

PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA FILMOWA, TELEWIZYJNA I TEATRALNA  
W ŁODZI  
WYDZIAŁ REŻYSERII FILMOWEJ I TELEWIZYJNEJ

Agnieszka Elbanowska

Nr albumu: 102

**Kreacja rzeczywistości czy rzeczywistość wykreowana.  
Dylematy współczesnych polskich dokumentalistów  
w poszukiwaniu prawdy.**

Praca doktorska

Na kierunku: Reżyseria Filmowa i Telewizyjna

Praca wykonana pod kierunkiem  
prof. Marii Zmarz-Koczanowicz

Łódź, październik 2020

*Oświadczenie kierującej pracą*

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu naukowego.

Data

Podpis kierującej pracą

*Oświadczenie autorki pracy*

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przeze mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu naukowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autorki pracy

## STRESZCZENIE

Praca doktorska pod tytułem „**Kreacja rzeczywistości czy rzeczywistość wykreowana. Dylematy współczesnych polskich dokumentalistów w poszukiwaniu prawdy.**” stawia sobie za cel pogłębioną analizę stosowanych w filmie dokumentalnym środków kreacji przypisując je odpowiednio do jednej z dwóch tytułowych metametod pracy, zastanawiając się nad ich charakterystyką, sposobami zastosowania oraz oddziaływania zarówno na filmowaną rzeczywistość jak i potencjalnego odbiorcę. Teoretycznym rozważaniom towarzyszą praktyczne przykłady wywodzące się z klasyki światowego dokumentu oraz przede wszystkim współczesnej polskiej dokumentalistyki filmowej.

## SUMMARY

The following dissertation entitled „**The creation of reality or a reality created. The dilemma of contemporary Polish documentary makers in their search for the truth.**” aims to identify the characteristics of the means of creation applied in documentary filmmaking by assigning them to one of two basic meta-methods of work, by analyzing their nature and the ways they affect the filmed reality and a potential viewer. The theoretical considerations are followed by practical examples from documentary classics and contemporary Polish documentaries.

## SPIS TREŚCI

<b>Wstęp</b> .....	<b>6</b>
<b>1. Kreacja w dokumencie</b> .....	<b>8</b>
1.1. <i>Creative treatment of actuality</i> .....	8
1.2. Prawda w filmie dokumentalnym w teorii.....	12
1.3. Prawda w filmie dokumentalnym w praktyce. / Dokumentalistów relacja z rzeczywistością.....	14
1.4. Kreacja rzeczywistości czy rzeczywistość wykreowana.....	24
1.4.1. Kreacja rzeczywistości: inscenizacja psychodramatyczna.....	26
1.4.2. Rzeczywistość wykreowana: inscenizacja o charakterze zamkniętym.....	27
1.4.3. Kreacja rzeczywistości: prowokacja performatywna i zapośredniczona.....	28
1.4.4. Rzeczywistość wykreowana: postać fikcyjna - odtwórca.....	30
1.4.5. Kreacja rzeczywistości: wywiad.....	31
1.4.6. Rzeczywistość wykreowana: narrator (voice-over).....	35
1.4.7. Rzeczywistość wykreowana: środki wizualne, dźwiękowe, narracyjne.....	35
<b>2. Autoetnograficzna analiza metod kreacji w zrealizowanych filmach dokumentalnych</b> .....	<b>38</b>
2.1. <i>Niewiadoma Henryka Fasta</i> (2013).....	39
2.2. <i>Polonez</i> (2016).....	49
2.3. <i>Pierwszy Polak Na Marsie</i> (2016).....	55

2.4. Podsumowanie.....	61
<b>3. Kreacja w polskim filmie dokumentalnym.....</b>	<b>62</b>
3.1. Współcześni polscy dokumentaliści o własnych poszukiwaniach prawdy i stosowanych w tym celu metodach.....	62
3.1.1. <i>Symfonia Fabryki Ursus</i> .....	63
3.1.2. <i>Diagnosis</i> .....	67
3.1.3. <i>Sztuka znikania</i> .....	70
3.2. Kontrowersje.....	76
<b>Wnioski.....</b>	<b>81</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>84</b>
<b>Aneks.....</b>	<b>88</b>
Załącznik 1.....	89
Załącznik 2.....	102

## WSTĘP

Film dokumentalny od samego początku i na każdym etapie swojego rozwoju był rezultatem pewnej kreacji. Dokumentowanie rzeczywistości (niezależnie od używanego do tego celu narzędzia), dokonuje się poprzez działanie myślącego, posiadającego swoją unikalną osobowość, określoną wrażliwość i wiedzę podmiotu, którego indywidualność wpływa zarówno na postrzeganie świata jak i sposób w jaki będzie on o nim opowiadać. Stworzony na drodze osobistego, subiektywnego doświadczenia przekaz będzie też zawsze wynikiem kreacji określonego komunikatu za pomocą wybranych środków. Taki rodzaj kreacji wpisany jest w naturę samego procesu.

Niniejsza praca będzie natomiast podejmować problematykę innego rodzaju kreacji, będzie skupiać się na kreacji nastawionej na pogłębienie eksploracji rzeczywistości, na kreacji pragnącej dotrzeć do subiektywnie rozumianej prawdy oraz dążącej do tego, żeby tę prawdę przekazać dalej. W tym celu zajmę się najpierw samym pojęciem „prawdy“ w jej teoretycznym ujęciu, żeby następnie zweryfikować jej praktyczne poszukiwanie/zastosowanie, czyli przyjrzeć się działaniom twórców najciekawszych i najbardziej reprezentatywnych dla poruszanej problematyki filmów w historii światowej i rodzimej kinematografii. W kolejnych rozdziałach wyjaśnię jak rozumiem tytułowy podział na „kreację rzeczywistości“ i „rzeczywistość wykreowaną“ oraz zaproponuję przygotowaną przez siebie systematykę wybranych metod twórczych/środków kreacji, które następnie posłużą mi do zorientowanej na pogłębienie tematu analizy własnych filmów dokumentalnych. W ostatniej części pracy przedstawię oparte na rozmowach z twórcami<sup>1</sup> studium trzech polskich filmów dokumentalnych z ostatnich lat zastanawiając się nad istotą procesu, który doprowadził filmowców do zastosowania konkretnych środków kreacji, dodatkowo poruszając również problem potencjalnych nadużyć, do jakich zastosowane metody pracy mogą prowadzić i kontrowersji jakie mogą w związku z tym wywoływać. Ostatecznie postaram się znaleźć odpowiedź na pytanie o to, co różni dwie tytułowe metametody, co wpływa na wybór pomiędzy nimi i jakie efekty może przynosić ich

---

<sup>1</sup> Patrz. Załącznik nr.2, s.102-123.

zastosowanie. Czy istnieje złoty środek na odnalezienie prawdy – Świętego Graala naszej rzeczywistości?

## 1. KREACJA W DOKUMENCIE

### 1.1. *Creative treatment of actuality*

Film dokumentalny nigdy nie stanowił wartości ściśle zdefiniowanej. Od samego początku, czyli jeszcze u zarania dziejów kinematografii, cechowała go za to duża otwartość na kreację. Bolesław Matuszewski, teoretyk filmowy, który już pod koniec XIX w., jako pierwszy pokusił się o definicję, jak to określił, „dokumentu kinematograficznego“ (*document cinematographique*), widział dokumentalizm jako „nasycony szczegółami, drobiazgowy i jednocześnie niebywale dokładny, fotooptyczny zapis wyglądu filmowanej rzeczywistości“.<sup>2</sup> Lata filmowej praktyki pokazały, że działalność ta nie jest pozbawiona ingerencji w opisywany świat i że świadome, uzasadnione operowanie fałszem też może służyć prawdzie, bo jak stwierdził już dwa tysiące siedemset lat temu Hezjod w Teogonii: „prawda z wymysłem się splata“<sup>3</sup>.

Kreację jako immanentny element procesu powstawania filmu dokumentalnego do oficjalnej dyskusji teoretycznej wprowadził John Grierson<sup>4</sup>. Stwierdził on, że film dokumentalny jest w istocie kreatywną interpretacją rzeczywistości (*creative treatment of actuality*)<sup>5</sup>, a więc, jak zauważa Michael Renov, figurą niemalże niemożliwą, bo łączącą wymysł z mechaniczną reprodukcją<sup>6</sup>. Samo słowo „dokument“ odnosi nas co prawda do kategorii „przedmiotów

---

<sup>2</sup> B.Matuszewski, *Une nouvelle Source de l'histoire*, Paris 1898. Przekład polski w tomie: *Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna*, red., oprac. i przedmowa Z.Czeczot-Gawrak, Warszawa 1995, s. 47.

<sup>3</sup> Podaję za: M.Hendrykowski *Dokument – fikcja – realizm*, [w:] *Pogranicza dokumentu* pod redakcją M.Jazdona, K.Mąki-Malatyńskiej, P.Pławuszewskiego, wyd. Centrum Kultury Zamek, Poznań 2012, s. 245.

<sup>4</sup> John Grierson nie był jednak teoretykiem a ukute przez niego sformułowanie nie miało z założenia pełnić funkcji definicji. Patrz: M.Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 12.

<sup>5</sup> Podaję tu spopularyzowaną formę tłumaczenia na język polski, której konstruktywną krytykę przeprowadził Mirosław Przylipiak w *Poetyka kina dokumentalnego*, do czego wrócę w dalszej części pracy.

<sup>6</sup> M.Renov, *Toward a Poetics of Documentary w: Theorizing Documentary*, wyd. Routledge, New York 1993, s. 33.



udowadniającej prawdziwość rzeczy i faktów“<sup>7</sup>, ale już film dokumentalny, to przekaz, który nigdy nie będzie bezkreacyjny i w pełni obiektywny. Każda treść zostaje podana w formie nacechowanej indywidualizmem twórcy i w równie indywidualny sposób będzie odczytywana przez odbiorcę. Nie istnieje przekaz, który byłby pozbawiony elementów kreacji, bo stworzenie formy podawczej dla treści wiąże się z podejmowaniem pewnych wyborów, a więc samo w sobie jest już procesem kreacyjnym.<sup>8</sup> W przypadku filmu dokumentalnego twórca selekcyjnie wybiera elementy świata rzeczywistego zarówno na etapie jego rejestracji (decydując co znajdzie się w kadrze, a co poza nim, co/kto będzie przedmiotem/podmiotem filmowania), jak i w następującym po nim etapie montażu, porządkowania materiału i formułowania spójnej opowieści. Techniczna strona procesu reprodukcji przedstawianej rzeczywistości również implikuje pewną subiektywizację. Jej elementy mogą zostać poddane redukcji (np. poprzez zastosowanie takiego oświetlenia, w którym część szczegółów nie będzie widoczna), transformacji (np. oświetlenie może zmienić sposób postrzegania gamy kolorystycznej) i deformacji (np. obiektywy inne niż standardowe wpłyną na zmianę odwzorowania perspektywicznego).<sup>9</sup> I w końcu sam fakt rejestracji, obecność kamery i ekipy filmowej, jest formą ingerencji w rzeczywistość, która pod wpływem nowych okoliczności ulega pewnemu zniekształceniu. Świadomi procesu filmowania, bohaterowie modyfikują swoje zachowanie, stają się bardziej zamknięci, albo wręcz przeciwnie, nadekspresyjni, uwodzą kamerę/ekipę filmową/widza, lub starają się przed nimi ukryć. Ojciec polskiego dokumentalizmu, Kazimierz Karabasz, wyodrębnił jeszcze jeden typ ludzi: idealnych jego zdaniem bohaterów filmowych, którzy w obliczu kamery są w stanie zachować swoją suwerenność.<sup>10</sup> Stopień ingerencji w rzeczywistość spowodowanej obecnością ekipy filmowej, zależy również od charakteru filmowanego wydarzenia. Będzie on dużo niższy w przypadku miejsc i sytuacji publicznych, gdzie kamera jest jednym z licznych uczestników wydarzeń, a jej obecność jest często wpisana w ich charakter; niż w okolicznościach bardziej kameralnych, prywatnych, intymnych.

---

<sup>7</sup> S.Czyżewski, *Film dokumentalny – kreacja rzeczywistości ekranowej*, [w:] *Metody Dokumentalne W Filmie*, red. D.Rode, M.Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2013, s. 234.

<sup>8</sup> *Ibidem.*, s. 236.

<sup>9</sup> *Ibidem.*, s. 239-240.

<sup>10</sup> K.Karabasz, *Odczytać czas*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2009, s. 54.

Echo tych refleksji pobrzmiwa w wypowiedziach wielu praktyków i teoretyków. Badaczka Stella Bruzzi postrzega film dokumentalny jako formę „negocjacji pomiędzy filmowcem a rzeczywistością”.<sup>11</sup> Z kolei filmowiec i antropolog Jean Rouch kwestionując istnienie granicy pomiędzy filmem dokumentalnym a fabularnym podkreśla, że generalnie kino samo w sobie stanowi formę przejścia od świata rzeczywistego do świata wyobraźni.<sup>12</sup> Derrida mówi w tym wypadku o „przejściu z jednego systemu semiotycznego do drugiego, gdzie emocje i wspomnienia zostają przetłumaczone na słowa i obrazy”<sup>13</sup>. Koncentrując się jednak tylko na filmie dokumentalnym ukuwa termin „artifactuality”, który ma obrazować fakt, że rzeczywistości doświadczamy tu za pośrednictwem „fabularnego (fikcjonalnego) modelowania”, czyli poprzez wspomnianą wcześniej „interwencję na poziomie kadrowania, rytmu, formy, kontekstualizacji”.<sup>14</sup> Heath i Skirrow nazywają ten proces „beletryzowaniem”, które zasadza się na rozłokowywaniu fabuły, formułując tym samym dyskursywną strukturę dokumentu.<sup>15</sup>

Na kreatywność w szeroko pojętej sztuce można spojrzeć zatem zarówno pod kątem estetycznym jak i pod kątem procesu komunikacyjnego, procesu, który przebiega na kilku płaszczyznach: pomiędzy rzeczywistością a twórcą, twórcą a dziełem oraz dziełem a odbiorcą i jest dodatkowo uwaunkowany kulturowo i społecznie. Według modelu systemów kreatywności Mihalego Csíkszentmihályi'a kreatywność jest systemem interakcji pomiędzy trzema komponentami: jednostką, polem i domeną.<sup>16</sup> Korzystając z zasobów domeny (kultury) jednostka tworzy nową wartość, którą pole (eksperti) musi zaakceptować i uznać za ważną, żeby włączyć ją do domeny. W procesie kreatywnym można wyodrębnić kilka etapów. W interpretacji

---

<sup>11</sup> Tłumaczenie autorki pracy, za: Louise Spence, Vinicius Navarro, *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, London 2011, s. 2.

<sup>12</sup> Jean Rouch with Enrico Fulchignoni, „Ciné-Ethnography,” in *Ciné-Ethnography*, ed. Steven Feld (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), s.185, podaję za: E.Cowie, *Recording Reality, Desiring The Real*, wyd. The University Of Minnesota, Minneapolis 2011, s. 138.

<sup>13</sup> Tłumaczenie autorki pracy, za: A.Piotrowska, *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*, wyd. Routledge, London and New York 2014, s. 13.

<sup>14</sup> Jacques Derrida and Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, trans. Jennifer Bajorek (Cambridge, UK: Polity Press, 2002), 41, 52. Podaję za: E.Cowie, *Recording Reality, Desiring The Real*, wyd. The University Of Minnesota, Minneapolis 2011, s. 40.

<sup>15</sup> E.Cowie, *Recording Reality, Desiring The Real*, wyd. The University Of Minnesota, Minneapolis 2011, s. 41.

<sup>16</sup> Susan Kerrigan, Phillip McIntyre, *The Creative Treatment Of Actuality* w: *Journal Of Media Practice* Volume 11, 2010 – Issue 2, s. 111-130.

Csikszentmihályi'a są to: przygotowanie, inkubacja, intuicja, ewaluacja, i opracowanie; u Wallasa etapy są cztery: przygotowanie, inkubacja, iluminacja i weryfikacja, a Bastick redukuje ich liczbę do dwóch: intuicji i weryfikacji. Przygotowanie zasadza się na świadomej analizie problemu, inkubacja na pracy umysłu bez udziału świadomości, iluminacja, to myśl, która przynosi przełom, rozwiązanie problemu; zaś weryfikacja, to świadome działanie, które jest sprzężone z dalszą pracą nad rozwojem pomysłu. Intuicja u Basticka zawiera w sobie trzy pierwsze etapy (przygotowania, inkubacji i iluminacji) i nie jest momentem metafizycznym a raczej opiera się na czerpaniu z zasobów własnej wiedzy i doświadczenia.<sup>17</sup>

Wracając do punktu wyjścia, czyli do griersonowskiego określenia filmu dokumentalnego jako twórczej interpretacji rzeczywistości (*creative treatment of actuality*), należałoby zweryfikować formę polskiego tłumaczenia i w miejsce powszechnie przywoływanej w tym kontekście „interpretacji“ zaproponować raczej „przepracowanie“, które dopiero w dalszej kolejności może prowadzić do interpretacji, lub zastosowania na przykład szeregu zabiegów narracyjnych takich jak chociażby dramatyzacja. W przypadku operowania pojęciem „rzeczywistości“, trzeba podkreślić, że możemy mówić tu jedynie o jej stronie zewnętrznej, namacalnej, faktycznej, możliwej do zarejestrowania przez kamerę. Dopiero ona, właśnie poprzez wspomniane wcześniej „przepracowanie“ może prowadzić do ujżenia/zrozumienia tego, co znajduje się pod powierzchnią, tego co niewidoczne, do doświadczenia „głębi“. <sup>18</sup> Pod terminem „głębia“ rozumiem właśnie tytułową prawdę, a formy kreatywnego „przepracowania“, którymi chcę zająć się w niniejszej pracy, to zabiegi kreacyjne ukierunkowane na to, żeby do tej głębi dotrzeć i wydobyć ją na powierzchnię.

---

<sup>17</sup> Susan Kerrigan, Phillip McIntyre, *The Creative Treatment Of Actuality* w: Journal Of Media Practice Volume 11, 2010 – Issue 2, s. 111-130.

<sup>18</sup> Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 12.

## 1.2. Prawda w filmie dokumentalnym w teorii

Zakłada się, że film dokumentalny, w swojej presuponowanej wierności rzeczywistości, powinien być nośnikiem prawdy. Wynika to z jego ikonicznych i indeksalnych właściwości. Zgodnie z teorią semiotyczną Peirce'a istnieją trzy rodzaje znaków: ikona, indeks i symbol, a sam znak stanowi trójczłonową relację mediacyjną, na którą składa się przedmiot, reprezentamen i interpretant.<sup>19</sup> Przedmiot jest tym, do czego znak się odnosi, reprezentamen jest materialnym nośnikiem znaczenia a interpretant jest pojęciem, mentalnym obrazem, który pojawia się w głowie odbiorcy i łączy triadę w całość konstytuując ją jako znak. Znaczenie, według Peirce'a może pojawić się jedynie w takiej triadycznej, wzajemnej relacji znaków do siebie. Tylko mediująca reprezentacja jest autentyczna. W innym wypadku mamy do czynienia ze znakiem zdegenerowanym i nieautentycznym.<sup>20</sup> Ikona, która bazuje na podobieństwie i może być obrazem, diagramem (reprezentującym strukturę) lub metaforą (uwytatniającą istotne cechy przedmiotu), oraz indeks, który wskazuje na fizyczny związek przedmiotu i znaku, są znakami zdegenerowanymi, bo opierają się wyłącznie na przedmiotowym odniesieniu i funkcjonują niezależnie od interpretującej je myśli. Jedynie symbol, który bazuje na umowie społecznej, zgodnie z którą dany znak niesie ze sobą konkretne znaczenie, a więc odnosi się do innego znaku, jest związkiem autentycznym. Znak jest zatem czystą myślą, musi posiadać „interpretant logiczny w postaci innego znaku oraz odnosić się do przedmiotu będącego znakiem“.<sup>21</sup>

Ikoniczność obrazu filmowego, czyli fakt, że składa się on z ruchomych obrazów filmowanych obiektów oraz jego charakter indeksalny wynikający z fizycznej zależności od obiektów zdaje się być gwarantem zgodności z rzeczywistością, bliskości przedstawianej materii. Tymczasem, jak słusznie wskazuje Cowie<sup>22</sup>, obiektem przedstawionym nie jest w tym wypadku sam przedmiot, tylko światło od tego przedmiotu odbite i to światło pozostawia swój indeksalny ślad

---

<sup>19</sup> Peirce, C. S., *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. t. 2. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1998, s. 478.

<sup>20</sup> Monika Obrębska, „Myślę, więc »znaczę«. Czuję, więc jestem”. *O Peirce'owskim pojęciu znaku zdegenerowanego*. [w:] *Studia Kulturoznawcze nr 1 (7)*, 2015, s. 28-29.

<sup>21</sup> *Ibidem.*, s. 29.

