu życia, ponieważ nie mieli absolutnie zapewnionych podstawowych wartości ludzkich i bytowych. Oni nie funkcjonowali jak zwyczajne społeczeństwo i ten twój szacunek też musiał się tam przebić, do ludzi, którzy tak naprawdę byli pozbawieni nawet godności.

HP: I tutaj masz to, co zmontowałeś z Olgą, ten jej niezwykle przepiękny monolog, w którym ona porównuje siebie jako człowieka do karalucha. Ona wiedziała, że ja ją akceptuję. Dla niej ten film był ważny, bo mogła znowu doświadczyć człowieczeństwa, z którego została odarta.

Oлга jako osoba bezdomna, żyjąca na wysypisku w swoim poczuciu godności zniżyła się do poziomu karalucha. Gdy się spotkaliśmy w trakcie realizacji filmu, zaoferowałam jej siebie

i bardzo ją lubiłam. Lubiałam jej słuchać, była dla mnie ważna i jeśli trzeba było, to na przykład woziałam ją do szpitala. Ja w tych bezdomnych zawsze widziałam ludzi, czasem bardzo pięknych, i uważam, że oni dali mi więcej, niż ja byłam w stanie im dać. Wobec okropnej i brutalnej rzeczywistości ten ich świat jest bardzo piękny, ponieważ niezwykle szczerzy i prosty, pozbawiony udawania i obłudy. Jak cię akceptują, to cię akceptują, jak cię nie akceptują, to cię nie akceptują. W takich skrajnych miejscach jak wysypisko śmieci nie ma miejsca na hipokryzję. Szacunek jest tam jednak wartością deficytową i jeśli się pojawia na wzajemnym poziomie, o jakim mówiłeś, to buduje zupełnie nową relację i więź. Na wysypisku czy w Sindzarze ja docieram do świata, który jest zupełnie inny przez to, że jego ludzie przekroczyli jakieś skrajne bariery, ale jednocześnie to są takie miejsca, gdzie mogę zobaczyć, czym jest prawdziwa odwaga i czym jest humanizm. Gdy byłam na zdjęciach do ANGELS, zapytałam człowieka: ale jak wy biedni sobie poradzicie? I on mi mówi: poradzimy sobie, tylko zostawcie nas w spokoju, tylko pozwólcie nam żyć, my nic od was nie potrzebujemy. I w jednej chwili to jego zdanie do mnie dociera i wszystko rozumiem. Bo to, co on powiedział, jest niezwykle proste i stanowi kwintesencję szacunku.

Tu dotykamy jeszcze jednej rzeczy w kontekście filmu, a mianowicie pytania o kwestie egzystencjalne. Gdy jestem w tych miejscach, gdzie ludzie ocierają się o śmierć, gdzie walczą o godność i tożsamość, to zupełnie naturalnie pojawiają się najprostsze pytania dotyczące Boga i losu. Ja uważam, że to jednak jest ważne, gdy sztuka, również sztuka filmowa, zmusza do zadawania takich egzystencjonalnych pytań: kim jestem, skąd idę, dokąd idę i gdy o ten mistycyzm można się otrzeć. W tym kontekście kino ma siłę sprawczą, ponieważ może wywrzeć ogromny wpływ na widza i dokonać w nim jakiegoś odkrycia, spowodować zmiany w podejściu do tematu filmu. A dzięki temu przedstawiana historia może zostać z widzami na dłużej i daleko od ekranu.

W SOMETHING BETTER TO COME taką niezwykłą sprawą jest dla mnie przemiana Juli. Ona w wieku osiemnastu lat, gdy mogła być najmniej odpowiedzialna, postanowiła zmieniać swoje życie. Autentyzm tej przemiany osobowości z dziecka w dorosłą osobę, kiedy ona mówi: teraz ja jestem panem mojego przeznaczenia, i możliwość zarejestrowania tego momentu, następnie pokazania go w filmie warty był ogromnego czasu pracy. Podobnie w ANGELS OF SINJAR nikt przecież nie mógł przewidzieć, że będę obecna z kamerą przy kolejnych wyzwoleniach sióstr Hanify. A to były sytuacje zupełnie niezwykle, w świecie szalenie niedostępnym, i również skrajnie ważne w życiu Hanify i jej sióstr.

Niesamowite jest to, że można uczestniczyć w takim procesie przemiany postaci, być świadkiem zmiany ich życia. Uważam więc, że warto być w tych skrajnie niebezpiecznych miejscach, ponieważ tam ma miejsce coś absolutnie niezwyklego w wymiarze egzystencjalnym.