<sup>22</sup> E.Cowie, *Recording Reality, Desiring The Real*, wyd. The University Of Minnesota, Minneapolis 2011, s. 29-31.

na taśmie filmowej/matrycy cyfrowej. To samo można powiedzieć o dźwięku (falach dźwiękowych), z wyłączeniem mowy, która operuje jednak systemem znaków symbolicznych, czyli językiem. Ikoniczność i indeksalność obrazów filmowych wskazuje zatem na bliskość i rzeczywistość światła odbitego od przedmiotów a nie na tych przedmiotów prawdziwą naturę czy kontekst. Ponadto obraz i dźwięk nawet jeżeli będą uznawane za autentyczne, to ich prawdziwość sama w sobie nie wygeneruje znaczenia.<sup>23</sup> Do tego potrzebny jest element, który dopełniłby trójczłonową relację mediacyjną, czyli interpretant. Jednak nawet interpretant, czyli w wypadku filmu autor lub widz, nie zapewni nigdy dotarcia do tak zwanej „istoty realnie istniejącego faktu“.<sup>24</sup> Noumen, czyli kantowska „rzecz sama w sobie“, jest dla nas po prostu nieosiągalna. Zgodnie z teorią Kanta, w naszym postrzeganiu rzeczy nakładają się na siebie: fenomen, czyli odbierane zmysłami wrażenie świata zewnętrznego ograniczone przez przestrzeń euklidesową: trójwymiarowość przestrzeni i czas liniowy oraz wyobrażenie naszego zmysłu wewnętrznego (doświadczenie, wspomnienie tego, co było). Składając się zatem z jednostkowego postrzegania zmysłowego i z równie indywidualnego doświadczenia, nasz odbiór rzeczywistości jest na wskroś subiektywny.<sup>25</sup> Prawda zaś, czy też „prawdziwe znaczenie rzeczywistości“ nie jest tej rzeczywistości stałą właściwością, a raczej skutkiem ludzkiego dyskursu. Objawia się nie w naszym poznaniu zmysłowym, ale poprzez nasze rozumienie, interpretację zorganizowaną w sposób symboliczny, czyli przede wszystkim poprzez język.<sup>26</sup> Stąd popularne stwierdzenie Lacana, że każda prawda posiada strukturę fikcji.<sup>27</sup> Nie oznacza to oczywiście, że prawda jest wymysłem, fałszem, ale że w przeciwieństwie do rzeczywistości jest częścią systemu symbolicznego a każda wypowiedź, nawet taka, która zdaje się realistycznie opisywać, obiektywnie analizować swój przedmiot, tak naprawdę go konstytuuje.<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> E.Cowie, *Recording Reality, Desiring The Real*, wyd. The University Of Minnesota, Minneapolis 2011, s. 29-31.

<sup>24</sup> S.Czyżewski, *Film dokumentalny – kreacja rzeczywistości ekranowej*, [w:] *Metody Dokumentalne W Filmie*, red. D.Rode, M.Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2013, s. 238.

<sup>25</sup> M.Wichrowska, *Szukając prawdy. Problem poetyki w polskim filmie dokumentalnym po 1989*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2014, s. 44-47.

<sup>26</sup> E.Cowie, *Recording Reality, Desiring The Real*, wyd. The University Of Minnesota, Minneapolis 2011, s. 26.

<sup>27</sup> M.Renov, *Introduction: The Truth About Non-Fiction w: Theorizing Documentary*, wyd. Routledge, New York 1993, s. 1.

<sup>28</sup> H.White, *Introduction: Tropology, Discourse, and the Modes of Human Consciousness*, „*Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*”, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978, 3,2.

Jak podkreśla Derrida: rzeczywistość nie jest ani prawdziwa, ani fałszywa, po prostu jest<sup>29</sup>. Prawda rzeczywistości formułuje się dopiero w subiektywnej wypowiedzi.

### **1.3. Prawda w filmie dokumentalnym w praktyce. / Dokumentalistów relacja z rzeczywistością**

Starając się wydobyć z rzeczywistości prawdę (czyli, jak ustaliliśmy wcześniej subiektywnie rozumianą i równie subiektywnie później przedstawianą „głębież”, która pozwoli na zachowanie subiektywnie rozumianej wierności rzeczywistości), która nie zawsze leży na powierzchni i niekoniecznie objawia się akurat w momencie rejestracji, dokumentaliści zaczęli wypracowywać twórcze metody pracy wykraczające daleko poza czystą obserwację. Co ciekawe, jednym z pierwszych, którzy zwrócili się w stronę kreacji, żeby stworzyć dokument z epoki, był Georges Méliès, reżyser uznawany za ojca filmu fikcyjnego z czasu początków kinematografii. Chcąc opowiedzieć o głośnej wówczas aferze związanej z oskarżeniem o szpiegostwo kapitana armii francuskiej Alfreda-Henri Dreyfusa i nie mając możliwości, żeby zarejestrować wszystkie zdarzenia związane ze sprawą, Méliès zainscenizował je w swoim studiu filmowym. W ten sposób powstał cykl składający się z dwunastu osobnych epizodów zebranych pod wspólnym tytułem *Sprawa Dreyfusa* (org. *L’Affaire Dreyfus*), który można by określić mianem rekonstrukcji filmowej. Trzy lata później, w 1902 roku, Méliès posunął się o krok dalej i dokonał rzeczy jeszcze bardziej kuriozalnej realizując dokument z wydarzeń historycznych, które miały dopiero nastąpić. Taka pre-konstrukcja, czy też rejestracja ante factum była umotywowana zewnętrznymi ograniczeniami. Méliès chciał stworzyć dokument z ceremonii koronacyjnej Edwarda VII, ale ponieważ obecność kamery filmowej w trakcie prawdziwej uroczystości była wykluczona, ponownie zastosował metodę inscenizacji. Powstały dokument okazał się być bardziej doskonałym od swojego oryginału. Żeby zachować wierność protokołowi ceremonii koronacyjnej, Méliès sprowadził do studia odpowiednich specjalistów. Autentyczna koronacja, która ze względu na chorobę króla odbyła się kilka tygodni później,

---

Podaję za: M.Renov, *Introduction: The Truth About Non-Fiction*, [w:] *Theorizing Documentary*, wyd. Routledge, New York 1993, s. 7.

<sup>29</sup> J.Derrida, *Le Facteur de la Verite* (463, 467-471), podaję za: M.Renov, *Introduction: The Truth About Non-Fiction*, [w:] *Theorizing Documentary*, wyd. Routledge, New York 1993, s. 7.

została w stosunku do protokołu znacznie okrojona. Nagranie Mélièsa zawiera więc dużo więcej szczegółów niż wydarzenie, które teoretycznie miało relacjonować.<sup>30</sup> Mimo jawnej manipulacji Méliès zdołał stworzyć materiał o wartości historycznej. Zrealizował go z dużą dbałością o jak najbardziej wierne odzwierciedlenie rzeczywistości i przy pełnej akceptacji bohaterów, o których opowiadał.

Ze swobodnym potraktowaniem elementów rzeczywistości, które wydaje się być dużo mniej zasadne, mamy za to do czynienia w filmie określanym mianem kamienia milowego w rozwoju filmu dokumentalnego. *Nanuk z Północy* (1922) Roberta Flaherty'ego do dziś uznawany jest za jeden z najważniejszych filmów w historii kinematografii, nazywany jest pierwszym filmem dokumentalnym i pierwszym filmem etnograficznym, a nazwisko jego twórcy patronuje dziś wielorakim inicjatywom filmowym, między innymi nagrodom za film dokumentalny przyznawanym przez Brytyjską Akademię Filmową (Robert Flaherty Award), nagrodom za najlepszy film dokumentalny przyznawaną na najstarszym festiwalu dokumentalnym w Japonii YAMAGATA (tutaj już parytetowo jest to nagroda imienia Roberta i Frances Flaherty'ch, czyli duetu małżeńskiego, który pracował razem) oraz rosyjskiemu festiwalowi dokumentalnemu Flahertyana, który podkreśla jak ważne są dla niego osiągnięcia i styl pracy patrona. Nazwisko Flaherty'ego i jego najśłynniejszy film powracają we wszystkich opracowaniach dotyczących filmu dokumentalnego, z jakimi się spotkałam. Bez Flaherty'ego nie ma rozmowy o filmie dokumentalnym. Tymczasem ten czczony już prawie od wieku dokumentalista nie tylko zafałszowywał przedstawianą rzeczywistość swoich bohaterów, Inuitów z okolic Zatoki Hudsona, ale też narażał ich na śmiertelne niebezpieczeństwo, a z niektórymi z nich wchodził w intymną relację płodząc dzieci, które następnie, po zakończeniu realizacji filmu, porzucił. Kwestia etyki zawodowej filmowców, jakkolwiek zapewne ciekawa i złożona, nie jest jednak przedmiotem niniejszej pracy. W świetle naszych rozważań przypadek Flaherty'ego jest o tyle istotny, że stanowi przykład wygenerowania prawdy stojącej, pod pewnymi względami, w sprzeczności z faktami i zbudowanej poprzez daleko idącą ingerencję w rzeczywistość, prawdy, która pomimo swej złożonej genealogii została nie tylko zaakceptowana przez szerokie grono odbiorców jako „dokumentalna“, czyli w pewnym sensie wierna

---

<sup>30</sup> M. Hendrykowski, *Dokument – fikcja – realizm*, [w:] *Pogranicza dokumentu*, pod red. M.Jazdona, K.Mąki-Malatyńskiej, P.Pławuszczyńskiego, wyd. Centrum Kultury Zamek, Poznań 2012, s. 244-245.

rzeczywistości, ale wręcz podniesiona do rangi kultowej i dla swego rodzaju filmowego egzemplifikacyjnej. Czy więc najśłynniejszy film dokumentalny jest dowodem na to, że cel uświęca środki i siła rażenia gotowego dzieła jest w stanie usprawiedliwić dezygnację z jaką filmowiec traktuje filmowaną rzeczywistość?

Flaherty otwarcie opowiadał o swoich metodach pracy. Wiadomo więc, że imię głównego bohatera zostało zmienione na potrzeby filmu, że jego filmowe żony były tak naprawdę partnerkami reżysera, że jego ubiór został zmieniony tak, żeby odpowiadać wyobrażeniom widza ze świata Zachodu (czy też, przyjmując perspektywę bohaterów filmu, widza z południa), a narzędzia używane do polowania zastąpione bardziej prymitywnymi, już od dawna przez lokalnych Inuitów nieużywanymi. Flaherty posługiwał się również inscenizacją, nie zważając na komfort swoich bohaterów i doprowadzając ich do sytuacji zagrożenia życia. Piewcy jego dorobku nazywają go jednak „niewinnym okiem“, człowiekiem, który filmował z miłości a nie z chciwości (pomijając tu chociażby fakt, że jego ekspedycje były finansowane przez firmę zajmującą się handlem futrami) a Richard Corliss stwierdził: „Flaherty po prostu zobaczył prawdę i przywiózł ją do domu“.<sup>31</sup> Czterdzieści lat po ukazaniu się filmu Jean Rouch i Luc de Heusch, dokumentaliści, którzy również realizowali filmy etnograficzne, chwalili *Nanuka* jako pierwszy przykład kina uczestniczącego. De Heusch podkreślał, że dzięki Flaherty’emu możemy wejść w emocjonalny i racjonalny dialog z Innym, który dotychczas był dla nas jedynie anonimową figurą. Całkowicie usprawiedliwiał również metody Flaherty’ego stwierdzając, że autentyczność dokumentu zasadza się na uczciwości reżysera, który swoim dziełem zapewnia nas, że w taki właśnie sposób odbiera rzeczywistość, o której opowiada. W filmie możemy zobaczyć coś innego niż de facto zobaczył autor, ale oznacza to jedynie, że opracował on właśnie taki język, żeby oddać swoje wrażenia.<sup>32</sup> Piotrowska zachowała w tej kwestii większy dystans mówiąc, że to fantazja, według której twórcy wydaje się, że poznał istotę, może prowadzić do takich falsyfikacji, jakich Flaherty dopuścił się w *Nanuku*.<sup>33</sup> Tobing Rony ujęła to jeszcze dosadniej. Stwierdziła, że *Nanuk* jest efektem polowania na obrazy i przywodzi na

---

<sup>31</sup> Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, 1996, s. 116.

<sup>32</sup> Ibidem.s. 116-117.

<sup>33</sup> A.Piotrowska, *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*, Birkbeck College, University of London 2012, s. 106.



myśl praktykę taksydermiczną, czyli podobnie jak rzemiosło zajmujące się preparowaniem i wypychaniem zwłok zwierzęcych, próbuje ukazać to, co jest martwe, jakby było żywe.<sup>34</sup> W efekcie to, co żywe, zostaje uśmiercone a Flaherty zaprzepaszcza szansę na udokumentowanie autentycznego ówczesnego życia filmowanego ludu Inuitów. Tobing Rony wskazała między innymi na podobieństwo między ujęciem głowy upolowanego morsa i głowy śpiącego Nanuka, żeby podkreślić swoją tezę: *Nanuk* jest filmem o polowaniu i zabijaniu. Mors został upolowany przez Nanuka, który z kolei został upolowany przez Flaherty'ego.<sup>35</sup>

Praktyka taksydermiczna znalazła jednak swoje usprawiedliwienie chociażby w deklaracji Donny Haraway, która mówiła o niej jako o sposobie na uchronienie się przed utratą. Inuici są w tej interpretacji uznawani za prawie wymarłych, stąd ucieczka w stronę kreacji, która miałyby pomóc stworzyć obraz bardziej zbliżony do oryginału<sup>36</sup> (myślę, że możemy tu mówić o oryginale jako o figurze archetypicznej, w tym wypadku archetypicznej figurze Inuity, funkcjonującej w zbiorowej wyobraźni). Cały paradoks, na jakim opiera się idea taksydemii, to fakt, że sfilmowana rzeczywistość wcale nie wygląda realnie a filmowiec musi uciec się do kreacji, żeby przenieść do filmu prawdę. W tym wypadku jednym z takich sposobów było zaproszenie tubylców do odegrania dramatu swojego życia.<sup>37</sup> Flaherty będzie opowiadał później, że czasem trzeba pewne rzeczy zniekształcić, żeby oddać ich prawdziwą naturę<sup>38</sup>, a ujmując to jeszcze bardziej efektownie stwierdzał, że „czasem trzeba skłamać, żeby powiedzieć prawdę”<sup>39</sup>. Dla niektórych to jest właśnie dowód na to, że Flaherty był prawdziwym artystą, bo portretował „odczuwane doświadczenie” a nie zajmował się tylko mechaniczną rejestracją.

Ostateczną ocenę autentyczności dzieła Tobing Rony przypisywała receptywnej roli publiczności. Prawdziwi znawcy tematu, czyli potomkowie bohaterów filmu bezlitośnie obnażyli wszystkie wyłapanie w nim przekłamania. W

---

<sup>34</sup> Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, 1996, s. 102, 126.

<sup>35</sup> Ibidem., s. 115.

<sup>36</sup> Ibidem., s. 102.

<sup>37</sup> Ibidem., s. 116.

<sup>38</sup> Ibidem., s. 102.

<sup>39</sup> Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 154.

1988 roku Claude Massot nakręcił z nimi film *Nanook Revisited*, w którym opowiadają o tym jakie wspomnienia ze współpracy z Flaherty’em funkcjonują w ich społeczności. W filmie pojawia się również relacja z projekcji *Nanuka*, której towarzyszą żywe reakcje, między innymi kompulsywny śmiech podczas sceny polowania na fokę, wyolbrzymionej i przesadzonej w stosunku do znanej bohaterom rzeczywistości. Pomimo oczywistych zarzutów docenili oni jednak wartość archiwalną zarejestrowanego materiału, który mimo zniekształceń i przekłamań stanowi dla ich społeczności jedyne świadectwo tamtych czasów.<sup>40</sup> Brak jakiegokolwiek pamięci czy pamięć fałszywa, oto prawdziwy dylemat jaki nasuwa się po analizie tego przypadku. Jednak spór w sądzie nad metodami pracy Flaherty’ego uważam za nierozstrzygalny na poziomie debaty publicznej. Przytoczone przeze mnie przykłady zróżnicowanych interpretacji dokonanych przez akademików, filmoznawców i twórców filmowych, są najlepszym dowodem na to, że nawet mocne zarzuty mogą posiadać pozytywny kontrapunkt. Bilans strat i zysków w odbiorze *Nanuka z Północy* pozostawiłabym w indywidualnej gestii każdego widza, nawet jeżeli widz ten nie będzie świadomy wszystkich wspomnianych przeze mnie wcześniej faktów związanych z powstaniem filmu i nie będzie posiadał narzędzi teoretycznych do szczegółowej jego analizy.

Wśród krytyków metody Flaherty’ego znalazł się również Krzysztof Kieślowski. W swojej pracy dyplomowej poświęconej relacji pomiędzy filmem dokumentalnym a rzeczywistością, zarzucał on Flaherty’emu, że zamiast skupić się na terażniejszości zwracał się w stronę przeszłości, nie podejmując próby zrozumienia świata, o którym opowiadał, tylko od niego uciekając.<sup>41</sup> Kieślowski postulował natomiast powrót wiary w rzeczywistość, czyli „zamiast opowiadania o rzeczywistości, opowiadanie rzeczywistością”<sup>42</sup>. W swojej pracy pisał:

Wspaniała, bogata, nieogarnięta rzeczywistość, gdzie nic się nie powtarza, gdzie nie można robić dubli. O jej rozwój nie musimy się martwić, dostarczy nam codziennie nowych, niezwykłych ujęć. Właśnie rzeczywistość – i to nie jest paradoks – jest wyjściem dla

---

<sup>40</sup> Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 122-123.

<sup>41</sup> K. Kieślowski, *Film dokumentalny a rzeczywistość* (praca dyplomowa, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 1968), [w:] S. Zawisliński, *Krzysztof Kieślowski. In memoriam...*, Warszawa 2006, s. 19.

<sup>42</sup> Ibidem.

dokumentu. Trzeba tylko uwierzyć jej do końca, w jej dramaturgię – w dramaturgię rzeczywistości. [...] Element akcji, niespodzianki, pointy – tak istotny w dramaturgii klasycznej, element zawieszenia, nierozwiązania, nieuporządkowanych wątków – tak istotny w dramaturgii współczesnej – to wszystko nie jest wymyślone, to przecież naśladowanie (różnie widzianej) rzeczywistości. Chodzi o to, żeby przestać ją naśladować, udawać, żeby brać ją taką, jaka jest. Właśnie z jej brakiem point, z jej porządkiem i bałaganem jednocześnie – to najnowocześniejsza i najprawdziwsza ze struktur.<sup>43</sup>

Pomimo swojej, wydawałoby się, ortodoksyjnej postawy względem rzeczywistości (przynajmniej na początku swojej drogi twórczej), Kieślowski „nie brał” jej jednak tylko „taką, jaka jest”. Realizując dokument *Życiorys*, który pokazuje kulisy pracy komisji partyjnej, postanowił postawić swojego bohatera i napisać mu wymyślony życiorys. Komisja rozpatruje więc fikcyjny przypadek, ale nie umniejsza to dokumentalnej wartości filmu, który jest autentyczną relacją z jej pracy. Natomiast wspomniany „podstawiony bohater” okazuje się być człowiekiem, który w swoim własnym życiu przeżywał właśnie podobne problemy. W filmie *Pierwsza miłość*, opowiadającym o związku młodej pary spodziewającej się dziecka, Kieślowski uciekał się nie tylko do aranżacji pewnych scen, które, jak mówił, i tak miałyby miejsce, chociaż niekoniecznie w momencie rejestracji, ale również do prowokacji, nasyłając na przykład na swoich bohaterów milicjanta, który dostał od reżysera dokładne wytyczne co do tego, jak ma się zachowywać. Każda deklaracja teoretyczna wymaga jak widać weryfikacji w formie praktycznej a granice, w tym wypadku autorskiej ingerencji w rzeczywistość, nie są zdefiniowane raz na zawsze.

Granice, jakie Krzysztof Kieślowski sam sobie wyznaczył, skłoniły go ostatecznie do rezygnacji z filmu dokumentalnego na rzecz fabuły, co Slavoj Žižek określił w swojej analizie mianem aktu głęboko etycznego. Film dokumentalny, który za bardzo zagłębia się w emocje bohaterów jest bowiem, w interpretacji filozofa, rodzajem emocjonalnej pornografii a bardziej etycznym w tym wypadku wydaje się być wybór niewiedzy niż wiedzy uzyskanej w wyniku nadużycia.<sup>44</sup> Uzasadniając swoją decyzję Krzysztof Kieślowski podkreślał, że w dokumencie nie wszystko da się

---

<sup>43</sup> K. Kieślowski, *Film dokumentalny a rzeczywistość* (praca dyplomowa, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 1968), s. 23.

<sup>44</sup> A.Piotrowska, *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*, Birkbeck College, University of London 2012, s. 72-77.

opisać kamerą. Dla Žižek’a był to dowód na to, że Kieślowskim kierowała wierność rzeczywistości, co podsumował stwierdzeniem: “W pewnym momencie można spotkać coś bardziej rzeczywistego niż sama rzeczywistość”<sup>45</sup>. W świetle naszej tytułowej problematyki, Krzysztof Kieślowski jest więc dokumentalistą, który w poszukiwaniu prawdy z dokumentu zrezygnował. Wolał o odnalezionej “głębi”, tej bardziej “rzeczywistej rzeczywistości” opowiadać na swoich warunkach, nieobciążonych dodatkowo problemami etyki zawodowej dokumentalisty.

Zgoła inną postawę reprezentował (i nadal reprezentuje) rówieśnik Kieślowskiego, równie wybitny i ceniony dokumentalista, Marcel Łoziński. W swojej pracy dyplomowej napisanej na wydziale Reżyserii PWSFTviT w Łodzi w roku 1973 i dedykowanej relacji pomiędzy scenariuszem a realizacją, wyróżnił on trzy typy filmu dokumentalnego: otwarty, zamknięty i półotwarty. Podział ten odzwierciedla stosunek dokumentalisty do filmowanej rzeczywistości, która w przypadku filmu otwartego jest „stroną dominującą“, a w filmie zamkniętym jedynie „cegiełką“, z której twórca „buduje swój własny, kreowany świat“<sup>46</sup>. W pierwszym przypadku „dokumentalista może być rzetelnym świadkiem opisywanego świata“, w drugim „konstruktorem zupełnie nowej rzeczywistości filmowej“.<sup>47</sup> Sam Łoziński opowiada się w swojej twórczości przeważnie po stronie filmu półotwartego. Oznacza to, owszem, obserwację rzeczywistości, ale „przetworzonej“, „zagęszczonej“. Rzeczywistość jest w takim wypadku kreowana, prowokowana przez twórcę, który po jej uruchomieniu oddaje się czystej obserwacji. Metoda Łozińskiego opiera się więc na otwartości na rzeczywistość, ale rzeczywistość naznaczoną silną ingerencją.<sup>48</sup> Stosowane przez niego zabiegi inscenizacyjne, w tym inscenizacja psychodramatyczna, mają na celu wspomniane wcześniej zagęszczenie rzeczywistości, czyli wydobywanie z niej tego, co i tak jest jej elementem, ale niekoniecznie mogłoby się objawić przed czysto obserwacyjną kamerą dokumentalną pracującą w stylu *direct cinema*, czyli bez jakiegokolwiek ingerencji. Przy takiej

---

<sup>45</sup> S. Žižek, *The Frigate of Real Tears*, 2001, s.71, podaję za: A.Piotrowska, *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*, Birkbeck College, University of London 2012, s. 72-77.

<sup>46</sup> M.Łoziński, *Scenariusz a realizacja w filmie dokumentalnym*, praca dyplomowa napisana na Wydziale Reżyserii PWSFTviT w Łodzi, 1973, dostępna w Bibliotece PWSFTviT w Łodzi, sygn.D1046, s.3, podaję za: K.Mąka-Malatyńska, *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego*, [w:] *Images vol.XVI/no.25*, Poznań 2015, s. 26.

<sup>47</sup> Ibidem.,s. 2.

<sup>48</sup> K.Mąka-Malatyńska, *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego*, [w:] *Images vol.XVI/no.25*, Poznań 2015, s. 27.

metodzie pracy należy uważać jednak, jak podkreśla Łoziński, żeby tej rzeczywistości nie zakłamać, „żeby idea pozostała w zgodzie z tym, co jest”.<sup>49</sup>

Film zamknięty, według podziału proponowanego przez Łozińskiego, odpowiadałby najbardziej skrajnej formie dokumentalnej eksploatacji rzeczywistości, czyli dokumentowi kreacyjnemu. Ten gatunek filmu dokumentalnego, zgodnie z definicją Mirosława Przyłipiaka charakteryzuje się:

wykorzystywaniem wyrazistych środków ekspresji wizualnej i dźwiękowej, przez długi czas zarezerwowanych wyłącznie dla kina fabularnego czy eksperymentalnego. (...) Kreacja może dotyczyć wyłącznie sfery wizualnej i przejawiać się wykorzystywaniem efektów specjalnych (zdjęcia zwolnione, przyspieszone, nakładane itp.) oraz nietypowych planów i punktów widzenia, może dotyczyć sfery dźwiękowej i wówczas przejawiać się technicznymi deformacjami dźwięku (np.pogłos), zakłócaniem hierarchii dźwięków (np.nienaturalne wzmocnienie drugorzędnych dźwięków z tła), sfery montażu, gdzie materiał dokumentalny zostanie poddany nietypowym zestawieniom montażowym, czy wreszcie sfery przestrzeni profilmowej, która zostaje poddana licznym zabiegom scenograficznym.<sup>50</sup>

Twórcy zaś, którzy reprezentują ten typ dokumentu:

korzystają z osłabienia więzi między rzeczywistością filmową a obrazem filmowym w ten sposób, że gotowy materiał traktują bardziej jako zbiór znaków, służący kreowaniu nowych znaczeń niż jako fotografię, której wyglądu należy opisać w ich społecznych współrzędnych.<sup>51</sup>

Taki dokument rezygnuje więc z funkcji czysto referencyjnej (poznawczej), czy też czysto rejestracyjnej na rzecz funkcji ekspozycyjnej, czyli estetycznej. W dokumencie kreacyjnym funkcje te nie wykluczają się, tylko są ze sobą ściśle powiązane. Kreacja nie jest bowiem tutaj nic nie znaczącym zabiegiem

---

<sup>49</sup> M.Łoziński, *Trzeba odnaleźć ten jeden delikatny ton*, [w:] „Kino” nr.8, 1992, podaję za: Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 29.

<sup>50</sup> M.Przyłipiak, *Dokument kreacyjny*, [w:] *Encyklopedia kina*, pod red. Tadeusza Lubelskiego, Kraków 2003, s. 252.

<sup>51</sup> M.Przyłipiak, *Od konkretności do metafory. Zarys przemian polskiego filmu dokumentalnego w latach siedemdziesiątych*. „Kino” 1984, nr.1.

estetyzującym, ale świadomym aktem twórczym stanowiącym próbę przekazania osobistej prawdy o świecie. Twórcy dokumentu kreacyjnego poszukują tej prawdy „na poziomie języka, jakim opowiada się o rzeczywistości, oraz na poziomie relacji między człowiekiem a otaczającą go sferą symboliczną”<sup>52</sup> (stąd częste wykorzystanie m.in. symbolu, metafory). Bill Nichols, który wprowadził do teoretycznej dyskusji o dokumencie swoją własną systematykę wyodrębniając sześć typów reprezentacji dokumentalnej<sup>53</sup>, mówi w tym wypadku o *trybie prerformatywnym*<sup>54</sup>, którego jedną z podstawowych cech jest swobodne łączenie elementów faktycznych z wyobrażeniami i w którym następuje:

przesunięcie dokumentalnej emfazy z realistycznej reprezentacji historycznego świata w stronę poetyckiej wolności, bardziej niekonwencjonalnych struktur narracyjnych i bardziej subiektywnych form reprezentacji.<sup>55</sup>

W Polsce pojęcie „dokumentu kreacyjnego“ pojawiło się w latach siedemdziesiątych, jako określenie prac takich twórców jak Grzegorz Królikiewicz, Marek Koterski, Piotr Szulkin i przede wszystkim Wojciech Wiszniewski. W swojej analizie twórczości tego ostatniego Anna Śliwińska stwierdziła, że nie sposób bezkrytycznie nazywać jego filmy dokumentalnymi, zaś „niespotykane ustawienia

---

<sup>52</sup> M.Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 192.

<sup>53</sup> B.Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*. [w:] *Metody Dokumentalne W Filmie*, red. Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2013, s. 43.

Nichols wyróżnił:

- Dokument poetycki [lata 20]: poetycka reorganizacja fragmentów świata;
- Dokument objaśniający [lata 20]: odniesienie bezpośrednio do kwestii związanych ze światem historycznym;
- Dokument obserwacyjny [lata 60]: unikanie komentarza i inscenizacji; obserwowanie życia na bieżąco;
- Dokument uczestniczący [lata 60]: wywiad bądź interakcja z bohaterami filmu, wykorzystanie filmów archiwalnych w celu przywołania historii;
- Dokument refleksywny [lata 80]: zakwestionowanie formy dokumentu;
- Dokument performatywny [lata 80]: podkreślenie subiektywnych aspektów w klasycznie obiektywnym dyskursie.

<sup>54</sup> Utożsamianie dokumentu kreacyjnego z dokumentem performatywnym w definicji Bill'a Nichols'a jest propozycją i zarazem intuicją teoretyczną Mirosława Przylipiaka. Patrz.: M.Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s.191.

<sup>55</sup> B.Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*. [w:] *Metody Dokumentalne W Filmie*, red. Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2013, s. 39.

kamery, nienaturalne wykorzystanie szmerów i muzyki oraz język, jakim posługują się bohaterowie“ są niepokojące.<sup>56</sup> Analizując twórczość Wiszniewskiego, podobnie jak Kieślowskiego czy Łozińskiego, badacze posiłkują się pracą dyplomową, w której zdefiniował on swoje podejście do twórczości dokumentalnej. Jej głównym wyznacznikiem ma być według niego wierność względem rzeczywistości, jaką twórca opisuje, ale już definicja samej wierności jest rzeczą względną.

... możemy mieć do czynienia z wiernością rejestracyjną, opisową, wiernością w oddaniu nastroju, z wiernością tradycji i wiernością epoki (mówi się na przykład, że film „uchwycił ducha epoki“). (...) Odczucie owej wierności jest z natury rzeczy czymś subiektywnym, a więc indywidualnie zróżnicowanym. (...) Twórca filmu dokumentalnego dokonuje swoistego procesu symbolizacji, procesu transpozycji rzeczywistości społecznej na język znaków plastycznych i dźwiękowych. Widz ogląda więc zaszyfrowane elementy rzeczywistości. Akceptuje film wówczas – gdy jego interpretacja filmu wydaje mu się zgodna z własnym odczuciem rzeczywistości.<sup>57</sup>

W interpretacji Wiszniewskiego film pozostaje więc dokumentem nawet jeżeli zbudowany jest na fikcji, która w tym wypadku może być jednym z narzędzi jakimi dysponuje twórca kodyfikujący rzeczywistość na swój indywidualny sposób. Doskonałym przykładem zastosowania takiego zabiegu jest „Stolarz“, słynny dokument Wiszniewskiego portretujący sylwetkę tytułowego bohatera na przestrzeni lat i zmieniających się ustrojów politycznych. Film, owszem, stanowi pewien dokument wydarzeń historycznych, o których opowiada cytując między innymi autentyczne, stare kroniki filmowe, jest też jednak fikcyjną opowieścią wymyślonej przez reżysera postaci, autorską metodą na przekazanie swojej prawdy o świecie i ludziach.

Przykłady twórczych sposobów na poszukiwanie i przedstawienie prawdy w dokumencie można by mnożyć w nieskończoność, wróć do nich w kolejnych rozdziałach analizując filmy własne oraz wybranych polskich dokumentalistów. Zanim do tego przejdziemy chciałabym jednak dokonać próby usystematyzowania

---

<sup>56</sup> A.Śliwińska, *W świecie paradoksów („Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy” i „...Sztymar na zagrodzie...”)*, [w:] *Wojciech Wiszniewski*, red. naukowa: Marek Hendrykowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im.Adama Mickiewicza, Poznań 2006, s. 92.

<sup>57</sup> W.Wiszniewski, *Film dokumentalny jako instrument oddziaływania społecznego*, fragment pracy dyplomowej, [w:] *Wojciech Wiszniewski*, red. naukowa: Marek Hendrykowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im.Adama Mickiewicza, Poznań 2006, s. 169-170.

wspomnianych sposobów kreacji wykorzystywanych w procesie realizacji filmu dokumentalnego z zamiarem dotarcia do/przekazania odbiorcy subiektywnie rozumianej prawdy o rzeczywistości i rozpatrzeć ich naturę w kontekście tytułowego dylematu: „kreacja rzeczywistości czy rzeczywistość wykreowana“.

#### **1.4. Kreacja rzeczywistości czy rzeczywistość wykreowana**

Wprowadzając do rozważań na temat kreacji w filmie dokumentalnym dualny podział na **kreację rzeczywistości i rzeczywistość wykreowaną**, chciałabym zaproponować w istocie metapodział, który w mojej interpretacji może pomieścić w sobie wszelkie dostępne metody twórczej ingerencji w rzeczywistość. Zgodnie z tą optyką „kreacja rzeczywistości“ odpowiadałaby podejściu, które czyni twórcę (w sposób bezpośredni bądź pośredni, czyli za pomocą zastosowanych środków) współautorem rzeczywistości, o której opowiada. Efektem takiego działania byłaby więc **rzeczywistość współwykreowana**. Twórca dokumentalny może ze swojej strony na przykład inicjować, prowokować pewne zdarzenia, ale nie jest jedynym, który tę rzeczywistość kształtuje. Filmowy świat przedstawiony jest w takim wypadku skutkiem dialogu, interakcji czy też negocjacji stron partycypujących w akcie twórczym i zgodnie z tym, co zostało już wyłożone w podrozdziale 1.1. dotyczy to, choć w różnym stopniu nasilenia, każdego filmu dokumentalnego. W wypadku proponowanej przeze mnie systematyki oddzielić trzeba jednak metody, które są immanentną częścią procesu powstawania filmu, a o których pisałam właśnie w podrozdziale 1.1., oraz metody kreacji o działaniu czysto estetyzującym, ozdobnym, jak również metody związane z manipulacją i zniekształcaniem elementów rzeczywistości właściwe dla filmu propagandowego, które nie są przedmiotem niniejszej analizy i nie będą uwzględnione w prezentowanym w tej pracy zestawieniu, od metod ukierunkowanych na tytułowe poszukiwanie prawdy, czyli wspomnianej w poprzednich podrozdziałach subiektywnie rozumianej „głębi“ i próbie przekazania jej widzowi we właściwym dla danego twórcy idiolekcie. „Rzeczywistość wykreowaną“ rozumiem natomiast jako sztuczny twór, fabrykat stworzony w sposób całkowicie kontrolowany przez reżysera. Tutaj nie ma już rozmowy, ani zadawania pytań, jest tylko prezentowanie własnej, przygotowanej wcześniej odpowiedzi. Przywołując retorykę Stefana Czyżewskiego, który wyodrębnia „realnie istniejący w



rzeczywistości obiektywnej fakt“ jako „bazę rzeczywistości przedobiektywowej“<sup>58</sup>, która następnie zostaje poddana twórczej interpretacji, co w efekcie przyjmuje w filmie „wymiar obrazu zinterpretowanego realnego faktu“<sup>59</sup> w przypadku „rzeczywistości wykreowanej“ moglibyśmy mówić o obrazie „wykreowanego realnego faktu“<sup>60</sup>. Obie metametody mogą w tym samym filmie współistnieć i twórczo współdziałać. Czego dotyczy więc tytułowy dylemat? Jego istotą nie jest na pewno definitywne wykluczenie drugiego wariantu, a raczej możliwość wyboru właściwych w oczach twórcy środków do stworzenia obrazu najbardziej odpowiadającego jego własnej „interpretacji rzeczywistości“, środków, które może on swobodnie czerpać z obydwu porządków. Wybór, oczywiście, zawsze wiąże się też z odrzuceniem, ale w naszych rozważaniach nie chodzi o decyzje opierające się na zasadzie selekcji negatywnej, tylko pozytywnej.

Część metod kreacji w filmie dokumentalnym należących do porządku „**kreacji rzeczywistości**“, można by oprzeć na freudowskiej teorii nieświadomości, która skupia w sobie stłumione, bo nieakceptowane przez świadomość wyobrażenia. Te niewypowiedziane, ukryte elementy rzeczywistości powracają na powierzchnię poprzez marzenia senne (które Freud nazywa królewską drogą do nieświadomości), przejęzyczenia, objawy nerwicowe czy czynności pomyłkowe.<sup>61</sup> Szereg metod związanych z pewnego rodzaju prowokacją rzeczywistości ma na celu wydobyć z niej właśnie tych ukrytych, czasem świadomie, czasem nieświadomie, elementów. Do metod tych zaliczyłabym:

- ➔ inscenizację psychodramatyczną (w tym rekonstrukcję zdarzeń o charakterze otwartym, czyli pozostawiającą bohaterom niezbędną wolność)
- ➔ prowokację (w wykonaniu postaci rzeczywistej bądź fikcyjnej):
  - performatywną
  - zapośredniczoną
- ➔ wywiad

---

<sup>58</sup> S.Czyżewski, *Film dokumentalny – kreacja rzeczywistości ekranowej*, [w:] *Metody Dokumentalne W Filmie*, red. Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2013, s. 237.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> E.Cowie, *Recording Reality, Desiring The Real*, wyd. The University Of Minnesota, Minneapolis 2011, s. 119, 141.

Ich odpowiednikami w porządku „rzeczywistości wykreowanej“ byłyby:

- inscenizacja / rekonstrukcja o charakterze zamkniętym
- postać fikcyjna - odtwórca
- narrator (voice-over)

#### **1.4.1. Kreacja rzeczywistości: INSCENIZACJA PSYCHODRAMATYCZNA**

Psychodrama jest metodą terapeutyczną polegającą na eksploracji określonych problemów jednostki/grupy poprzez wcielanie się w ustalone role, wykorzystującą improwizację i bazującą na kreatywności i spontaniczności zaangażowanych w nią osób. Jacob Moreno, który w latach trzydziestych XX w. opracował i opisał tę metodę, podkreślał kluczową dla procesu rolę spontaniczności, czyli możliwości natychmiastowej i swobodnej reakcji na bodźce, na którą z kolei niebagatelny wpływ ma kilka kluczowych czynników takich jak, między innymi: spójność grupy (dobre relacje w grupie) czy poczucie swobodnej zabawy wolnej od opresyjnego w swym oddziaływaniu pojęcia porażki czy błędu. W klasycznym wariancie metoda dramy umożliwia dopuszczenie do głosu fantazji, złudzeń, halucynacji, stwarza warunki do przyjęcia odmiennej niż dotąd perspektywy, rzucając w ten sposób nowe światło na przywoływane w procesie sytuacje i sprawy.<sup>62</sup>

Odtwarzanie starych, bądź aranżowanie nowych sytuacji, których rozwój i dynamika mają umożliwić nam lepsze poznanie i zrozumienie zaangażowanych w nie osób, to metoda wykorzystywana przez wielu twórców filmu dokumentalnego. Na polskim gruncie jednym z najbardziej charakterystycznych przykładów, chociażby ze względu na swój tytuł, jest *Psychodrama* (1969) Marka Piwowskiego. Sportretowane w nim wychowanki domu poprawczego przygotowują spektakl, w którym wcielają się w role swoich oprawców. Inscenizowane sceny szybko nabierają głębszego znaczenia wspartego dodatkowo wywiadami jakie reżyser przeprowadził ze swoimi bohaterkami. Z metody psychodramy czerpał też z powodzeniem Marcel Łoziński. W

---

<sup>62</sup> Adam Blatner, *Psychodrama*, [w:] *Play Therapy with adults*, John Wiley&Sons Inc., New Jersey, 2003, s. 34-43.

zrealizowanym wspólnie z Pawłem Kędzierskim filmie *Happy End* (1973), dzięki zainscenizowanej scenie zebrania prawdziwego zarządu fabryki, któremu z kolei przydzielono zadanie rozwiązania fikcyjnego problemu, czyli znalezienia winnego spadku wydajności produkcji, twórcy z łatwością obnażyli mechanizmy stadne i pokazali w jaki sposób grupa typuje a potem niszczy swoją ofiarę. Co ważne, pomimo wymyślonego przez filmowców zadania, bohaterowie pozostają sobą, nie muszą udawać, że są kimś innym, mają jedynie skupić się na problemie i pokazać jak by sobie z nim poradzili, gdyby naprawdę ich dotyczył. Takie ustawienie sytuacji stwarza niezbędne poczucie wolności, swobodę działania, bez której pewne autentyczne mechanizmy nie mogłyby się ukazać.

#### **1.4.2. Rzeczywistość wykreowana: INSCENIZACJA O CHARAKTERZE ZAMKNIĘTYM**

Inscenizacja może również służyć „jedynie“ przedstawieniu gotowej wizji reżysera, która oczywiście często zostaje wykreowana w ścisłej współpracy z bohaterem, ale sama jej realizacja przypomina bardziej praktykę fabularną: jest scenariusz i określony plan do wykonania. W efekcie otrzymujemy symulakrum, które, owszem, czerpie z rzeczywistości, ale, w przeciwieństwie do inscenizacji psychodramatycznej, nie jest jej żywą tkanką. Przykładami takich scen na gruncie współczesnego polskiego dokumentu mogłyby być sceny tańca bohaterów *Królowej ciszy* (2014) Agnieszki Zwięki czy recytujący przygotowane wcześniej przez reżysera teksty bohaterowie *Operry o Polsce* (2017) Piotra Stasika. Odtwórstwo czy też czyste wykonawstwo, na jakich bazuje ta metoda, nie umniejszają wartości dokumentalnej realizowanych w ten sposób scen. Budowane na podstawie dokumentacji, przefiltrowania opisywanego świata przez wrażliwość twórcy i w oparciu o to, co ten świat oferuje, są autorskim, kreatywnym, sposobem opowiadania o rzeczywistości oraz, przede wszystkim, wykraczającą poza czysto naoczne, obserwacyjne doświadczenie, są próbą powiedzenia o rzeczywistości czegoś więcej, budowaniem znaczeń odpowiadających subiektywnemu wycuciu prawdy.

### 1.4.3. Kreacja rzeczywistości: PROWOKACJA PERFORMATYWNA I ZAPOŚREDNICZONA

Podczas gdy w należącej do tego samego porządku kreacji rzeczywistości inscenizacji psychodramatycznej (czyli inscenizacji otwartej), reżyser kreuje sytuację, którą następnie zostawia w rękach samych bohaterów, w przypadku prowokacji sam staje się częścią świata przedstawionego (**prowokacja performatywna**), bądź umieszcza w nim swojego przedstawiciela (**prowokacja zapośredniczona**).

Samo słowo „prowokacja“, w swojej definicji słownikowej, jest nacechowane dość negatywnie. To, między innymi „podstępne działanie mające na celu nakłonienie kogoś do określonego postępowania, zwykle szkodliwego dla niego i osób z nim związanych“, „działanie lub jego efekt mające na celu zaszokowanie kogoś, wywołanie w kimś jakichś emocji lub niekontrolowanych zachowań“<sup>63</sup>. Osobista lub zapośredniczona ingerencja w rzeczywistość ma jednak na celu, jak to ujął Marcel Łoziński, tej rzeczywistości tak zwane zagęszczenie. Nie chodzi tu o jej deformację, zniekształcenie czy zakłamanie, ale wręcz przeciwnie, o wydobycie z niej niewidocznej na pierwszy rzut oka prawdy. Prowokator działa w tym wypadku jak katalizator, uruchamia świat i ludzi, mobilizuje ich do reakcji, demaskuje pewne mechanizmy.