Warto nawet zaryzykować życie, bo dzieją się tam rzeczy, które są większe niż życie samo w sobie.

MKB: Spotkaliśmy się z opinią redaktorów, z którymi współpracowaliśmy przy naszych filmach, ale też czasami z opinią krytyków, że SOMETHING BETTER TO COME albo ANGELS OF SINJAR ogląda się jak film fabularny. I nie chodzi tutaj o negatywną ocenę, tylko w ogóle o opinię w kontekście samego odbioru filmu. Chciałbym wiedzieć, jakie masz refleksje na ten temat, a skoro uznajemy, że to jest fakt, to jak sądzisz, dlaczego tak się dzieje?

HP: No wiesz, na pewno są to wielkoformatowe historie, przynajmniej tak nam się udało je opowiedzieć. SOMETHING BETTER TO COME to naprawdę epicka opowieść o losie człowieka i myślę, że zasługuje ona na taki format, na film, który jest profilowany na duży ekran. Podobnie ta druga historia. Ją odbiera się podobnie, bo składa się z wielu elementów, często bardzo drobnych, które wzajemnie oddziałują na siebie. Jestem pewna, że nikt w tym nie widzi jakiejś formy kreacji fabularnej podczas zdjęć, bo ja tego nigdy nie robię. Prawdopodobnie jednak na taki fabularny sposób odbioru filmu większy wpływ ma montaż. Te filmy opowiadane są bardzo pieczołowicie i konsekwentnie, ale przede wszystkim te historie są wyraźnie osadzone w uniwersum, które jest światem bohaterów. Myślę, że filmy dokumentalne, podobnie jak fabularne, są wyraźnie osadzone w czasie, miejscu i przestrzeni, i do widzów to dociera. To pewnie wynika też ze sposobu, w jaki je zaczęliśmy, a sam wiesz, jak długo za każdym razem szukaliśmy sposobu otwarcia tych filmów i zbudowania właściwego kontekstu dla rozpoczęcia właściwej historii, jak budowaliśmy ekspozycje postaci. Sądzę, że format tych filmów wynika również z ich trzyaktowej budowy, jest jakiś akt pierwszy, jest rozwinięcie, jest kulminacja i jest wyraźne zakończenie. My widza przeprowadzamy przez historię naszych prawdziwych bohaterów w ich rzeczywistym świecie, ale używamy środków typowych dla filmów fabularnych i w większości robimy to bardzo świadomie.

MKB: Oczywiście nasze szukanie tego schematu konstrukcyjnego w większości było bardzo świadome. Ale zastanawiam się, czy to jest zaletą jednego i drugiego filmu, czy może być odbierane jako wada? Czy widz w pewnym momencie może zostać tak wciągnięty przez historię, że może zapomnieć o tym, że ma do czynienia z prawdziwą historią?

HP: Zawsze szukaliśmy rozwiązań, które są dobre dla filmu i które dają odpowiedni balans pomiędzy tym, co w opowieści może być szorstkie a co bardziej gładkie, co jest boleśnie dosłowne i rzeczywiste a co bardziej estetyczne i delikatne. Moja kamera to jednak szorstkie i często niespokojne kadry, bardzo często też skąpo oświetlone, w większości światłem

zastanym, prawie nie korzystam z techniki zdjęciowej, więc realność zdjęć jest właściwie reporterska. Natomiast w samej konstrukcji opowiadania zawsze można szukać na poziomie montażu pewnej dosłowności, bliższej przedstawianej rzeczywistości, albo starać się tę dosłowność potraktować bardziej estetycznie. To szukanie balansu odnosi się też do słowa, niepotrzebnych zdań, które w końcu wycinamy, albo chaotycznie pracującej kamery, która może dodać większej realności. Czasami celem tych poszukiwań jest właśnie poziom balansu, bo spotkanie z tak trudnymi historiami jak w ANGELS OF SINJAR może być dla widza porażające, na co zwracał nam uwagę redaktor z ZDF ARTE i producentki z HBO. To jest szukanie pewnego kompromisu z rzeczywistością a tym, co film sam w sobie może udźwignąć. Przecież tych świadectw dotyczących aktów ludobójstwa mieliśmy we wstępnej wersji na pół godziny zmontowanego materiału. To nie był ani łatwy wybór, ani kolejność ich ułożenia. Najtrudniejsze były same decyzje, czy w ogóle niektóre ze świadectw powinny być treścią filmu. Ich wybór znowu wynikał z szacunku wobec ofiar. Najważniejsze jest znalezienie takiego balansu, który tę historię pozwala opowiedzieć, nie zaburzając samego faktu, że to jednak jest historia dokumentalna, że widz doświadcza rzeczywistości. Jeśli więc widz ma wątpliwości, czy to, co widzi, rzeczywiście się odbyło, to jest bardzo źle, a z taką opinią w kontekście swoich filmów nigdy się nie spotkałam.