W polskim dokumencie brakuje figury dokumentalisty-performera takiej, jaką jest chociażby amerykański filmowiec Michael Moore. Rodzimi twórcy pojawiają się w swoich filmach (np. Marcin Koszałka w *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999), Paweł Łoziński w *Takiej historii* (1999), Jacek Bławut w *Szczurze w koronie* (2005)), ale są wówczas raczej współbohaterami, towarzyszami swoich bohaterów, świadkami ich historii, często ukrytymi za kamerą, słyszanyymi a nie widzianymi, albo przemazującymi się okazyjnie w szklanych odbiciach. W przypadku prowokacji polscy dokumentaliści preferują jednak formę zapośredniczoną, czyli wprowadzenie do opisywanego świata swoich przedstawicieli, którzy następnie wykonywaliby ich instrukcje. Inszenizacja otwarta i prowokacja mogą oczywiście współinstnieć jak to ma na przykład miejsce u wspomnianego już wielokrotnie Marcela Łozińskiego. W

---

<sup>63</sup> Patrz.: Słownik Języka Polskiego Wydawnictwa Naukowego PWN, [www.sjp.pwn.pl](http://www.sjp.pwn.pl).

filmie *Jak żyć* (1981), określanym również mianem reportażu fabularyzowanego<sup>64</sup>, Łoziński wykorzystuje wakacyjny obóz dla młodych małżeństw zrzeszonych w Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej, żeby zdemaskować mentalność totalitarną jaką prześlągnięte było ówczesne polskie społeczeństwo. Swój cel osiąga stosując z powodzeniem obydwie wspomniane wcześniej metody. Inscenizuje, czyli narzuca uczestnikom obozu, wymyśloną przez siebie inicjatywę: udział w konkursie na „Wzorową rodzinę“ i decyduje o tym jaka będzie nagroda główna oraz poszczególne konkurencje. Jak również prowokuje za pośrednictwem wprowadzonych przez siebie bohaterów: przewodniczącego Rady Obozu Edwarda Zymana i jego rodziny w roli aktywistów oraz rodziny Rozhinów, która staje w opozycji do pozostałych uczestników obozu. Broniąc poniekąd tak daleko idącej ingerencji twórcy w rzeczywistość, Krzysztof Kornacki pisze na łamach Kwartalnika Filmowego: „Wprowadzenie elementów inscenizacji nie zmienia znaczeń filmu, ale przyspiesza ich pojawienie się, kumuluje i wyjaskrawia“<sup>65</sup>, co jest de facto echem ukutego przez Łozińskiego sformułowania „zagęszczenie rzeczywistości“. Obydwie zastosowane metody kreacji są tak mocnym znakiem, że stały się wyróżnikiem, urosły do rangi kategorii definiującej poniekąd film, w którym zostały zastosowane. *Jak żyć* Marcela Łozińskiego jest więc określane mianem „dokumentu inscenizowanego“ lub „dokumentu prowokowanego“.<sup>66</sup>

Figura prowokatora, czy jest nim sam reżyser czy oddelegowany przez niego przedstawiciel, może być postacią rzeczywistą, której działania zdeterminowane są albo jedynie zainspirowane przez określony cel (jak w opisanym powyżej przypadku), ale również może być ona postacią całkowicie fikcyjną. Prowokator wcielił się wówczas w wymyśloną przez reżysera postać. I tu znów z braku wspomnianych wcześniej przykładów prowokatorów performerów wśród rodzimych twórców dokumentalnych muszę przywołać postać duńskiego filmowca Mads'a Brugger'a, który w takich filmach jak między innymi *Idioci w Korei* (2009) czy *Ambasador* (2011), sam wcielił się w wymyślone przez siebie postaci, żeby złożyć demaskatorską

---

<sup>64</sup> Informacja figurująca na stronie Studia Filmowego Kadr: <http://www.sfkadr.com/pl/movies/207/jak-zyc.html>.

<sup>65</sup> K.Kornacki, *Polityka, psychologia i człowiek – twórczość Marcela Łozińskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23, s.166, podaję za: K.Mąka-Malatyńska, *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego w: Images vol.XVI/no.25*, Poznań 2015, s. 27.

<sup>66</sup> Ibidem.

wizytę w Korei Północnej, czy też przeprowadzić śledztwo dotyczące nielegalnego handlu diamentami i związanej z tym korupcji panującej w środkowej Afryce. Przykładem prowokacji zapośredniczonej, w której prowokator wciela się w postać fikcyjną, mógłby być *Życiorys* (1975) Krzysztofa Kieślowskiego. Postać robotnika, który zostaje postawiony przed prawdziwą komisją kontroli partyjnej, została przez Kieślowskiego całkowicie wykreowana. Komisja w sposób wnikliwy i krytyczny analizuje spreparowany przez reżysera *życiorys*. Co ważne, zwłaszcza w kontekście kolejnego podpunktu, bohater filmu, podstawiony robotnik – właściciel tytułowego, *życiorysu*, jest „realizatorem woli“ Kieślowskiego, ale zachowuje jednocześnie pewną wolność reakcji, ma prawo do samodzielnego formułowania swojego zdania, które owszem, musi mieścić się w wyznaczonych przez reżysera ramach określonego losu i konkretnych postaw, ale poza tym pozostaje w jego gestii.

#### 1.4.4. Rzeczywistość wykreowana: POSTAĆ FIKCYJNA - ODTWÓRCA

Postać fikcyjna wykorzystywana jest również w zamkniętym porządku kreacji, jakim jest rzeczywistość wykreowana. To, co odróżnia ją od prowokatora, to brak siły sprawczej a więc również brak własnego wpływu na rzeczywistość. Taki bohater jest odtwórcą przydzielonej mu, ściśle zdefiniowanej roli, marionetką w rękach reżysera, realizatorem jego woli, który sam jest wolnej woli pozbawiony. Figurę tę wykorzystywał między innymi Wojciech Wiszniewski realizując takie filmy jak na przykład *Stolarz* (1976) czy *Elementarz* (1976). Tytułowy bohater pierwszego z nich jest właśnie czysto fikcyjną postacią opowiadającą historię swojego życia, przygotowaną wcześniej przez reżysera. Prawdziwe są jednak wydarzenia historyczne, do których się on odnosi. Jego spreparowana opowieść posiada bowiem wyższy, uniwersalny cel: „przekazania pewnej prawdy o świecie i ludziach w danym miejscu i czasie“<sup>67</sup>. Ten sam cel przyświeca kreacji symbolicznych figur, kukiełek, którymi Wiszniewski dyryguje w *Elementarzu*. Wykreowani w tym filmie bohaterowie nie są już fikcyjnymi postaciami ze swoją własną, fikcyjną historią, są tylko ciałami, które tworzą kompozycje, wykonują gesty, pozy, stając się tym samym

---

<sup>67</sup> W. Otto, *Człowiek uwikłany w historię („Stolarz“)*. [w:] Wojciech Wiszniewski, red. naukowa: Marek Hendrykowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2006, s. 146.

ludzkimi rzeźbami<sup>68</sup>, posągami, wykonawcami wspomnianej wcześniej inscenizacji zamkniętej, czyli aktorami teatru jednego pana i stwórcy. Do dość osobliwej sytuacji dochodzi natomiast w przypadku innego filmu mistrza dokumentu kreacyjnego. Punktem wyjścia *Wandy Gościmińskiej włóknarki* (1975) jest bowiem postać autentyczna, której obraz Wiszniewski kreuje za pomocą takich środków, że zaczyna ona przypominać sztuczny twór, wytwór politycznej propagandy, efekt działania pewnej doktryny, stając się tym samym częścią szerszej i sztucznej rzeczywistości socrealistycznej. Bohaterka nie posługuje się swoim językiem, tylko deklamuje utrzymane w powszechnej wówczas stylistyce propagandowej teksty, które z kolei zostają zdemaskowane jako fałszywe poprzez zderzenie ich z odpowiednim, zdeformowanym obrazem. Pozbawiona swojego idiolektu<sup>69</sup>, Gościmińska traci swoją indywidualność oraz tożsamość na rzecz demaskującego rzeczywistość uniwersalizmu.

W końcu kamera zaczyna stopniowo odjeżdżać. Postać bohaterki staje się coraz mniejsza, wyraźnie widoczny pozostaje tylko jej propagandowy portret zatytułowany „Ludzie trzydziestolecia“. Gościmińska przestała istnieć, stała się własnym zafalszowanym, koślawym i kiczowatym wizerunkiem.<sup>70</sup>

#### 1.4.5. Kreacja rzeczywistości: WYWIAD

Wywiad, którego rozkwit nastąpił dopiero w latach sześćdziesiątych XXw. i który został nazwany przez Thomas'a Waugh'a podstawowym artefaktem kultury telewizyjnej<sup>71</sup>, jest kolejną metodą, której charakter odpowiada wyodrębnionej przeze mnie metametodzie kreacji rzeczywistości. Reżyser jest tu nie tylko inicjatorem

---

<sup>68</sup> Wiszniewski nawiązuje w ten sposób do ówczesnej poetyki socrealizmu. Patrz.: M.Jazdon, *Etiudy Wiszniewskiego*. [w:] *Wojciech Wiszniewski*, red. naukowa: Marek Hendrykowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im.Adama Mickiewicza, Poznań 2006, s. 75.

<sup>69</sup> Wspomniane tutaj rozwiązanie było jednak efektem pracy reżysera z bohaterką, z którą początkowo nagrywano klasyczne wywiady, w wyniku których poprosiła ona o zastosowanie innej metody pracy, której efekty ostatecznie znalazły się w filmie. Tak więc reżyser, na prośbę bohaterki, zredagował jej luźne wypowiedzi, które ona następnie przeczytała. Źródło: Małgorzata Kozera – Topińska, *Artysta na pograniczu gatunków. Próba rekonstrukcji warsztatu Wojciecha Wiszniewskiego.*; praca dyplomowa napisana na Wydziale Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej PWSFTviT w Łodzi, Łódź 2019.

<sup>70</sup> K.Mąka-Malatyńska, *Wanda Gościmińska włóknarka – demontaż filmowej nowomowy*. [w:] *Wojciech Wiszniewski*, red. naukowa: Marek Hendrykowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im.Adama Mickiewicza, Poznań 2006, s. 113.

<sup>71</sup> Leger Grindon, *Q & A: Poetics of the Documentary Film Interview*, [w:] *The Velvet Light Trap*, University of Texas Press Number 60, Fall 2007, s. 4.

sytuacji, ale ma ogromny wpływ na cały jej przebieg i nie chodzi tu tylko o oczywistą kwestię formułowania określonych pytań, możliwość wyboru lokacji, kompozycji kadru, ustawienia kamery (co nie pozostaje bez wpływu na odbiór), ale również o charakter nawiązanej przez niego relacji z bohaterem, jej dynamikę, atmosferę stworzoną w trakcie całej współpracy i w trakcie realizacji samego wywiadu. Piotrowska przywołuje w tym kontekście liczne porównania nawiązujące do zjawiska psychoanalizy i psychoterapii. Kamera jawi się tu jako stymulant, który, jak powiedział Jean Rouch, działa jednocześnie jak lustro i okno<sup>72</sup>, a pomiędzy reżyserem i bohaterem nawiązuje się relacja pod wieloma względami przypominająca tę pomiędzy terapeutą a pacjentem<sup>73</sup>. Według, między innymi, Cousins, MacDonald i Berman, sprzyja temu nie tylko uważność i zainteresowanie, jakiego bohater doświadcza ze strony reżysera, ale również jego nadzieja na to, że słuchacz/odbiorca w postaci dokumentalisty, pomoże mu pewne rzeczy zinterpretować, przeinterpretować, zrozumieć lepiej. Motywacją bohatera jest więc w dużej mierze silna potrzeba bycia usłyszonym i zauważonym.<sup>74</sup> W tych okolicznościach często wybrzmiewają niespodziewane wyznania, pojawia się szczerłość i otwartość, której bohater mógł się nawet po sobie nie spodziewać, krystalizują się nowe, odkrywcze myśli i wnioski. Możliwość rozmowy, bycia wysłuchanym jest też, w tej interpretacji, niezwykle okazją do przeprowadzenia procesu sublimacji, czyli zaspokojenia potrzeb/pożądania, przepracowania traumy, w sposób bardziej „zdrowy“ i dojrzały, niż oferowałyby w tym wypadku na przykład mechanizm stłumienia.<sup>75</sup> Podobnie jak w sytuacji psychoanalitycznej, dla pogłębionego zrozumienia bohatera niezwykle istotna jest umiejętność interpretacji i szczególna wrażliwość na język jakim się on posługuje oraz sam proces mowy, jego przebieg i dynamika. Kluczową rolę odgrywają tu chociażby pauzy w wypowiedzi, albo powtórzenia. Piotrowska zwraca uwagę na to, że te ostatnie często zdradzają pragnienie podmiotu aby przywoływane, traumatyczne doświadczenie nie było dla niego ponownie tak rozczarowujące. Celem na przykład psychoanalizy w rozumieniu lacanowskim, jest właśnie doprowadzenie

---

<sup>72</sup> Porównanie Jeana Roucha, podają za: A.Piotrowska, *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*, Birkbeck College, University of London 2012, s. 53.

<sup>73</sup> Jak mówi Piotrowska, dokumentalista posiada szereg cech upodabniających go do psychoterapeuty, przede wszystkim: słucha i stara się pozostać „profesjonalnym” bez względu na własne preferencje. Jest idealnym celem przeniesienia (w rozumieniu psychologii lacanowskiej). Patrz.: A.Piotrowska, *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*, Birkbeck College, University of London 2012, s.74.

<sup>74</sup> Ibidem. s. 53-56.

<sup>75</sup> Ibidem. s. 69-70.



do przełamania dotychczasowego łańcucha interpretacyjnego, żeby wspomniana zmiana („odczarowanie“ złych wspomnień) mogła nastąpić.<sup>76</sup> Mając to wszystko na uwadze tym bardziej uświadamiamy sobie jak wielką rolę odgrywa w tym procesie reżyser, który nie tylko ma wpływ na przebieg rozmowy, ale również na to w jakiej formie zostanie ona przekazana dalej, czyli jaka jej interpretacja, którą jest przecież proces montażu, dotrze później do widza. W efekcie reżyserskich decyzji, czyli selekcji odpowiednich, według twórcy, fragmentów wypowiedzi bohatera, która może wykluczyć z niej wiele znaczących elementów (jak wspomniane pauzy i powtórzenia), oraz w wyniku zmiany jej chronologii jak również poprzez decyzję aby pozbawić widza możliwości odbioru wypowiedzi (w całości lub we fragmentach) w swojej oryginalnej audio-wizualnej formie (jak wiemy, możliwość śledzenia mimiki, zachowania rozmówcy również odgrywa ogromną rolę w interpretacji jego komunikatów), a zamiast tego połączyć dźwięk z subiektywnie dobranymi do niego obrazami, dokumentalista wykorzystujący w swojej pracy formę wywiadu, dopełnienia wspomnianego przeze mnie procesu kreacji rzeczywistości. I gdyby nie obecność odbiorcy w postaci widza – ostatecznego interpretatora, to reżyser byłby tym, który w rozmowie z bohaterem ma zawsze ostatnie zdanie.

Bill Nichols, który stworzył swoją typologię w obrębie filmu dokumentalnego, opartą na chronologii jego rozwoju<sup>77</sup>, przypisywał formę wywiadu głównie dokumentom uczestniczącym (interaktywnym), nie wykluczając jednak jej obecności również w innych typach dokumentów. Znaczącą różnicą jaka tu zachodzi jest fakt, że o ile wywiad generalnie służy potwierdzeniu prezentowanej w filmie tezy, to w wypadku dokumentu uczestniczącego, teza ta w sposób widoczny jest efektem wzajemnej interakcji reżysera (albo jego przedstawiciela) z bohaterem<sup>78</sup>. Analizując formę wywiadu, określaną przez niego mianem dyskursu trzeźwości, Nichols wyróżnił jego cztery typy: „konwersację“, „zamaskowany wywiad“, „pseudo-dialog“ oraz „pseudo-monolog“.<sup>79</sup> „Konwersacja“ jest luźną rozmową pomiędzy bohaterem a reżyserem (albo jego przedstawicielem), który najczęściej znajduje się w kadrze a jeżeli jest poza nim, to nadal jest w centrum zainteresowania bohatera, czyli swojego

---

<sup>76</sup> Ibidem. s. 67.

<sup>77</sup> Patrz.s. 15.

<sup>78</sup> B.Nichols, *Representing Reality*, Indiana University Press, 1991, s. 48.

<sup>79</sup> Ibidem. s. 51-54.

rozmówcy. W wypadku, w którym rozmówcą bohatera jest drugi bohater (podstawiony przez reżysera), mamy do czynienia z „wywiadem zamaskowanym“. Sprawia on wrażenie zwykłej, podglądanej (niczym w filmie obserwacyjnym) rozmowy, z tą różnicą, że jest ona całkowicie ustawiona. Bardziej ustrukturyzowana forma wywiadu, gdzie oboje rozmówców jest widocznych, może sprawiać wrażenie dialogu, ale Nichols nazywa ją „pseudo-dialogiem“, ponieważ wyklucza ona wzajemność i równość pomiędzy uczestnikami utrzymując na pozycji uprzywilejowanej osobę przeprowadzającą wywiad. „Pseudo-monolog“ zaś jest efektem zamierzonej nieobecności filmowca, dzięki której widz zyskuje bezpośredni kontakt z bohaterem stając się tym samym podmiotem filmowego odbioru.<sup>80</sup> Leger Grindon odrzuca bazującą na stopniu zaangażowania podmiotu kategoryzację Nicholisa uznając ją za nieefektywne narzędzie analizy. W zamian proponuje uwzględnienie pięciu, mających wpływ na poetykę wywiadu, kategorii: obecność, perspektywę, kontekst wizualny, performance, poliwalencję, wsparte świadomością dwubiegunowej tradycji, z której wywiad się wywodzi i przez którą został ukształtowany (tradycji francuskiego cinema verite z wiodącą rolą Jean Rouch'a, gdzie wywiad jest katalizatorem interakcji pomiędzy filmowcem a bohaterem i jest nastawiony na poszukiwanie, odkrywanie, oraz tradycji amerykańskiego wywiadu telewizyjnego o charakterze politycznym, gdzie wywiad jest często narzędziem oddającym głos autorytetowi w określonej dziedzinie, który nastawiony jest na przekazywanie określonej wiedzy i perswazję).<sup>81</sup> Grindonowska obecność dotyczy filmowca, który może, na równi z bohaterem, pojawić się przed kamerą, albo ograniczyć swoją obecność do głosu dobiegającego zza kadru, lub też definitywnie zrezygnować ze swojej obecności na rzecz wzmocnienia autorytetu bohatera i jego relacji z widzem. Perspektywa związana jest z ustawieniem kamery, która może być ruchoma bądź statyczna, znajdować się bliżej bądź dalej bohatera, patrzeć na niego z góry, z dołu, albo pozostawać na linii jego spojrzenia. Kontekst wizualny, to obrazy towarzyszące wywiadowi, które mogą wpłynąć na nasz stosunek do bohatera oraz na interpretację jego wypowiedzi. Uwzględniając w swoim zestawieniu „performance“ Grindon pragnie natomiast podkreślić jak duże znaczenie w odbiorze wywiadu, poza samą mową, mają: wyraz twarzy, gestykulacja, mowa ciała, ubiór. Ostatnia w tym

---

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> Leger Grindon, *Q & A: Poetics of the Documentary Film Interview*, [w:] *The Velvet Light Trap*, University of Texas Press Number 60, Fall 2007, s. 4-6.

zestawieniu poliwalencja nie dotyczy charakterystyki samego wywiadu a raczej kształtu całości jaka z tego wynika. W przeciwieństwie do filmu, który przedstawia jedyną słuszną według siebie tezę, poliwalencja objawia się w różnorodności często kontrastujących ze sobą zdań i opinii.<sup>82</sup>

#### **1.4.6. Rzeczywistość wykreowana: NARRATOR (voice-over)**

W odróżnieniu od wywiadu, który mimo dominującej roli reżysera jest jednak miejscem jego dialogu z bohaterem, zastosowanie figury narratora (voice-over)<sup>83</sup>, jawi się jako reżyserski monolog, kolejna metoda operująca rzeczywistością wykreowaną. Narratorem, który wyłącznie realizuje wolę i przedstawia wizję reżysera niekoniecznie musi być on sam. Wybrzmiewający z tak zwanego off'u głos może należeć do neutralnej postaci wynajętego lektora, jak również do samego bohatera filmu (jak to ma miejsce np. w wypadku wspomnianej już bohaterki filmu Wojciecha Wiszniewskiego *Wanda Gościmińska. Włókniarka.*, która czyta w filmie napisany przez reżysera tekst będący jakoby jej pierwszoosobową narracją). Istotny jest w tym wypadku fakt, że mamy do czynienia z tekstem zamkniętym, przygotowanym przez twórcę w taki sposób, aby najpełniej oddawać jego własną interpretację opisywanej rzeczywistości. Nie oznacza to oczywiście, że stosując tę metodę dokumentaliści realizują zawsze film z odgórną, nieznoszącą sprzeciwu i zamkniętą na dialog tezę. Treść narracji rodzi się zazwyczaj na drodze konfrontacji reżysera z opisywanym światem i jest wynikiem przefiltrowania tego świata przez wrażliwość twórcy. Jednak, co ważne dla naszych rozważań, w momencie rejestracji stanowi ona już gotową formę, nie poddawaną dyskusji przez uczestników świata przedstawionego, na których odbiór i ocenę w oczach widza będzie przecież rzutować.

#### **1.4.7. Rzeczywistość wykreowana: ŚRODKI WIZUALNE, DŹWIĘKOWE, NARRACYJNE**

Wykaz metod z porządku rzeczywistości wykreowanej chciałabym uzupełnić o środki techniczne, estetyczne, oraz rozwiązania narracyjne, których zastosowanie

---

<sup>82</sup> Ibidem. s. 6-8.

<sup>83</sup> Chodzi o narrację w tzw. offie, głos lektora „nałożony” na ścieżkę dźwiękową, niesynchroniczny z obrazem.

jest działaniem czysto kreatywnym, posiadającym jednocześnie wyższy cel takiego podążania za rzeczywistością, o jakim mówił Wojciech Wiszniewski, a co przywoływałam już we wcześniejszym podrozdziale, czyli związanego z szeroko rozumianą tej rzeczywistości wiernością. Przypomnijmy sobie:

... możemy mieć do czynienia z wiernością rejestracyjną, opisową, wiernością w oddaniu nastroju, z wiernością tradycji i wiernością epoce (mówi się na przykład, że film „uchwylił ducha epoki“).<sup>84</sup>

Wspomniana wierność dotyczy również własnego, subiektywnego odbioru rzeczywistości, który niekoniecznie musi pokrywać się z jej dosłownie rozumianym, mimetycznym w swoim charakterze, obrazem, a raczej z „odczuwanym“ przez twórcę doświadczeniem, o czym pisałam już przy okazji Flahertheego<sup>85</sup>, a więc z autorską wersją prawdy o rzeczywistości. Do realizacji tego celu twórcy filmowi mają do dyspozycji szereg środków wizualnych, dźwiękowych i narracyjnych, które spóbuje teraz uporządkować.

Kreacja:

→ WIZUALNA

- ustawienie kamery (nietypowe perspektywy)
- ruch kamery (np. subiekt postaci)
- deformacja obrazu (na etapie produkcji, np. przez użycie obiektywów, filtrów, oraz na etapie postprodukcji)
- reżyseria światła, wykorzystanie koloru
- montaż (np. montaż atrakcji, tworzenie znaczeń przez konkretne zestawienia obrazów/scen)
- found footage (użycie archiwaliów)
- scenografia
- kostiumy
- animacja

---

<sup>84</sup> W. Wiszniewski, *Film dokumentalny jako instrument oddziaływania społecznego*, fragment pracy dyplomowej, [w:] Wojciech Wiszniewski, red. naukowa: Marek Hendrykowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2006, s. 169-170.

<sup>85</sup> Patrz. s. 10.

## → DŹWIĘKOWA

- muzyka
- dźwięki (np. makrodźwięki), które nie ilustrują, ale „upojemniają“ przedstawiony świat.

## → NARRACYJNA / STRUKTURALNA

- tytuł filmu
- łamanie prawdziwej chronologii zdarzeń
- wykorzystywanie literackich form narracyjnych takich jak listy, opowiadania, autentyczne (cytaty) bądź wymyślone.

Część wymienionych podpunktów przytaczałam czysto hasłowo już na początku pracy<sup>86</sup>, mówiąc o typowych elementach języka filmowego. Podkreślałam wówczas, że ich charakter i powszechność są jednym z dowodów na to, że każdy film dokumentalny jest dziełem kreacji. W tym podrozdziale powracam do nich (rozszerzając ich listę), ale tym razem w kontekście konkretnego rodzaju kreacji, czyli kreacji ukierunkowanej na tytułowe poszukiwanie prawdy. Wymienione powyżej środki i rozwiązania nie są więc w tym wypadku wynikiem na przykład podążania za rzeczywistością, efektem pracy w stylu direct cinema (mogłoby to dotyczyć np. ustawień i ruchu kamery), dostosowywania się do filmowanych obiektów, ani też skutkiem działania ukierunkowanego wyłącznie na uatrakcyjnienie (wzbogacenie, zdynamizowanie) przekazu, są zaś próbą wykreowania takiego świata, który byłby reprezentacją autorskiego doświadczenia, odczucia i rozumienia opisywanej rzeczywistości. Środki te przydzielam do kategorii rzeczywistości wykreowanej, ponieważ są wyrazem całkowitej władzy kreacyjnej reżysera (wspartej pracą i doświadczeniem współpracowników takich jak operator, montażysta, dźwiękowiec, kompozytor, scenograf, kostiumograf, mistrz oświetlenia, animator i inni) i nawet jeżeli mają wspierać proces kreacji rzeczywistości, a więc dialogu z rzeczywistością, to same w sobie są czymś sztucznym, spreparowanym, odgórnie tej rzeczywistości narzuconym.

---

<sup>86</sup> Patrz.s. 2.

Przykłady zastosowania wymienionych środków w interesującym nas celu będą przytaczać w kolejnych rozdziałach przy okazji analizy filmów własnych oraz wybranych polskich, współczesnych dokumentalistów.

## **2. AUTOETNOGRAFICZNA ANALIZA METOD KREACJI W ZREALIZOWANYCH FILMACH DOKUMENTALNYCH**

Podążając za cytowaną w tej pracy wielokrotnie Agnieszką Piotrowską, oraz przywołaną przez nią w *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film* ideą autoetnografizmu, chciałabym zaproponować analizę praktycznych zastosowań wspomnianych we wcześniejszym rozdziale metod kreacji na przykładzie zrealizowanych przeze mnie filmów dokumentalnych. Autoetnografia to metoda badawcza, która wykorzystuje autobiograficzne dane zebrane przez badacza<sup>87</sup>. Postrzegana jest jako autobiograficzny gatunek związany z pisemną (i nie tylko) relacją i badaniem, na które składa się wiele warstw świadomości łączących to, co osobiste, z tym, co kulturowe.<sup>88</sup> Powołując się na nią przyjmuję perspektywę, zgodnie z którą realizacja filmu dokumentalnego jest głęboko osobistym doświadczeniem każdego twórcy i dotyczy to zarówno przypadków, w których reżyser buduje pogłębioną relację z bohaterem, jak i sytuacji opierających się na bardziej zewnętrznym, obserwacyjnym stylu pracy. Moje trzy filmy<sup>89</sup>, które będę analizować, są tego doskonałym przykładem, bo chociaż *Niewiadoma Henryka Fasta* (2013) oraz *Pierwszy Polak Na Marsie* (2016), to przede wszystkim dokumentalne portrety osób, z którymi w trakcie realizacji nawiązałam bliską relację, to już *Polonez* (2016) jest raczej obrazem społeczności kreślonym z pewnej odległości. Każdy z tych filmów jest jednak pewnego rodzaju notą autobiograficzną, świadectwem moich relacji z bohaterami i mojego spojrzenia na świat oraz tych jego aspektów, które w danym okresie życia były dla mnie ważne i które widziałam w określony, choć otwarty na różne interpretacje odbiorcy sposób.

---

<sup>87</sup> A.Piotrowska, *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*, Birkbeck College, University of London 2012, s. 26.

<sup>88</sup> Carolyn Ellis, Arthur P.Bochner, *Autoethnography, Personal Narrativ, Reflexivity. Researcher as Subject*. [w:] *Handbook of Qualitative Research Second Edition*, Norman Denzin, Yoanna Lincoln editors, Thousand Oaks Calif Sage Publications, 2000, s. 739.

<sup>89</sup> Dodatkowe informacje (krótki opis, wykaz twórców oraz przyznanych nagród) na temat filmów *Niewiadoma Henryka Fasta*, *Polonez*, *Pierwszy Polak Na Marsie* znajdują się w Załączniku nr 1, s. 89-93.

## 2.1. *Niewiadoma Henryka Fasta* (2013)

Punktem wyjścia do myślenia o filmie *Niewiadoma Henryka Fasta* stało się hasło, jakie Marcel Łoziński, Jacek Bławut i Vita Zelakeviciute, czyli filmowcy-tutorzy prowadzący kurs dokumentalny w Szkole Wajdy, zadali swoim kursantom, w tym mnie. Hasłem tym była „miłość“, a jej wieloznaczna i otwarta na interpretacje idea, miała przyświecać naszym krótkim etiudom dokumentalnym. Zaczęło się więc od tematu, który wpłynął na nasze selektywne, subiektywne zawężanie świata, na przesiewanie rzeczywistości przez nasze osobiste wyobrażenia i skojarzenia z nim związane. Bardzo szybko przypomniałam sobie poznaną jakiś czas temu postać starszego pana, który wyróżniał się z tłumu niebanalnym słownictwem oraz sposobem myślenia a zapisał się w mojej pamięci głównie poprzez recytację erotycznych limeryków swojego autorstwa. Co ciekawe, w moich myślach już zaczęła powstawać etiuda, w której dręczony samotnością starszy pan szuka w anonimowym tłumie jakiegokolwiek bliskości, chociażby tej fizycznej. Oczywiście okazało się, że rzeczywistość wyglądała zupełnie inaczej. Najpierw kompletnie mnie zaskoczyła a potem sprawiła, że po realizacji krótkiej etiudy powstał jeszcze średniometrażowy film dokumentalny.

Tytułowy bohater, Henryk Fast, faktycznie był (według jego własnych relacji) w swoim życiu przeważnie osobą samotną, ale akurat w momencie, w którym nawiązaliśmy bliższą znajomość i zaczęliśmy pracować nad etiudą, znajdował się w kłopotliwej dla mnie interpretacyjnie relacji z młodszą o niespełna sześćdziesiąt lat dziewczyną. Na tym etapie znajomości, pomimo dręczących mnie wątpliwości i podejrzeń, nie czułam się absolutnie uprawniona do ingerowania w tę sytuację, a i sama zainteresowana/partnerka zdecydowanie odmówiła udziału w filmowej etiudzie. W odpowiedzi na te ograniczenia postanowiłam pozostawić terażniejszość swojemu biegowi i realizując etiudę zwróciłam się w stronę przeszłości, czyli, przywołując naszą kreacyjną systematykę, w stronę rzeczywistości wykreowanej. Swoją krótką opowieść o miłości w życiu mojego bohatera (zatytułowaną później *Witaj, Henryku*) zbudowałam na autentycznych fragmentach ogłoszeń matrymonialnych, jakie umieszczał on na odpowiednich portalach internetowych oraz na odpowiedziach jakie otrzymywał od zainteresowanych nim kobiet. Strona wizualna została jednak

wyreżyserowana, dokładnie tak jak przy realizacji etiudy fabularnej. Na czym polegało moje poszukiwanie prawdy w tym wypadku? Na wyłuskiwaniu, z ogromu wymienionych komunikatów, takich treści, które zdradzałyby coś więcej na temat bohatera i kontaktujących się z nim kobiet, które poza warstwą informacyjną tworzyłyby również opowieść psychologiczną.

Krótko po skończeniu realizacji etiudy rzeczywistość upomniła się o swoje, przypomniała nam, że to ona jest inspiracją dla fikcji i że to za nią trzeba podążać. Młoda partnerka mojego bohatera okazała się być jednak oszustką, niejednoznaczną, ale oszustką. Niejednoznaczną, bo była osobą, która dawała Henrykowi faktyczne wsparcie (gotowała, pilnowała leków i innych codziennych spraw związanych z bezpiecznym życiem), co już wcześniej sprawiało, że ciężko było ją nawet hipotetycznie potępić i wprowadzało wątpliwości na ile można ten ład i porządek w życiu starszego i schorowanego człowieka zaburzać. Oszustką, bo wykorzystując przychylność swojego partnera (w interpretacji Henryka) / podopiecznego (w jej późniejszej interpretacji), zdobyła kontrolę nad jego finansami i zaczęła z nich obficie korzystać. Sytuację tę można było przewidzieć i może również jej zapobiec, ale najważniejszy jest fakt, że większość zabranych pieniędzy w końcu wróciła do swojego właściciela. Na tym etapie zostałam już całkowicie wciągnięta w wir życia mojego bohatera, który dość szybko zdał się na moje wsparcie deklarując, że jestem mu bliższa niż jego własne, żyjące w Ameryce dzieci. I w ten sposób życie i film zlały się w jedno przyjmując później różnorakie, mniej lub bardziej nieprawdopodobne formy.

Zacznijmy jednak od początku, ale już nie rzeczywistego, tylko filmowego. Wstęp do opowieści o Henryku stanowi scena zrealizowana dużo później w stosunku do pozostałych ukazanych w filmie wydarzeń a rozgrywająca się w Centrum Banacha, Instytucie Matematycznym Polskiej Akademii Nauk. Mieliśmy szczęście, że akurat w tym okresie Henryk został zaproszony do wygłoszenia tam gościnnego wykładu. Życie zawodowe stanowi bardzo istotny element jego tożsamości. Był on wieloletnim wykładowcą, profesorem na Wydziale Matematyki amerykańskiego Uniwersytetu w Michigan i posiadał imponującą wiedzę w swej dziedzinie. Na tym fakcie opiera się początkowy konstrukt filmowej relacji z tego autentycznego wydarzenia, z niego wynika wykreowana rzeczywistość naukowej maligny, która



otwiera film. Wypisane na tablicy matematyczne symbole i wzory przenikają się wzajemnie a w tle niczym obca mowa pobrzmiwa niezrozumiały język wyższej matematyki – fragmenty wygłaszanego przez Henryka wykładu. Poziom i złożoność wiedzy bohatera są tak duże, że zdają się być nierealne, nieprawdopodobne, a my, laicy (a jako taka zadeklarowała się również uczestniczka wykładu mówiąc mi, że na tym poziomie matematyka posiada tak wąskie specjalizacje, że niezależnie od stopnia zaawansowania matematycy nie rozumieją siebie nawzajem) w konfrontacji z nimi możemy czuć się jak dzieci błądzące we mgle. W tym kontekście całe wydarzenie nabrało też abstrakcyjnego i absurdalnego wymiaru. Żeby oddać to wrażenie wykorzystałam elementy wizualnej (przenikanie się obrazów) i dźwiękowej kreacji (wybór bardziej skomplikowanych merytorycznie fragmentów wykładu podłożonych pod subiektywnie wyselekcjonowany obraz) już na etapie postprodukcji.

Kolejna scena jest natomiast w całości efektem kreacji, która w tym wypadku nie stanowi już tylko elementu wspierającego narrację (jak to ma miejsce w przypadku omawianej powyżej sceny), ale jest środkiem, dzięki któremu daną sytuację, kluczową dla odbioru całego filmu jak również inicjującą jego realizację, w ogóle można było w nim przedstawić. Dzięki sztucznie wykreowanemu obrazowi (zarejestrowanemu post factum) możemy towarzyszyć bohaterowi w autentycznym momencie odkrywania prawdy, czyli fałszu, na jakim opierała się jego relacja z młodą partnerką. Wszelkie złe podejrzania względem niej potwierdziła bowiem wizyta w banku i pozyskane na tej drodze druzgocące informacje na temat stanu własnego konta. Ponieważ sprawa wymagała natychmiastowego wyjaśnienia nie mogliśmy pozwolić sobie na długi proces starania się o zgodę na filmowanie tego wydarzenia. Z pomocą ukrytego mikroportu nagraliśmy zatem dźwięk, przejmującą rozmowę Henryka z pracownicą banku, a w postprodukcji zilustrowaliśmy go obrazem jego innej, zaaranżowanej już i podpartej zgodą na filmowanie wizyty w zupełnie niezależnej placówce usługowej. Scena ta jest więc poniekąd emanacją rzeczywistości wykreowanej, albowiem to, co widzimy, nigdy nie miało miejsca. Rzeczywistość, którą oglądamy jest obrazem wykreowanego realnego faktu, chociaż jej składową stanowi autentyczny dźwiękowy wyraz realnego faktu, którego własną interpretację dokonaną poprzez selekcję montażową proponuję widzowi. Zatem to fałsz wykreowanego na potrzeby filmowej opowieści obrazu występującego w czysto ilustracyjnej funkcji objawia nam prawdę tamtego wydarzenia: przejście bohatera od

podejrzeń i wątpliwości do nowej, trudnej świadomości oraz pierwsza, impulsywna na to reakcja, które mamy możliwość odczytywać w realnych (choć wyselekcjonowanych i zredagowanych w montażu) fragmentach przeprowadzonej wówczas rozmowy, w formułowanych zdaniach, dobieranych słowach, intonacji, wysokości głosu, ciszy i pauzach.

Następująca po tym sekwencja trzech krótkich scen również zawiera się w całości w porządku rzeczywistości wykreowanej. Warstwa wizualna, czyli obraz przybitego bohatera wracającego jakby tunelem do swojego domu, w którym następnie w samotności analizuje i przeżywa on swoją aktualną sytuację a później rusza w miasto, żeby poszukać jakiegokolwiek towarzystwa, jest efektem zaaranżowanej i wyreżyserowanej sytuacji. Nieprzypadkowe są tu ustawienia kamery: żabia perspektywa ukazująca bohatera w jego mieszkaniu jako niewielkiego, przytłoczonego przez ogrom pomieszczenia, duże okno i ciężkie zasłony; ptasia perspektywa w plenerze, ukazująca go jako małą postać zagubioną w pustej, dużej przestrzeni a następnie schodzącego schodami w dół co podkreśla uczucie przybicia i poczucie końca (echo tego ujęcia będzie w filmie powracać, najpierw jako wariant tego samego, złego nastroju – przy zejściu klatką schodową w dół, w drodze do sąsiada, a później poprzez odwrócenie kierunku ruchu jako reprezentacja odradzającej się nadziei). Na warstwę dźwiękową natomiast składają się dwa kluczowe, poddane twórczej kreacji elementy: podłożona pod całą sekwencję muzyka słuchana przez bohatera w drugiej scenie sekwencji, czyli w mieszkaniu (w trakcie realizacji sceny bohater słuchał swojego ulubionego utworu, który w filmie został jednak zastąpiony innym ze względu na problematyczną kwestię praw autorskich), oraz wypowiedź aranżowana w swym odbiorze na rodzaj uwydatniającego uczucie samotności monologu wewnętrznego, będąca w istocie kolażem fragmentów wywiadów, rozmów, jakie przeprowadziłam z bohaterem w różnych momentach naszej współpracy nad filmem.

Rzeczywistość wykreowaną na potrzeby filmowej narracji, ukazującą kolejne istotne elementy z życia bohatera i zbliżającą nas do niego, stanowi również obraz Henryka szkicującego rysunek erotyczny, siedzącego przy stole, na którym zalegają jego stare prace o tym samym charakterze i słuchającego wymownej pieśni operowej (dla znawców języka włoskiego tekst pieśni stanowi dodatkową warstwę

znaczeniową). Jest to portret postaci stworzony z autentycznych elementów (prawdziwych ilustracji wykonanych przez bohatera w przeszłości) i ukazujący jego rutynowe działanie (rysowanie), ale zaaranżowany na potrzeby realizacji sceny. Gdyby Henryk, w trakcie naszej wizyty, spontanicznie zdecydował, że akurat ma ochotę porysować, a my, jako filmowcy, tylko dostosowalibyśmy się do sytuacji, ta scena wyglądałaby zupełnie inaczej. Byłaby ona, żeby przytoczyć cytowaną już kilkakrotnie terminologię, obrazem zinterpretowanego (poprzez ustawienia kamery, montaż) realnego faktu, a nie, jak to ma finalnie miejsce w moim filmie obrazem wykreowanego (zainicjowanego i wyreżyserowanego) realnego faktu.

Kolejna scena, która pomimo użycia autentycznych elementów ze świata bohatera, jest obrazem rzeczywistości wykreowanej, stanowi parafrazę wspomnianej przeze mnie wcześniej etiudy zrealizowanej przed zdjęciami do właściwego filmu a ukazującej ten etap życia bohatera, w którym próbował on nawiązać damsko-męską relację za pośrednictwem portali randkowych. Pomimo wrażenia aktualności nie jest ona w pełni zgodna z chronologią życiowych zdarzeń, jest raczej mieszanką przeszłości z, jak się szybko okazało, terażniejszością. Daje obraz tego, jak po miłosnych rozczarowaniach Henryk radził sobie z samotnością, jak z etapu żałoby po nieudanym związku przechodził do dalszych utopijnych w swych założeniach poszukiwań nie tracąc przy tym ducha walki, nigdy nie porzucając nadziei. Dowiadujemy się również jaka, w interpretacji Henryka, jest definicja idealnej partnerki. Scena została zrealizowana na podstawie autentycznej treści starego ogłoszenia zredagowanego na potrzeby filmu. Bohater zaś stał się odtwórcą swojej własnej życiowej roli. W pojawiającej się niewiele później siostrzanej scenie następuje połączenie przeszłości z terażniejszością a Henryk odczytuje uzyskane od zainteresowanych nim kobiet odpowiedzi. Są to jednak odpowiedzi na nowe ogłoszenie, które tym razem umieścił już w trakcie realizacji filmu na portalu sponsorskim. W uzyskanych wiadomościach pojawiają się więc oferty o charakterze finansowym, co w bohaterze wzbudza dwuznaczne odczucia. To zagęszczenie czasowe stanowi syntezę zmagania bohatera z samotnością, pozwala pokazać w skrócie jego przejście od utopijnego myślenia o relacji niemożliwej aż do rezygnacji z idealizmu na rzecz gorzkiego kompromisu. Z rzeczywistości wykreowanej szybko przenosimy się do tej współkreowanej, kiedy bohater odzyskuje swój niezależny głos

i zwraca się do nas bezpośrednio. Sytuacja jest dla niego tak poruszająca, że musi wyjść z roli odtwórcy samego siebie, musi być tu i teraz, musi reagować na bieżąco.