MKB: Ja również nie spotkałem się z zarzutem o brak autentyczności wobec filmów, które wspólnie realizowaliśmy. A jeśli zdarzyła się opinia, że któryś z nich ogląda się jak fabułę, to było przedstawiane jako zaleta.

HP: Jest jeszcze coś takiego, co Jacek Petrycki mówił o Kieślowskim, że on zaczynał tam, gdzie inni kończyli. Ja stawiam sobie podobne zadanie, a ty bardzo wytrwale mi w tym pomagasz. Nasze filmy dobrze się ogląda, bo one są bardzo precyzyjne, co wynika z niezwykle dopracowanego montażu. Dotyczy to też samej konstrukcji narracyjnej, bo każdy z tych filmów mógł wyglądać inaczej, szczególnie że w obu przypadkach było kilkaset godzin materiałów. Mogliśmy zmontować historię ludzi na wysypisku, a zdecydowaliśmy się na opowieść Juli dopehianą przez historię innych. Poprzez Julę, jej towarzyszy i społeczność wysypiska widzimy Rosję, widzimy też Rosję Putina. Bo historia Juli i wysypiska to też historia Putina od dnia jego elekcji, przez tragedię na Dubrowce do ataku na Ukrainę w roku 2014. Pod tym względem SOMETHING BETTER TO COME jest nadal bardzo aktualny, jest symbolem czasu, tym bardziej że jednym z tematów filmu jest pogarda dla zwykłego człowieka. To w jakiś sposób wynikało z naszej intuicji i oczywiście wyboru materiału na etapie montażu.

MKB: Gdy patrzę na ten film teraz, to widzę, że w ogóle nie stracił na aktualności i to mimo że świat się zmienił. Rosja się nie zmieniła, nawet bardziej się zradyzalizowała. Więc mimo że Jula stała się inną osobą, to rosyjska mentalność jest podobna. Podobny do wysypiska świat

nadal gdzieś pod Moskwą istnieje, i to w wielu miejscach, a takich ludzi jak Jula Rosja jest pełna. Wspólnym mianownikiem naszych dwóch filmów, oprócz osadzenia w kontekście społecznym i politycznym, jest to, że główne postaci reprezentują bohatera zbiorowego. My szukamy rozwiązań pomiędzy głównymi postaciami a postaciami bocznymi, budujemy równoległy montaż, jednocześnie starając się skonstruować dosyć krótkie i skondensowane informacyjnie sceny. Ponadto bardzo dbamy o stronę emocjonalną bohaterów i tę odczuwaną przez widzów.

HP: Myślę, że bardzo ważną rzeczą, która nadaje fabularność tym filmom, jest to, że widz ma szansę być z bohaterem bardzo blisko i dzięki temu rzeczywiście wejść w jego intymny świat. Widz może doświadczyć przemiany prawdziwych ludzi, gdzie są reakcje, gdzie są emocje, gdzie są rzeczy pozawerbalne, a jednak je odbiera. To jest tego typu wrażliwość, która istnieje zarówno w byciu z bohaterem podczas zdjęć, jak i podczas procesu montażu. Mówię o takiej emocjonalnej wibracji bohatera, która dociera do widza poprzez autentyzm, ale jednocześnie prowadzi go konstrukcja, która pozwala być widzowi bardzo blisko bohatera i jego emocji. To jak w przypadku fabuły byłoby się blisko aktora, który odgrywa swoją rolę, bardzo wiarygodnie wcielając się w postać. Poza tym my oboje mamy pewne doświadczenie w filmie fabularnym. Łatwo nam operować takimi środkami filmowymi, które daje właśnie kino fabularne, żeby tę autentyczną historię opowiedzieć jak najatrakcyjniej, szczególnie że te nasze dokumenty są pełnometrażowe.