Przytoczone przeze mnie dotychczas przykłady rzeczywistości wykreowanej mają w większości (poza drobnym wyjątkiem ujęcia otwierającego film) charakter mimetyczny. Na tym tle wyróżnia się kolejna scena, która łączy w sobie obydwa porządki kreacyjne i na chwilę wprowadza nas w surrealistyczne i symboliczne imaginarium bohatera. Bazą i punktem wyjścia jest tu erotyczne opowiadanie jego autorstwa, które w połowie zostaje zilustrowane na drodze reżysersko-operatorsko-montażowej kreacji (rzeczywistość wykreowana poprzez zdeformowany obraz rozostrzonych świateł ulicznych, przeostrzenia, montażowe efekty przenikania obrazu oraz efekty dźwiękowe, co sprawia wrażenie wejścia w bajkowy świat opowieści), a w połowie stanowi kreacyjną współpracę z bohaterem (kreacja rzeczywistości), który na potrzeby sceny realizuje własne szkice – wizualną oprawę do stworzonej przez siebie literackiej treści, co tworzy dodatkową, cenną warstwę znaczeniową poszerzającą późniejsze możliwości interpretacyjne. Opowiadanie, w którego centrum jest podglądający swoją nagą sąsiadkę mężczyzna staje się doskonałym, pogłębiającym psychologiczną analizę bohatera komentarzem do dotychczasowych wydarzeń. Na pierwszy plan wysuwa się tu bowiem aspekt seksualnych możliwości, które na drodze fantazji wykraczają poza fizyczne ograniczenia (wydłużający się penis pokonujący długą drogę dzielącą go od atrakcyjnej sąsiadki), aby na końcu przejść do autoironicznej i autokrytycznej konstatacji (leżącemu na ziemi penisowi zagraża nadjeżdżający tramwaj, co jest oczywistym nawiązaniem do motywu kastracji, seksualnej klęski i niemocy). Zaraz po zaskakującej poincie to niesamowite senne marzenie na jawie zostaje brutalnie przerwane przez dającą o sobie znać rzeczywistość. Henryk dostaje telefon od znajomej (pani Ziuty, do której postaci będę jeszcze wracać), z którą owszem prowadzi rozmowę, ale nie jest w nią w pełni zaangażowany. Jego myśli krążą gdzie indziej, nie powróciły jeszcze z erotycznego imaginarium (którego wizja powraca w formie rzeczywistości ponownie wykreowanej z pomocą rysunków, czerwonej barwy światła i muzyki). Jest to oczywiście odautorska wizja jego relacji ze starszą panią, która stanowi element rzeczywistego świata bohatera, ale nie na tyle istotny, żeby być w stanie stłumić bądź zaspokoić buzujące w nim pragnienia i obawy. Wyeksponowany w ten sposób motyw seksualny jest wyrazem nie tylko niespełnionych pragnień i rozczarowań, ale też

lęków, które trawia bohatera przed zbliżającą się operacją. Czy zachowa on seksualną sprawność? Jak to wpłynie na jego poczucie męskości, relacje z kobietami, nieustającą walkę z samotnością, poszukiwanie szczęścia?

Na kontrze do ponurej i niepokojącej wizji pobytu w szpitalu i nieznanym jego konsekwencji, ale nadal w duchu koncentracji na samym sobie i walki o siebie (bo, jak to ujął sam bohater: „mam tylko siebie“), plasują się dwie kolejne sceny. Pierwsza, znów, wykreowana, ale bazująca na autentycznych materiałach, czyli posiadanym przez Henryka portrecie stanowiącym kolaż jego twarzy z wizerunkiem słynnej Mona Lisy. Druga, ukazująca bohatera w działaniu, zorganizowanym przeze mnie (kreacja rzeczywistości - inscenizacja), ale na jego prośbę i zgodnie z jego potrzebami. Na chwilę więc przed podjęciem ryzykownego kroku poddania się operacji, obserwujemy jak gdyby ostatni zryw wolnościowy: udział w lekcji tanga oraz krótki, ale dający chociaż chwilową satysfakcję, taniec z młodą, miłą, uśmiechniętą dziewczyną. W tej chwili nie pamiętam już dokładnego momentu rejestracji tej sceny, ale jej pozycja na filmowej linii czasu jest z pewnością kolejnym efektem odautorskiej kreacji, który ma dodatkowo wzmocnić w odbiorze siłę pragnień bohatera. Zderzenie z następującą po niej sekwencją szpitalną jest niezwykle wymowne. Obraz bohatera aktywnie poszukującego spełnienia, tańczącego namiętnie w swym założeniu tango, który chwilę później zostaje sprowadzony do roli pacjenta, bezwiednego ciała-obiektu, daje wyraz dwóm skrajnościom uwydatniającym osobisty dramat bohatera.

Z dotychczasowej analizy mogłoby wynikać, że kreacja w *Niewiadomej Henryka Fasta* opiera się głównie na zdominowanej przez twórcę rzeczywistości wykreowanej i że świat przedstawiony, choć zbudowany z autentycznych elementów, stanowi jedynie symulakrum rzeczywistości. Tymczasem działania zakwalifikowane przeze mnie do porządku kreacji rzeczywistości są w tym filmie równie powszechne. Mamy więc do czynienia nie tylko ze wspomnianą już przy okazji sceny tańca inscenizacją czy, również przytoczonymi już, przypadkami wykorzystania formy wywiadu (choć przekształcaną na potrzeby rzeczywistości wykreowanej), ale również z aż podwójną figurą prowokatora (a w zasadzie prawie potrójną). Zaczniemy jednak od inscenizacji. W przypadku sceny tanecznej ingerencja z mojej strony ograniczyła się do znalezienia szkoły tańca, zgodnie zresztą z oczekiwaniami i

prośbami bohatera, zdobycia zgody na filmowanie, zorganizowania zdjęć. Podobnie było zresztą w przypadku sceny rozmowy z dziewczynami przypadkowo napotkanymi w knajpie, wirtualnego videospotkania z Moniką - najstarszą córką mieszkającą w Stanach, wyjścia do Domu Kultury na przedstawienie dla seniorów. Moja rola polegała na wyborze miejsca, repertuaru, aranżowaniu rozmowy, pomocy technicznej umożliwiającej nawiązanie kontaktu za pośrednictwem komputerowego oprogramowania. Niezależnie od zróżnicowanego stopnia ingerencji i tego czy inicjatywa była raczej po mojej czy Henryka stronie, każda z zaaranżowanych sytuacji wynikała bezpośrednio z życia bohatera: jego potrzeb oraz otwartości na innych (scena rozmowy z nieznanymi dziewczynami, gdzie zwierza się ze swoich problemów), pragnienia nawiązania bardziej bezpośredniego niż mailowy kontaktu z córką (rozmowa na skype), wyjścia z domu, poszukiwania nowych doświadczeń (przedstawienie w Domu Kultury, tango). Czy przyczynienie się do tego, że bohater uczestniczy w wydarzeniu, na którego organizację nie mamy wpływu oraz późniejsza obserwacja jego zachowania w zaaranżowanej sytuacji również może nosić miano inscenizacji? Uważam, że tak. Nadal mamy tu do czynienia z wyróżnionymi przez Jacoba Moreno, twórcę inscenizacji psychodramatycznej, czynnikami: wejście w konkretne role (zranionego, oszukanego przez kobietę mężczyzny; ojca; otwartego na nowe doświadczenia, poszukującego wrażeń, nienasyconego życiem seniora, który wciąż czuje się młodo); spontaniczności reakcji, którą z kolei zapewnia wejście w autentyczne sytuacje; zmiany perspektywy, którą gwarantują nowe okoliczności, w jakich bohater się znajduje. Każda z przytoczonych przeze mnie sytuacji spełnia te warunki, z każdej mój niezwykle autorefleksyjny bohater, ja (zarówno jako osoba prywatna jak i twórczyni tego filmu) oraz, jak myślę, również odbiorca, wyprowadziliśmy jakieś wnioski, z pomocą każdej coś sobie uświadomiliśmy.

Kontynuację tego procesu podróży do wewnątrz stanowiły wywiady, nasze mniej lub bardziej spontaniczne rozmowy. Niektóre z nich (następujące po szczególnie emocjonujących wydarzeniach takich jak wizyta w banku czy, co może wydawać się zaskakujące, w Domu Kultury) toczyły się na bieżąco (jak przytoczona w następującej po wizycie w Domu Kultury rozmowa w samochodzie), inne w warunkach domowych. W większości ich fragmenty powracają w formie pozorowanego monologu wewnętrznego, towarzyszącego bohaterowi w zupełnie innych niż to miało miejsce w momencie autentycznej rozmowy okolicznościach.

Jako narrację w voice-over towarzyszącą narzuconym przeze mnie na drodze montażu sytuacjom i obrazom (np. monolog wewnętrzny po wyjściu z banku, czy wewnątrz Domu Kultury) przydzielam je do porządku rzeczywistości wykreowanej. Nie dotyczy to jednak sytuacji, w których przytoczone w swojej oryginalnej, audiowizualnej pełni fragmenty wywiadu przechodzą momentami w voice-over, ponieważ zostają przeplecione obrazami uzupełniającymi narrację i spójnymi z jej treścią, z której z kolei wynikają (np. reakcja na otrzymane odpowiedzi na anons przeplatana oglądanymi zdjęciami respondentek). Wywiad powracający w formie wyłącznie dźwiękowej jest więc dla mnie składową rzeczywistości wykreowanej w momencie, w którym w połączeniu z obrazem tworzy nową, wymyśloną przez twórcę, rzeczywistość. Bohater nie toczył monologu wewnętrznego o przytoczonej w filmie treści, ani w ukazanym miejscu i czasie. Sytuacja ta jest rezultatem wymysłu, sztucznym konstruktem stworzonym na potrzeby narracji, która z kolei zderzając określone sensory sprawia, że leżąca później w gestii odbiorcy interpretacja, wyciągane wnioski i poszukiwanie prawdy, podążają w kierunku nadanym im przez wrażliwość twórcy (co nie zmienia faktu, że w tej podróży widz może dotrzeć zupełnie gdzie indziej niż autor).

Osobną i niezwykle istotną kategorią należącą do porządku kreacji rzeczywistości jest w filmie *Niewiadoma Henryka Fasta* figura nietypowego prowokatora, prowokatora, którego rola opiera się głównie na partnerstwie, na byciu powiernikiem, akuszerem pomagającym bohaterowi wydobyć i zwerbalizować swoje emocje i potrzeby. Z racji braku bliskich osób w otoczeniu Henryka postanowiłam wprowadzić w jego życie, a poprzez nie również do filmu, dwie postaci, które prywatnie dobrze znałam. Jednocześnie, podejmując tę decyzję, opierałam się na jego cechach, skłonnościach i potrzebach. Henryk z łatwością nawiązuje kontakty i ma ogromną potrzebę opowiadania o sobie, zaś osoby wybrane do towarzyszenia mu nie są przypadkowe i odzwierciedlają różne aspekty jego osobowości (Jurek to samotny mężczyzna, który ma problem z kobietami, tak jak Henryk ma byłą żonę oraz dzieci, z którymi nie utrzymuje kontaktu; ma pewną obsesję na punkcie erotyki a poza tym jest po prostu otwartą, towarzyską osobą; pani Ziuta to rówieśniczka Henryka, tak jak on zainteresowana literaturą, inteligentna i z poczuciem humoru, szybko staje się równą mu rozmówczynią). Moja inicjatywa nie naruszała więc naturalnego modus vivendi czy modus operandi mojego bohatera, on zaś zyskał dzięki temu tak bardzo

pożądanych rozmówców i słuchaczy. Ja z kolei, a co za tym idzie również widz, dostaliśmy możliwość dodatkowej obserwacji i wsłuchania się w niego. Zastosowana metoda jest, jak to się często zdarza, połączeniem inscenizacji (symulacja/organizacja spotkania z „sąsiadami“), z prowokacją, ale nosząca w tym wypadku znamiona przyjacielskiej rozmowy. Rola Jurka zaczęła się bardzo szybko rozszerzać i kiedy Henryk trafił do szpitala oraz kiedy trzeba było odebrać jego córkę z lotniska, był zawsze na miejscu. Jego przewrotna i nieprzewidywalna natura prowokatora, którym jest zresztą na co dzień, zaowocowała zaskakującymi i wymownymi scenami (jak wtedy, kiedy pokazuje Henrykowi erotyczną aplikację w telefonie, co spotyka się z żywą reakcją, albo kiedy robiąc Henrykowi zdjęcie z córką zadaje jej nagle pytanie o to czy kocha swojego ojca). Błyskotliwa i troskliwa pani Ziuta, która zapewnia mu pełne zrozumienia i humoru spotkanie a później dzwoni i dopytuje się o jego zdrowie, staje się mimowolnie dowodem na to, że dorównująca mu pod wieloma względami, starsza wiekiem potencjalna partnerka, to nie jest to, o czym on marzy. Na naszych oczach Henryk odrzuca więc prostą receptę na szczęście i konsekwentnie wybiera swój donkichotowski los.

Na sam koniec chciałabym omówić niezwykle ważną dla mnie i dla wymowy całego filmu ostatnią jego scenę oraz rolę, jaką odegrała w niej córka Henryka. Jej finałowa, rozliczeniowa rozmowa z ojcem jest z jednej strony skutkiem inscenizacji, z drugiej wynikiem działania osobliwej autoprowokacji. To Monika, wywołując w rozmowie z Henrykiem, pod wpływem wcześniejszych ze mną ustaleń, niezwykle istotny temat ich wzajemnej relacji, staje się wspomnianym kilka akapitów wcześniej półprowokatorem. Rozpoczynając bowiem tę rozmowę wywołuje ona do tablicy również samą siebie, doświadcza bardzo bolesnych emocji nie doznając w zamian żadnego oczyszczenia. Zatem w wypadku tej niespełnionej psychodramy nie nastąpiła niestety, tak istotna dla doświadczenia przemiany, zmiana perspektywy. Nawiązując natomiast do wspomnianego przeze mnie na początku rozdziału autoetnografizmu i idei, zgodnie z którą realizacja filmu, to bardzo osobiste doświadczenie również dla twórcy, muszę przyznać, że w trakcie rejestracji tej sceny poczułam to wyjątkowo mocno. W wyniku własnych życiowych doświadczeń poddałam się tak intensywnej emocjonalnej identyfikacji z córką mojego bohatera, że musiałam dać sobie trochę czasu, aby odzyskać niezbędny, zdrowy, uczciwy dystans i móc przystąpić do montażu filmu.



Ostatnie ujęcie w filmie jest już odautorską pointą, czyli znów rzeczywistością wykreowaną. Zbudowana z symbolicznego obrazu ciemnego tunelu, z którego bohater wraz z córką zaraz wydostanie się na powierzchnię, bo już, na naszych oczach, zaczyna kroczyć skąpanymi w słońcu schodami, oraz doklejonego w montażu fragmentu ich rozmowy (w którym Henryk odpowiada córce na pytanie czym będzie się teraz zajmował), pokazuje nam, że w tej relacji nic się już nie zmieni. Bohaterowie będą nadal trwali w swojej osobliwej, zbudowanej na emocjonalnym kompromisie symbiozie i odgrywali niezmiennie, obrane już dawno temu role skazując się tym samym na dalszą samotność i niezrozumienie.

Tytuł filmu, ta niezwykle ważna etykieta nadawana własnej opowieści przez jej autora, pojawiła się w tym przypadku pod sam koniec prac realizacyjnych. To, co uznałam za kluczowe, poza uhonorowaniem centralnej postaci poprzez uwzględnienie jej imienia i nazwiska, to pewien chroniczny, niezaspokojony brak, pustka determinująca całe jej życie. „Niewiadoma“ odnosi się więc do odwiecznego motywu poszukiwania leżącego u podstaw większości życiowych decyzji bohatera, do motywu wyrażonego we właściwym dla niego idiolekcie matematycznej terminologii.

## **2.2. *Polonez* (2016)**

Idea, która ostatecznie zaowocowała powstaniem krótkometrażowego *Poloneza* dzieli swój początek razem z *Niewiadomą Henryka Fasta*. Ponownie to hasło „miłość“, zadane uczestnikom kursu dokumentalnego w Szkole Wajdy, wywołało skojarzenia, które później ewoluowały w pomysł na film. Poza zrealizowaną etiudą o Henryku, zainspirowana aktualną sytuacją w kraju (a był to rok 2012/13) oraz niezwykle doświadczeniem wręcz fanatyczno-religijnej intensywności uczuć patriotycznych u obserwowanych przeze mnie (w trakcie pracy fotoreporterskiej) uczestników marszy z okazji Dnia Niepodległości, pomyślałam wówczas o stworzeniu krótkiej opowieści o miłości do ojczyzny. Temat ten towarzyszył mi przez około dwa lata, aż w końcu, dzięki programowi „Pierwszy Dokument“ w Studiu Munka, przeszłam do jego realizacji. Po inicjującej cały proces myślenia o filmie idei patriotyzmu, przyszedł pomysł na formę. Inspiracją stały się w tym wypadku liczne konkursy patriotyczne organizowane w naszym kraju. Inicjatywy

te mają przeważnie charakter odtwórczy, a uczestnicy prezentują swoje interpretacje popularnych, znanych wszystkim od lat, pieśni czy wierszy. Uznałam, że ciekawą formułą, mówiącą o społeczeństwie coś więcej, mógłby być konkurs umożliwiający chętnym bardziej osobiste zmierzenie się z tą podniosłą ideą, jaką jest miłość do ojczyzny i do wyrażenia się w dowolnej, wybranej przez siebie formie. Takie wydarzenie trzeba było jednak obmyśleć w szczegółach a potem zorganizować. Kolejnym krokiem było zatem znalezienie odpowiednich organizatorów i jednocześnie jurorów przyszłego konkursu. Częściowo wybór ten determinowany był przez ogólnie przyjętą praktykę: organizatorem powinien być lokalny dom kultury, a więc jego dyrektor wspierany przez przedstawiciela władzy, czyli burmistrza, a ponieważ władza duchowa jest dla wielu Polaków równie ważna jak władza świecka, musiał pojawić się również i jej przedstawiciel. W tym ostatnim wypadku miałam już jednak więcej możliwości i ostatecznie zwróciłam się do polecanego mi, jako wyjątkową osobę, księdza z pobliskiej miejscowości. Konkurs poniekąd artystyczny powinny oceniać również osoby, które sztuką się zajmują i posiadają w pewnym środowisku określony autorytet. Stąd wybór, również polecanej mi, lokalnej poetki, oraz (już tylko do komitetu organizacyjnego) kapelmistrza Młodzieżowej Orkiestry Dętej. Kiedy grupa została skompletowana stało się jasne, że składa się z tak barwnych i zaangażowanych w sprawę osób, że to one powinny być de facto głównymi bohaterami filmu. Słuszność tego wniosku potwierdziła zresztą rzeczywistość, kiedy okazało się z jak małym odzewem ze strony lokalnej społeczności spotkało się ogłoszenie zapraszające do udziału w konkursie.

Głównym założeniem filmu jest zatem kreacja „w celu poszukiwania prawdy“, jest on konsekwencją zadanego przeze mnie pytania: co może być miarą patriotyzmu dla przedstawicieli niewielkiej społeczności małego polskiego miasta? *Polonez* jest więc, cytując określenia przytaczane wcześniej w kontekście filmu *Jak żyć* Marcela Łozińskiego, dokumentem inscenizowanym i prowokowanym. Sama idea założycielska filmu – konkurs na kreatywną prezentację własnej postawy patriotycznej, jest swoistą inscenizacją, kreacją rzeczywistości, w której tworzeniu, poza autorem, aktywnie uczestniczą też bohaterowie. Komitet organizacyjny konkursu, a później jego jurorzy, czyli postaci wybrane do odegrania określonych ról, stają się z kolei osobliwymi autoprowokatorami. Z jednej strony są przedstawicielami twórcy, nosicielami jego założeń, z drugiej sami muszą odnaleźć się we

współtworzonej rzeczywistości, zmuszając siebie nawzajem do spontanicznych działań i reakcji.

Kreacyjne podejście do poruszanego w filmie tematu zdradza również wybór tytułu określonego już na samym początku pracy twórczej. Filmowa prezentacja postaw patriotycznych będzie odbywać się pod hasłem polskiego narodowego tańca, będzie prezentować się jako czerpiąca z wieloletniej tradycji narodowej kultury zbiorowa celebracja.

Filmowe uniwersum, już z samego założenia, jest rezultatem pewnej inscenizacji, stworzonej na potrzeby filmu formuły konkursu i odnajdujących się w niej, ale w sposób niezależny bohaterów. Poza inscenizacją otwartą, która jest jego fundamentem i do której jeszcze wrócę, zbudowane jest też jednak z pomocą inscenizacji zamkniętej, zastosowanej w przypadku trzech scen portretowych, z których dwa, to portrety indywidualne a jeden, powiedzmy, przechodni, bo wychodzący od jednostki a zamykający się na społeczności. Sceny indywidualne poetki i księdza zostały oczywiście zainspirowane przez rzeczywistość. Kreując nową sytuację bazowałam na autentycznych elementach z życia bohaterów. Poetka, która ma w swoim zwyczaju recytowanie własnych wierszy przy różnych okazjach, jest aktywna społecznie, organizuje poetyckie wieczorki autorskie, na które zaprasza wcześniej napotkanych w różnych miejscach ludzi, recytuje zatem jeden ze swoich wierszy. Utwór, który został wybrany spośród innych ze względu na swoją tematykę, jest więc jej osobistym i autentycznym głosem na poruszany przez nas temat. Scena recytacji na dworcu została wyreżyserowana, ale nie wszystko było pod moją całkowitą kontrolą, bo przecież poetka recytowała wiersz na swój własny sposób (co jest oczywiście zaletą), posiadała też dekoncentrujące widza i zasłaniające oczy okulary, których razem z operatorem bardzo chcieliśmy się pozbyć, ale ze względu na jej wrażliwość na światło nie mogliśmy tego zrobić (co jest nieusuwalną wadą), zaś w trakcie realizacji sceny w tle pojawiła się przechodząca pani, która chociaż przystanąła w idealnym pod względem kompozycji kadru miejscu nie została przez nikogo ustawiona (co znów jest zaletą, małym bonusem od rzeczywistości). Ksiądz, którego poznałam dzięki licznym rekomendacjom, okazał się być postacią nietuzinkową. To, co zaowocowało w filmowej scenie, to jego wspaniałe operowe głos i zamilowanie do śpiewu, oraz praktykowany przez niego zwyczaj obwoźnego

informowania wiernych o ważniejszych wydarzeniach z życia parafii. W filmie więc śpiewa on jedną z pieśni zagrzewających naród do walki (*Marsz, marsz Polonia*) i zachęca do udziału w konkursie jeżdżąc po mieście z wystającym przez otwór w dachu megafonem. Niezaplanowanym surplusem tych scen (i kolejnym dowodem na to, że nawet inscenizacja zamknięta nie jest nigdy do końca zamknięta) jest ogólne, zgodne z rzeczywistością, wrażenie, że entuzjazm i pasja organizatorów konkursu znacznie przekraczają zaangażowanie społeczne. Świadcami recytacji poetki okazują się być zdystansowani, wycofani ludzie czekający jedynie na przyjazd pociągu i niezbyt responsywni na jej serdeczne zaczepki. Z kolei ksiądz przejeżdża ze swoim orędzim przez opustoszałe ulice i tylko jeden smutny pan odwraca się za nim z niedowierzaniem. Trzeci portret, to scena zbiorowa, którą otwiera postać kapelmistrza Młodzieżowej Orkiestry Dętej, z dumą prowadzącego swoich podopiecznych. Stanowi ona pewnego rodzaju klamrę, nawias, w jaki wzięta została scena zebrania komitetu organizacyjnego, do której powrócę później. Decyzja o rozbiciu sceny na dwie części powodowana była głównie kwestiami estetyczno-stylistycznymi. Ten sposób narracji wprowadza pewną tajemnicę, suspens, zagadkę, działając jednocześnie dynamizująco na czysto dialogową scenę zebrania (również poprzez „udostępnienie“ jej swojej muzyki). Pierwsza część sceny to indywidualny obraz-portret kapelmistrza, którego kształt i treść (tak jak w przypadku poetki i księdza) wyszły poniekąd od postaci (wynikając z jej rutynowych działań), druga część, to obraz reprezentowanej przez część naszych bohaterów społeczności, która szykuje się na rozpoczęcie prac nad konkursem i w związku z tym uroczyste składa kwiaty pod miejscowym pomnikiem Orła Białego, symbolu Polski. Można powiedzieć, że realizacja tej sceny i to w takim kształcie, również wyszła od bohatera, czyli od społeczeństwa i związanych z nim moich obserwacji i wniosków. W naszym kraju uroczyste składanie wieńców pod różnymi pomnikami ma miejsce wyjątkowo często i gdyby niniejsza praca nie miała charakteru naukowego tylko literacki, to mogłabym powiedzieć, że czynność ta posiada znamiona popularnej, narodowej dyscypliny sportowej. Poza jej powszechnością istotny jest również fakt, że nadaje wydarzeniom, którym towarzyszy pewien nimb wzniosłości, większą wagę i siłę społecznego oddziaływania. Taki oto posag otrzymała więc od niej nasza wspólna inicjatywa konkursu patriotycznego. I nawet jeżeli te walory nie przyczyniły się do jego popularności, to z pewnością są kolejnym dowodem na ogrom determinacji ze strony jego propagatorów.

Wyrazem rzeczywistości wykreowanej są w *Polonezie* również konkretne rozwiązania montażowe, które nie były zaplanowane na etapie scenariuszowym ani zdjęciowym tylko narodziły się w postprodukcji. W ten sposób omawianą powyżej scenę złożenia kwiatów pointuje groteskowe zderzenie dwóch porządków: wysokiego z niskim. Po podniosłej uroczystości, marszu, kwiatach, ukłonach i muzyce przychodzi kolej na ciężką pracę, którą ktoś, w tym wypadku pracownik fizyczny, musi wykonać. Człowiek ten przesuwa z mozołem ciężki, drewniany stół, a wydobywający się przy tym specyficzny, tępy, doniosły dźwięk (ten autentyczny dźwięk też został wykorzystany jako środek kreacji), jest jakby ironicznym komentarzem do poprzedzających go pompatycznych wydarzeń. Sam przebieg krótkich scen ukazujących kulisy przygotowań do wieczoru konkursowego (prasowanie flagi, przesuwanie stołu, ustawianie krzeseł, wieszanie flagi), jest jedynie rezultatem zapoczątkowanych ideą konkursu działań, a moment upadku wyprasowanej wcześniej i wieszanej z pietyzmem flagi na ziemię, choć w realizacji musiał zostać powtórzony, najpierw wydarzył się naprawdę. Montażowa, groteskowa kreacja znaczeń z porządku rzeczywistości wykreowanej ma miejsce również w scenie z księdzem, który śpiewa przez megafon. Słowa: *Marsz, marsz Polonia, Marsz dzielny narodzi, odpoczniemy po swej pracy w ojczyściej zagrodzie*<sup>90</sup>, czyli polskiej pieśni powstańczej, zostają zderzone z obrazem niewielkiej grupki pieszych, którzy oczekują na podniesienie szlabanu kolejowego, żeby kontynuować swój marsz powszedni. Jest to kolejny odautorski komentarz, reprezentacja osobistej prawdy o obserwowanym na drodze konkursowej prowokacji świecie, zderzenie podniosłości idei z przyziemnością rzeczywistości, czyli gruntu na jaki ta idea pada.

Inscenizacja otwarta, która stanowi spiritus movens całego filmu, objawia się w swojej czystej postaci w dwóch miejscach. Pierwszym z nich jest zebranie organizacyjne, gdzie zadany temat (organizacja konkursu) i zasugerowany przebieg obrad (główne punkty do omówienia, jak na przykład hasło przewodnie konkursu), są jedynymi wytycznymi narzuconymi bohaterom z zewnątrz. Ich swobodny dialog i nieskrępowana twórcza inwencja organizacyjna, zostają poddane autorskiej interwencji dopiero na etapie montażu. Dzięki tej scenie poznajemy bohaterów i ich

---

<sup>90</sup> Fragment pieśni *Marsz Polonia*, autorzy słów: Józef Wybicki i Władysław Ludwik Anczyc, melodia ludowa, data powstania: 1863.

sposób myślenia, widzimy ich zaangażowanie w sprawę. Jednocześnie zderzamy się z prawdą groteskowego przerostu formy, w jaką na siłę, poszukując konkursowego hasła, próbuje się ubrać abstrakcyjną w swej naturze ideę miłości do ojczyzny, nad treścią. Absurd dysproporcji pomiędzy formą a treścią pobrzmiewa zresztą w całym filmie, w każdej jego scenie. Moim zadaniem, realizowanym z pomocą określonych środków kreacji, było właśnie te dysproporcje wydobyć i pokazać.

Finałowym punktem dojścia, w którym konsumuje się inscenizacyjny potencjał filmu (czyli drugim przypadkiem manifestacji inscenizacji otwartej), jest scena konkursowa. Na samym jej wstępie powraca motyw groteskowych dysproporcji. Widzimy wyraźnie przerost zastosowanych do zorganizowania wydarzenia środków oraz jego oprawy (mnóstwo fachowego sprzętu, banery reklamujące Urząd Miasta i Dom Kultury) nad poziomem zainteresowania ze strony mieszkańców, których liczba tylko w niewielkim stopniu przekracza skład zespołu jurorskiego. To prawda, że publiczność nie dopisała, muszę przyznać jednak, że nie uwzględniłam w filmie wszystkich faktycznych uczestników konkursu. Decyzja ta była powodowana przede wszystkim selekcją merytoryczno-stylistyczną. Odrzucone na etapie montażu osoby prezentowały zazwyczaj rozwlekły, rozcieńczony w swej treści i nic nie wnoszący do naszej dyskusji przekaz. Z kolei pozostali uczestnicy, poza wymownymi prezentacjami, przyczyniają się przede wszystkim do aktywizacji działań jurorów, którzy, jak już wspomniałam we wstępie, są prawdziwymi bohaterami filmu, a co za tym idzie, sami stanowią manifestację poszukiwanej przez siebie idei patriotyzmu. Konsekwentnie kreują jej obraz odbijając się w ocenianych przez siebie prezentacjach konkursowych, w swoich reakcjach, komentarzach i wnioskach. Ci z nich, którzy są do świata nastawieni pozytywnie z ogromną pasją szukają u uczestników i w ich występach jakichś walorów (ksiądz, poetka, burmistrz), ten, który jest sceptyczny i wymagający potrafi punktować najmniejsze niedociągnięcia (dyrektor Domu Kultury), ale wszyscy chcieliby, żeby patriotyzm był dla ludzi ważny, o ile nie najważniejszy, żeby był w każdym polskim sercu (bo, jak to ujęła poetka: „Polski należy szukać w sercu“). Ich potrzeba zdaje się rezonować z postawą przedostatniego uczestnika konkursu, staruszka, który ostatecznie zostaje jego laureatem. Ostatnie ujęcia w filmie są jednocześnie finałowym akordem dominującej w nim groteski, ponownym zderzeniem wysokiego porządku z niskim. Materialnym ekwiwalentem miłości do ojczyzny (zgodnie z ustaleniami komitetu

organizacyjnego) okazuje się być odbiornik telewizyjny, a zaopatrzonego w ten cenny przedmiot zwycięzca konkursu wyrusza do domu zanurzając się w ciemny, mokry i ponury krajobraz ukochanej przez siebie Polski i wdeptując po drodze w uliczne kałuże.

### **2.3. *Pierwszy Polak Na Marsie* (2016)**

To kolejny, po *Niewiadomej Henryka Fasta*, film-portret opowiadający o życiu wyjątkowego bohatera. Kazimierz Błaszczak marzy o byciu tytułowym pierwszym Polakiem, który wyląduje na Marsie, ale jego działania nie ograniczają się jedynie do osiągnięcia tego skromnego celu. Poza uczestnictwem w selekcji prowadzonej przez holenderski program Mars One, który ma na celu wysłanie na czerwoną planetę pierwszych ludzi i jednocześnie osadników, Kazimierz jest aktywnym członkiem wiejskiej społeczności przynoszącym pod przysłowiowe strzechy namiastkę Wszechświata. Towarzyszymy mu więc nie tylko w przygotowaniach do lotu w kosmos, ale również w realizacji imponującej swym rozmachem budowy radioteleskopu i działaniach angażujących w tę inicjatywę pozostałych mieszkańców. Poza nami temu wszystkiemu przygląda się też jego obecna jedynie na ekranie komputera małżonka i przyjaciele. *Pierwszy Polak...*, to też pierwszy film, który sam do mnie przyszedł. Dawno niesłyszany znajomy specjalnie zadzwonił do mnie, żeby powiedzieć mi o istnieniu Kazimierza, bo słusznie stwierdził, że z całą pewnością zainteresuje mnie on jako bohater filmowy. Niedługo po tym poznałam Kazimierza już osobiście i prawie natychmiast przeszłam do realizacji filmu. Zafascynował mnie jego świat i, trochę jak w przypadku Henryka, surrealistyczne marzenia. Film obfituje w różnego typu zabiegi kreacyjne a ja ponownie nie jestem jedyną osobą, która je inicjuje. Głównym zamierzeniem ingerencji w rzeczywistość jest tu (podobnie jak w przypadku *Niewiadomej Henryka Fasta*) oddanie jak najgłębszej i możliwie zróżnicowanej prawdy o moim bohaterze jako marzycielu dążącym do nieprawdopodobnego celu. Tytuł, który eksponuje jego cele (bycia pierwszym człowiekiem, który polecą na inną planetę) podkreśla zaś wyróżniające go i niezwykle połączenie tego co odległe i niedoścignione (Mars) z tym co bliskie i lokalne (Polska). To dlatego potencjalny „Pierwszy Człowiek Na Marsie“ został pokonany przez „Pierwszego Polaka na Marsie“.

Film opowiadany jest jakby z dwóch punktów widzenia: zewnętrznego i wewnętrznego, posiada bowiem jednocześnie narrację trzecioosobową (prowadzoną przeze mnie jako autorkę) i pierwszoosobową (prowadzoną przez bohatera za pośrednictwem amatorskich filmików kręconych podręczną kamerką). Włączenie do filmu nagrań Kazimierza było dla mnie decyzją dość oczywistą. Znalazły się w nim zarówno materiały zrealizowane przez niego w przeszłości, jak i te robione na bieżąco z intencją wspierania i wzbogacania naszej wspólnej filmowej opowieści. Wyjątkowym przypadkiem są natomiast dwa finałowe nagrania. Dotyczą one dwóch niezwykle ważnych momentów, w których nie mogłam towarzyszyć Kazimierzowi z kamerą. W tamtym czasie ta niemożność powodowała we mnie ogromną frustrację, szybko jednak okazało się, że stało się to z korzyścią dla filmu. Chwila, w której Kazimierz odbiera mailowe wyniki kolejnego etapu rekrutacji do programu Mars One, została przez niego zarejestrowana na moją prośbę. Nie mam pewności czy w innym wypadku wydarzenie to zostałoby utrwalone. Nagranie różni się stylistycznie od pozostałych, bo Kazimierz pierwszy raz staje się (w wyniku własnej decyzji realizacyjnej) jednocześnie podmiotem rejestrującym i przedmiotem obserwacji. Po krótkim wstępie zrealizowanym w swoim typowym stylu, kiedy to Kazimierz pokazuje potencjalnym widzom ekran komputera oraz nieodczytaną jeszcze mailową wiadomość i mówi kilka słów wprowadzenia, kamera zostaje ustawiona na statywie/szafce. Kadr jaki dzięki temu powstał, częściowo zapewne na drodze przypadku, jest niezwykle wymowny. Głowa Kazimierza znajdująca się w dole ekranu, jest obcym kształtem wśród regularnych, pionowych linii zwisających zasłon, ściennych narożników, framugi drzwi; jest obcą białą plamą kolorystyczną wśród dominujących brązów i beży; obcym ciałem przygniecionym przez otaczającą je przestrzeń i dążącym ku dołowi. Obraz współgra więc z atmosferą sceny i wzmacnia jej wymowę. Kazimierz w milczeniu odczytuje treść maila a cisza jaka temu towarzyszy trwa niepokojąco długo. W ten sposób nie tylko domyślamy się, ale też czujemy co się stało. Kazimierz nie zakwalifikował się do kolejnego etapu i utracił swoją jedyną szansę na realizację kosmicznego marzenia. Jako naoczni świadkowie tego momentu odczuwamy jego ciężar. Sytuacja odmiennie niż dotąd autonarracji spowodowanej moją nieobecnością a więc też niemożnością zewnętrznej rejestracji powtórzyła się przy narodzinach wnuczki. Początkowo bardzo chciałam uczestniczyć w pierwszej wizycie w szpitalu, kiedy jednak okazało się to niemożliwe, kwestia rejestracji swojego pierwszego spotkania z nową członkinią rodziny pozostała w



rękach Kazimierza, który zrealizował ją nawet z nadwyżką (nie tylko w szpitalu, ale też później, w domu). W efekcie został powtórzony odmienny styl narracji i ponownie kamera Kazimierza-narratora stała się zewnętrznym obserwatorem poczynań Kazimierza-bohatera. Tym razem to nie statyw a syn przejął rolę wspierającą eksterioryzację procesu rejestracji. Kamera zaś, która była dotąd częścią ciała bohatera, staje się niezależnym bytem. Dlaczego te dwa przykłady są ważne w kontekście naszych rozważań? Poza oczywistym faktem, że wspomniane momenty mogłyby nie zostać zarejestrowane, albo zostałyby nagrane w zupełnie inny sposób (co pewnie w większym stopniu dotyczy odbioru wyników niż poznania wnuczki), nakłonienie bohatera do rejestracji konkretnych zdarzeń, czyli podążanie za tytułową prawdą, przyczyniło się do nabrania przez niego nowej świadomości, do wzmocnienia i przekształcenia poniekąd jego roli współtworzącego opowieść o samym sobie performera. Zaowocowało to kreacją rzeczywistości na potrzeby filmu, której głównym demiurgiem stał się sam bohater, autor autoinscenizacji, bo tak nazwałabym zrealizowane przez niego nagrania, które tym różnią się od tworzonych wcześniej video-pamiętników, że stawiają go w centrum obserwowanego świata odbierając mu funkcję podmiotu obserwującego na rzecz funkcji obiektu obserwowanego.

Kiedy dowiedziałam się o inicjatywie Kazimierza dotyczącej postawienia gigantycznego radioteleskopu w małej wsi nieopodal jego miejsca zamieszkania, szybko doszłam do wniosku, że lokalna społeczność, która była już wcześniej zaangażowana w dyskusje na ten temat, powinna zostać również uwzględniona w filmie. W ten sposób mieszkańcy, którzy byli żywo zainteresowani działaniami Kazimierza, stali się rodzajem greckiego chóru. W przeprowadzanych w ich domach wywiadach, w precyzyjnie zakomponowanych portretowych kadrach, komentują oni kolejne poczynania Kazimierza, charakteryzują jego postać, kibicują mu i przeżywają jego porażkę, a pod jego wpływem zaczynają również odrywać się od ziemi i rozmyślać o kosmosie. Serię pierwszych wypowiedzi przybliżających widzowi postać Kazimierza zamyka on sam i jego nagranie będące prezentacją zrealizowaną na potrzeby rekrutacji do programu Mars One. Ten autoportretowy kadr, płaski i frontalny, stał się poniekąd stylistycznym wyznacznikiem dla nagrywanych później wywiadów z mieszkańcami.

Poza pełnieniem roli komentujących obserwatorów mieszkańcy wsi stają się też aktywnymi uczestnikami dwóch inscenizacji. Pierwsza jest powrotem do przeszłości, druga podąża za inicjatywą i wyobraźnią młodych uczniów Kazimierza, żeby zabrać nas w przyszłość. Scena zebrania, na którym idea budowy radioteleskopu zostaje przybliżona mieszkańcom, którzy następnie poddają ją głosowaniu, jest odtworzeniem minionej już sytuacji. Ponowna rozmowa na temat technicznych aspektów przedsięwzięcia oraz potencjalnych zagrożeń jakie z niego wynikają, choć zainscenizowana, staje się sytuacją otwartą. Mieszkańcy w końcu mogą zwierzyć się ze swoich wątpliwości, przyznają się do lęku o to, że kosmiczna rewolucja w ich rodzinnej wsi może obrócić się przeciwko nim. Jednocześnie wyrażają swój podziw dla Kazimierza, jego odwagi i ambitnych planów. Dzięki temu poznajemy ich lepiej, a działania Kazimierza, odbijające się w ich jednostkowych losach, lękach i nadziejach, nabierają emocjonalnego, osobistego ciężaru. Druga scena jest w pewnym sensie tego przedłużeniem a jednocześnie również popisem zbiorowej fantazji. Pod wpływem młodych ludzi, dla których Kazimierz prowadzi na co dzień kółko astronomiczne, pojawił się pomysł aby w fundamentach radioteleskopu umieścić tak zwaną kapsułę czasu. Pojemnik, który miał zawierać pamiątki i wiadomości skierowane do ludzi w bliżej nieokreślonej przyszłości szybko stał się wyrazem ludzkiej tęsknoty za nieśmiertelnością, za przedłużeniem swojej egzystencji poprzez pozostawienie śladów swojego istnienia. W zainscenizowanej scenie przygotowywania przez mieszkańców kapsuły czasu, podniosła idea nawiązania symbolicznego kontaktu z przyszłością, realizuje się w zwykłych, egocentrycznych okrucinach codzienności: zdjęciu paszportowym, artykule poświęconym własnej działalności opublikowanym w lokalnej gazecie, rysunku dziecka, długopisie, reklamie własnego zakładu pracy, świętym obrazku. Kosmos, Wszechświat, przyszłość, objawiają się więc jako coś, co z jednej strony nas przerasta, ale z drugiej, w pewnym sensie, też z nas wyrasta. Mieszkańcy może pochodzą z malutkiej wsi i nie bardzo znają się na przedstawianych im zagadnieniach z zakresu nauk ścisłych, ale w końcu Wszechświat, to również oni i ich drobne, przyziemne dowody na istnienie. To, co niepojęte, nieodgadnione, nieznanne, materializuje się w widocznym i namacalnym „tu i teraz“, bo przecież wszystko jest połączone.

Inszenizacja staje się również sposobem na uchwycenie i opowiedzenie relacji Kazimierza z jego żoną oraz przyjaciółmi. Nagrania rozmów, które Kazimierz

przeprowadzał zwykle z żoną na skypie, zostały na potrzeby filmu zorganizowane w kluczowych dla opowieści momentach. Wyjątkiem jest pierwsza rozmowa, która wprowadza nas w specyfikę ich relacji i przywołuje potencjalny problem kosmicznej podróży Kazimierza, na którą małżonka nie wyraża zgody. Kolejne połączenia następują w trakcie imieninowego spotkania Kazimierza z jego kolegami, oraz po uroczystości oficjalnego oddania radioteleskopu do użytku i jednocześnie na chwilę przed niezwykle ważną dla niego i stresującą rozmową kwalifikacyjną do programu Mars One. W trakcie pierwszej rozmowy bohaterowie dobrze wiedzieli jaki temat jest kluczowy dla filmu i szybko weszli w swoje role. Cały urok i psychologiczny potencjał takich sytuacji o charakterze inscenizacyjnym polega na tym, że nawet przy określonych założeniach będących poniekąd sztuczną nakładką na rzeczywistość, to rzeczywistość dominuje nad kreacją, przebija się siłą naturalnych, odruchowych reakcji, prawdziwych uczuć i emocji. W scenie imienin bohaterowie również intuicyjnie przyjęli określone role: solenizanta, który niebawem może już na zawsze opuścić Ziemię, kolegów, którzy go żegnają i jednocześnie podpytują obecną na skypie małżonkę o to, jak ona to wszystko znieś. Opowieści Kazimierza o szczegółach misji Mars One szybko zacierają granicę pomiędzy inscenizacją a rzeczywistością, zabawa ustępuje miejsca szczerzej ciekawości.