Jest jeszcze jednocześnie coś takiego, co akurat mnie i ciebie łączy, bo oboje jesteśmy perfekcjonistami. Oboje staramy się dobrze zszyć tę historię i bohatera z widzem. Oboje też pracujemy tak długo, dopóki nie mamy poczucia, że osiągnęliśmy najlepszą z możliwych wersji sceny, jakiegoś całego wątku i w końcu filmu. A gdy po wielu miesiącach lub latach pracy zostało w ten film włożone tak dużo wysiłku, a nawet ryzyka, to czuję, że trzeba tę historię opowiedzieć najlepiej, jak na to zasługuje. Ważna jest też wewnętrzna motywacja, dlaczego w ogóle warto robić ten film. Ostateczny wygląd filmu, jego format nadaje więc znaczenie, daje możliwości medialne i promocyjne, odpowiednio dużą dystrybucję i widownię, na którą ta opowieść i jej bohaterowie naprawdę zasługują. Ważna więc jest współpraca całego zespołu filmowego, od fikserów i kierowców, przez zdjęcia i montaż, redakcję, produkcję, kompozytora, realizatora dźwięku po dystrybutora. Jednak na końcu jest prawdziwy człowiek, który dał swoją twarz, swoje życie, i który nam zaufał. I my bierzemy tę jego historię, żeby opowiedzieć ją światu. To jest ogromna odpowiedzialność wobec tego człowieka, żeby opowiedzieć jego historię jak najbardziej rzetelnie i oddać jej autentyzm.

BIBLIOGRAFIA

Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. Henryk Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.

Brzozowski Jan, *Moralność kamery. Twórczość Krzysztofa Kieślowskiego w kontekście etyki dokumentalisty*, <https://pleograf.pl/index.php/moralnosc-kamery-tworczosc-krzysztofa-kieslowskiego-w-kontekscie-etyki-dokumentalisty/> [dostęp: 12.09.2022]

Helman Alicja, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1977.

Hiltunen Ari, *Arystoteles w Hollywood*, Wydawnictwo Myśliński, Białystok 2018.

Jerzy Armata, *Kino dokumentalne Krzysztofa Kieślowskiego*, CULTURE.PL <https://culture.pl/pl/artykul/kino-dokumentalne-krzysztofa-kieslowskiego> [dostęp: 12.09.2022]

Karabas Kazimierz, *Cierpliwe oko*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.

Karabas Kazimierz, *Odczytać czas*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi, Łódź 2009.

Kopczyński Krzysztof, *Kreatywny punkt widzenia w polskim filmie dokumentalnym (2000–2018)*, „Kultura i Edukacja” 2019, nr 3 (125).

Małgorzata Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.

Marek Hendrykowski, *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.

Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego*, „Images” vol. XVI/no. 25, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.

Michalek Bolesław, *Sztuka faktów: z historii filmu dokumentalnego*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958.

Pogranicza dokumentu, red. Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Piotr Pławuszcowski, Centrum Kultury Zamek, Poznań 2012.

Przyłipiak Mirosław, *Film dokumentalny jako gatunek retoryczny*, „Kwartalnik filmowy” 1998, nr 23.

Przyłipiak Mirosław, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.

Sheila Curran Bernard, *Film dokumentalny - kreatywne opowiadanie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011.

Weichert Katarzyna, *Od schematyzmu transcendentalnego do montażu. Pojetyczny i krytyczny model wyobraźni*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021.

Wojciech Otto, *paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „Images” vol. XVI/no. 25, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.

MATERIAŁY FILMOWE

INDEKS ZAŁĄCZONYCH FILMÓW I PLIKÓW VIDEO

SOMETHING BETTER TO COME

film dokumentalny, pełna wersja filmu w polskiej wersji językowej, 94 minuty

<https://vimeo.com/manage/videos/143350840/ba77ca5fdd>

SOMETHING BETTER TO COME aka Yula's Dream | Scene Selection 2013, 17 minut

Selekcja scen przedstawiona na pitching'u na IDFA International Documentary Filmfestival Amsterdam

<https://vimeo.com/manage/videos/816696749/4791644e0c>

SOMETHING BETTER TO COME Moscow theater siege on Dubrovka, 5 minut

Alternatywna wersja sceny wejścia SPECNAZU do teatru na Dubrowce.

<https://vimeo.com/manage/videos/144425517>

ANGELS OF SINJAR

Film dokumentalny, pełna wersja filmu w polskiej wersji językowej, 113 minut

<https://vimeo.com/manage/videos/827272818/28d37cd20a>

JAK PIES Z KOTEM

film dokumentalny, pełna wersja filmu, 100 minut

<https://vimeo.com/manage/videos/305782244/0778d1ca50>

KIESZONKOWCY

film dokumentalny, pełna wersja filmu, 40 minut

<https://vimeo.com/manage/videos/776276076/58f81db8dd>