Żeby w pełni opowiedzieć o świecie Kazimierza, oddać jego kreatywny nerw i polot, ale też przywołać minione a istotne wydarzenia (jak w przypadku badań lekarskich niezbędnych w procesie rekrutacji), wielokrotnie stosowałam zabiegi z porządku rzeczywistości wykreowanej. Takim sztucznie wprowadzonym w świat bohaterów tworem jest łązik marsjański jeżdżący po wsi a następnie prowadzący za sobą procesję mieszkańców. Jego obecność w życiu samego Kazimierza jest uzasadniona nie tylko kosmiczną predestynacją, ale również tak prozaicznym faktem, że zawody łązików marsjańskich mieszczą się w ramach jego zainteresowań a reklamująca je pocztówka staje się nawet jedną z pamiątek umieszczonych przez niego w kapsule czasu. Dlaczego jednak, poza efektownym kontrastem, łązik został umieszczony nagle w wiejskim uniwersum? Chciałam, żeby reprezentował on odmiennosc i innowacyjność głównego bohatera w lokalnej skali, żeby był zapowiedzią niesionej przez niego astronomicznej rewolucji realizującej się później w postaci radioteleskopu, stanowiąc tym samym jego wyśnione, kosmiczne alter ego.

Wytworem w pełni kontrolowanej kreacji są też kolejne etapy przygotowań Kazimierza do wyruszenia w wymarzoną misję marsjańską. W przypadku wykonywanych w domu ćwiczeń gimnastycznych wizualna opowieść została stworzona w taki sposób, żeby powiedzieć o Kazimierzu coś więcej, żeby pokazać ogrom pustego, opuszczonego przez pozostałych członków rodziny domu, żeby poczuć fantomową obecność żony w postaci jej młodzieńczego, już od dawna nieaktualnego wizerunku wiszącego na ścianie, żeby podkreślić samotność gospodarza, ale również jego wolę walki (ćwiczenia wykonywane na tle gobelinu ze słynną *Bitwą pod Raclawicami* Wojciecha Kossaka). Scena w symulatorze lotów pomaga bohaterowi oderwać się od ziemi jednocześnie go z niej nie zabierając, stanowi bowiem jedynie spreparowane komputerowo symulakrum małej części upragnionego przez niego doświadczenia i w ten sposób oddaje intensywność jego pragnień, które trzymane są na uwięzi przez ograniczającą je fizycznie rzeczywistość. Badania lekarskie, które odbyły się przed realizacją zdjęć do filmu zostały na nasze potrzeby powtórzone. W efekcie montażu pozbawione zostały jednak jakiegokolwiek komentarza. Proces selekcji chętnych do dokonania przełomowych osiągnięć w dziejach ludzkości, to w pierwszej kolejności proces wykluczenia chorych osobników. Kandydaci zostają więc zredukowani do roli ciał, których sprawność zaważy na ich dalszym losie. Podmiotowość wyrażająca się w indywidualnej pasji i zaangażowaniu ustępuje tu miejsca mierzalnemu materializmowi. Negatywny wynik kolejnego etapu selekcji stawia kres wszelkim przygotowaniom. Szansa na spełnienie największego życiowego marzenia zostaje w jednej chwili przekreślona. Jednak ostatnia scena filmu pokazuje nam coś zupełnie przeciwnego. W wykreowanym krajobrazie marsjańskim niespodziewanie pojawia się Kazimierz w swoim upragnionym wcieleniu tytułowego pierwszego Polaka na Marsie. Wtyka on biało-czerwoną flagę w czerwony piasek i znika za horyzontem. Jego marzenie nie zniknęło wraz z selekcyjną porażką, wręcz przeciwnie, ono wciąż żywi niezrażoną niczym wyobraźnię. Kazimierz nie ustanie w swych wysiłkach, nie porzuci jeszcze wiary w swoje szanse, bo, jak informują nas napisy końcowe, znajduje się jeszcze na liście rezerwowej. Nie wszystko jest więc stracone.

## 2.4. Podsumowanie

Z przedstawionych w tym rozdziale filmowych analiz mogłoby wynikać, że cel uświęca środki a obfitość kreacji w dokumencie zawsze znajdzie swoje uzasadnienie w szeroko rozumianym, a więc bardzo pojemnym w swej interpretacji pojęciu poszukiwania prawdy. Myślę jednak, że potrzeba usprawiedliwienia kreacji jest błędnym jej rozumieniem. Osobiście widzę kreację jako walor, jako działanie, które samo w sobie staje się wymowną częścią rzeczywistości, które będąc wyrazem wrażliwości i charakteru twórcy, ale też odnajdujących się w niej i wchodzących z nią w dialog (kreacja rzeczywistości) albo wypełniających jej założenia (rzeczywistość wykreowana) bohaterów, staje się tej rzeczywistości kolejnym dokumentem. Niezbędnym jednak warunkiem, żeby utrzymać tę optykę jest niedopuszczająca do nadużyć, ani zakłamań uczciwość twórcy, którego kreacyjna ingerencja w świat może być nakierowana na eksplorację, wydobycie tego, co niekoniecznie znajduje się na powierzchni, wyeksponowanie tego, co jego zdaniem jest istotne, ale nigdy na fałsz czy cyniczną manipulację.

W kolejnym rozdziale częściowo oddaję głos wybranym polskim dokumentalistom, których filmy w dużej mierze opierają się na kreacji. Chciałabym przyjrzeć się poruszanemu problemowi z ich perspektywy.

### 3. KREACJA W POLSKIM FILMIE DOKUMENTALNYM

#### 3.1. Współcześni polscy dokumentaliści o własnych poszukiwaniach prawdy i stosowanych w tym celu metodach

Współczesny polski film dokumentalny jest zjawiskiem wyrastającym z bogatej i jednocześnie silnie oddziaływującej na niego tradycji, w której, jak już wspominałam w poprzednich rozdziałach, zawiera się również twórczość bardziej eksperymentalna, poszukująca nowych środków wyrazu. Postawa kreacyjistyczna współczesnych polskich dokumentalistów, którą w kontekście omawianej problematyki rozumiem jako skłonność do stosowania zabiegów kreacyjnych w obrębie materii dokumentalnej, znajduje swój wyraz w bardzo zróżnicowanej twórczości. W niniejszej pracy postanowiłam przywołać trzy przypadki<sup>91</sup>, które ze względu na swoją specyfikę mogą być tego ciekawym przykładem. *Symfonia Fabryki Ursus* (2018) Jaśminy Wójcik, *Diagnosis* (2018) Ewy Podgórskiej, oraz *Sztuka znikania* (2013) Bartka Konopki i Piotra Rosołowskiego posiadają swój indywidualny, oryginalny język oraz obficie czerpią z kreatywnych metod ingerencji w opisywaną rzeczywistość. Nie chcę poddawać ich jednak szczegółowej i subiektywnej analizie kategoryzującej konkretne środki kreacji, jak to miało miejsce w przypadku prezentacji moich własnych filmów (patrz. rozdział 2.), tylko przyrzyć im się z perspektywy ich własnych twórców, z którymi przeprowadziłam indywidualne wywiady<sup>92</sup> opierając się na pięciu pytaniach dotyczących samego procesu powstawania filmu i uwzględniających kluczową dla naszych rozważań rolę kreacji:

1. Co zapoczątkowało myślenie o filmie? Czy było to podążanie za rzeczywistością czy raczej jedynie przez tę rzeczywistość zainspirowany koncept, który dopiero uruchomił proces twórczy?

---

<sup>91</sup> Dodatkowe informacje (krótki opis, wykaz twórców oraz przyznanych filmom nagród) na temat filmów *Symfonia Fabryki Ursus*, *Diagnosis*, *Sztuka znikania*, znajdują się w Załączniku nr1, s. 94-100.

<sup>92</sup> Transkrypcję wywiadów (z Jaśminą Wójcik i z Piotrem Rosołowskim) oraz pełną treść pisemnej odpowiedzi Ewy Podgórskiej zamieszczam w Załączniku nr 2, s. 102-123.

2. Kiedy pojawił się pomysł/potrzeba zastosowania konkretnych środków kreacji?
  - a) z czego on wynikał,
  - b) jak przebiegał proces określania ich formy,
  - c) jakie to dało rezultaty w stosunku do oczekiwanych.
3. Na ile kreacja była sposobem na dotarcie do prawdy, albo przedstawienie swojego spojrzenia/interpretacji rzeczywistości, a na ile celem samym w sobie (wyborem o charakterze np. estetycznym czy dramaturgicznym)?
4. Jak wyglądał proces formułowania tytułu filmu? W jaki sposób dopełniał on (czy też zapoczątkował) proces kreacji przekazu.
5. Czy stosując środki kreacji w danym filmie miałaś/eś w którymkolwiek momencie poczucie nadużycia, przekroczenia swoich kompetencji, zbyt dużej ingerencji w rzeczywistość?

### **3.1.1. *Symfonia Fabryki Ursus***

*Symfonia Fabryki Ursus*, czyli opowieść oddająca hołd niedziałającej już, tytułowej fabryce, jej pracownikom oraz kulturze przemysłowej i robotniczej, definiowana jest przez swoich twórców jako dokument kreacyjny o charakterze partycypacyjnym. Jest ona efektem pracy zespołowej, skutkiem dialogu, wzajemnego oddziaływania na siebie zaangażowanych w proces twórczy artystów i ich bohaterów. Wyreżyserowana przez artystkę wizualną<sup>93</sup>, jest silnie wykreowanym obrazem rzeczywistości, komunikującym się z odbiorcą poprzez obrazy i dźwięki, które wydają się być momentami czystą fantazją, tworem niczym nieskrępowanej wyobraźni, a które jednak okazują się być głęboko zakorzenione w świecie, który ukazują.

---

<sup>93</sup> „Jaśmina Wójcik – artystka wizualna, autorka prac wideo, rysunków, projektów w przestrzeni miejskiej, interaktywnych instalacji, animatorka akcji społecznych.“ Podaję za: <https://culture.pl/pl/tworca/jasmina-wojcik>.

Koncepcja filmu dojrzywała bardzo długo. Można powiedzieć, że proces ten zapoczątkowało zafascynowanie miejscem – urok pofabrycznych, opuszczonych i zaniedbanych gigantycznych przestrzeni, które niegdyś tętniły życiem. W efekcie pojawiła się też ciekawość dotycząca historii tego miejsca i przede wszystkim dalszych losów ludzi niegdyś z nim związanych. Następnie Jaśmina Wójcik rozpoczęła swoje poszukiwania byłych pracowników fabryki Ursus, które zaowocowały licznymi spotkaniami, rozmowami a w końcu szerzej zakrojonymi akcjami społecznymi i działaniami w przestrzeni miejskiej. Podstawowym celem, jaki przyświecał tym inicjatywom, było przywrócenie pamięci o ludziach i miejscu oraz pragnienie, aby dzielnica, która wyrosła wokół fabryki, wzięła od niej swoją nazwę i dzięki niej żyła, nie wypierała tej części swojej historii, tylko była dumna ze swojej tożsamości. Bohaterowie bardzo chętnie dzielili się swoimi opowieściami, czuli silną potrzebę przekazania swojej historii dalej, ale jednocześnie wyrażali swój sceptycyzm co do tego, że ktokolwiek będzie tym zainteresowany. Jaśmina Wójcik nagrywała, początkowo jedynie w formie dźwiękowej, wspomnienia, które znalazły później swych dalszych odbiorców w uczestnikach organizowanych przez nią na terenie byłej fabryki spacerów akustycznych. Przez cały czas czuła jednak, że musi poszukać takiego medium, które pozwoliłoby jej na stworzenie bardziej złożonej, wielowarstwowej opowieści oraz było w stanie dotrzeć do jeszcze szerszej publiczności. Ostatecznie medium tym stał się film dokumentalny.

Dwa kluczowe motywy kreacyjne, na których oparta została *Symfonia* wiążą się z próbą jak najlepszego oddania indywidualnych realiów dawnej pracy w fabryce. Już w pierwszych rozmowach z reżyserką, bohaterowie, snując swoją opowieść, zaczęli spontanicznie symulować ruchy ciała, jakie musieli wykonywać realizując swoje robotnicze zadania. Pamięć ich ciała wywarła na niej ogromne wrażenie i bardzo szybko obudziła pragnienie, aby te same ruchy odtworzyć w miejscach, w których były one kiedyś wykonywane na co dzień, czyli na zgliszczach zamkniętej fabryki. Do pamięci ciała w sposób naturalny dołączyła pamięć akustyczna, znajdująca swój wyraz w takiej emisji głosu bohaterów, która przybliżałaby naturę dźwięków maszyn, przy których pracowali. Te wokalizy oraz refleksja reżyserki dotycząca orkiestralnej natury pracy zbiorowej, jaką jest m.in. praca w fabryce, zaowocowały koncepcją symfoniczną. Zbiorowa opowieść o dawnej pracy przybrała



więc wyraz wspólnej wizualno-dźwiękowej kompozycji, w której każda osoba/wykonujące określoną pracę ciało/dźwięk odgrywa swoją rolę i ma wpływ na kształt/wydźwięk całości. Każda pojawiająca się w filmie postać wnosi do niego swój własny dźwięk, który na końcu wybrzmiewa z jeszcze większą siłą, bo łączy się z pozostałymi.

Niezwykle ciekawa wydaje się być, funkcjonująca w warstwie symbolicznej, odautorska koncepcja, która wzięła swój początek z refleksji o nieprzebytej przez bohaterów żałobie po zamkniętych zakładach. Pracownicy jawią się tu jako błądzące i uwięzione w czyścisku dusze, które są tak bardzo zanurzone w swojej przeszłości, że nie mogą się z niej wydostać, bo nie doświadczyły symbolicznego zamknięcia. Wygaszanie działalności fabryki przebiegało na drodze wydłużonego w czasie procesu, któremu zabrakło wyraźnego, oficjalnego końca. W opowieści filmowej zagubione dusze po raz ostatni odwiedzają swoje dawne miejsca pracy aby wykonać w nich swoisty (dźwiękowo-ruchowy) rytuał, który ostatecznie wybudzi i przywoła owoce ich wieloletniej pracy – odpowiadające na ich apel traktory. Spotkanie twórców z wytworami ich pracy, czy też, przywołując bardziej emocjonalną retorykę stosowaną przez autorkę filmu, spotkanie rodziców z ich dziećmi, również przybiera formę rytuału, wspólnego, finalnego, dziękczynnego, ale też pożegnalnego tańca. Następujące po nim nocne ciemności, rozświetlane są przez reflektory traktorów stanowiących teraz, w założeniu autorów, swoiste groby, z którymi nasi bohaterowie- duchy pozostaną już na zawsze jako duch tego miejsca.

Sam proces określania ostatecznej formy odtwarzanych przez bohaterów ruchów i wydawanych przez nich dźwięków był bardzo organiczny i wynikał z wielomiesięcznej pracy warsztatowej jaką wykonywali z nimi twórcy filmu w okresie przygotowawczym. Kompozytor, Dominik Strycharski, najpierw skupił się na emisji głosu, wspólnym wydawaniu dźwięków, aby następnie zacząć poszukiwać razem z bohaterami, w ich pamięci a później w ich głosie, dawnych dźwięków wydawanych przez fabryczne maszyny. Nie był to proces pozbawiony emocji. Reżyserka wspomina nerwy, złość i frustrację bohaterów, którym początkowo nie udawało się wydać z siebie takiego dźwięku, jaki zapisał się w ich pamięci. Choreograf, Rafał Urbacki, pracował natomiast nad tym, żeby oswoić bohaterów z bliskością, żeby zniwelować dystans, który potrafią generować w pracownikach zależne od siebie i

oparte na zasadzie hierarchii, różne stanowiska pracy. Uczestnicy warsztatów byli świadomi każdego etapu pracy nad filmem, brali w nim czynny udział i czuli się jego współautorami. W tym wypadku pytanie o ewentualne nadużycia względem bohaterów (pojawiające się pytania widzów o ryzyko ich ośmieszenia) nie mają racji bytu. Wszyscy oni mieli wpływ na proces kreacji w filmie, rozumieli jego słuszność i znaczenie i przede wszystkim czuli również jego potrzebę.

W wypadku *Symfonii* nie możemy też mówić o motywacjach czysto estetycznych dla kreatywnych interwencji w rzeczywistość, chociaż sama estetyka, jak mówi autorka, ma dla niej ogromne znaczenie. Archiwalia stanowią więc preludium opowieści, pokazują fabrykę w jej czasach świetności, jako nieprawdopodobny organizm, w którym produkcja przebiegała od rana do nocy; zdjęcia z drona ukazują miastotwórczy charakter fabryki, która miała ogromny wpływ na dzisiejszy kształt dzielnicy; spacerujący z pomarańczowymi balonami i grający w klasy bohater jest symbolem wszystkich dzieci zakładowych, które bawiły się razem w gry podwórkowe a na Dzień Dziecka były zapraszane na teren fabryki i obdarowywane upominkami; a oralno-instrumentalna, tytułowa symfonia, to dosłownie głos oddany bohaterom – reprezentantom wszystkich pracowników dawnej fabryki Ursus.

Opowiadając o kreacji w swoim filmie Wójcik podkreśla, że:

kreacja wynikała z zachwyty tym miejscem, tymi historiami, fabryką, której już nie ma, jest obrazem tego, jak sobie to miejsce wyobrażam. Widz dostaje tu pewne wyobrażenie. (...) Ta strona wizualna musiała pewne rzeczy dopowiedzieć i być atrakcyjna, ale to nie była atrakcyjność sama z siebie, tylko wynikająca z tych miejsc, z tych biografii, z kilkuletniej wcześniejszej pracy, ze świadomości tematu i tej wielowątkowości.<sup>94</sup>

*Symfonia* powstawała w zgodzie z wrażliwością i intuicją autorki, w oparciu o kreatywne metody pracy mające na celu wydobycie pewnej prawdy miejsca i ludzi oraz w poszanowaniu podmiotowości swoich bohaterów. Autorka nie unikała jednak obaw związanych z jej przyszłym odbiorem. Bała się, że tak stworzona opowieść będzie zbyt hermetyczna i nie spotka się ze zrozumieniem widzów. Bała się, że zbyt głęboko weszła w przedstawiany przez siebie świat i swój sposób jego rozumienia,

---

<sup>94</sup> Fragment wypowiedzi Jaśminy Wójcik. Patrz. Załącznik nr 2, s. 102-110.

tracąc przy tym kontakt z rzeczywistością. Bardzo szybko okazało się jednak, że doświadczenie, o którym opowiada, jest doświadczeniem wspólnym dla różnych osób, pochodzących z różnych środowisk i różnych kultur, doświadczeniem nie tylko polskim, doświadczeniem, które chociaż przepuszczone przez bardzo oryginalną wrażliwość twórczyni, znajduje swoich odbiorców na całym świecie.

### 3.1.2. *Diagnosis*

*Diagnosis*, podobnie jak *Symfonia*, jest filmem, w którym to miejsce odgrywa kluczową rolę, w którym konkretna przestrzeń stanowi punkt wyjścia do poszukiwania prawdy o funkcjonującej wokół niej rzeczywistości i przede wszystkim prawdy o jej relacji ze związany z nią człowiekiem. Obydwa filmy łączy również sposób pracy ich reżyserek, oparty na głębokiej relacji z bohaterem, wchodzący na głębszy poziom, w wypadku *Symfonii* głównie poziom pamięci ciała, w *Diagnosis*, ludzkiej podświadomości, ale również czerpiący momentami z pamięci ciała. Przywołanie przeze mnie dwóch tak podobnych w swym wydźwięku filmów nie jest oczywiście przypadkowe i daje szansę prześledzenia osobistej historii oraz twórczego procesu dwóch reżyserek, które, pracując w tym samym czasie, stworzyły spokrewnione ze sobą dzieła.

W przypadku *Diagnosis* pierwsza inspiracja, która zapoczątkowała pracę nad filmem przyszła do reżyserki z zewnątrz. Propozycja, która wyszła od producentki, Małgorzaty Wabińskiej, aby zrealizować film o Łodzi w oparciu o teorię i metody pracy francuskiego psychoanalityka miasta, zarezonowała z osobistymi uczuciami reżyserki, która z tego miasta pochodzi. Ewa Podgórska szybko wyczuła również, że temat ten, realizowany w takim ujęciu, daje szansę na zgłębienie zjawiska, które od dawna ją fascynowało, na eksplorację ludzkiego stanu zapadania się w sobie, zawieszenia, bycia poza czasem i przestrzenią. Film o podświadomości miasta miał zatem, w jej założeniu wyjściowym, sprawdzić „jakie są przyczyny tego tajemniczego stanu i czy on naprawdę istnieje”<sup>95</sup>. Jego kreacyjna forma w oczywisty sposób wynikała z charakteru treści. Zagłębiając się w ludzką psychikę, czerpiąc w tym

---

<sup>95</sup> Fragment wypowiedzi Ewy Podgórskiej. Patrz. Załącznik nr 2, s. 110-116.

procesie z doświadczenia psychoanalizy, trzeba było odejść od tradycyjnej formy postrzegania rzeczywistości i poszukać jej wizualnej reprezentacji odpowiadającej poetyce snu, czyli językowi jakim między innymi komunikuje się podświadomość. Zastosowane w filmie środki są również efektem wspólnych, reżysersko-operatorских starań aby wprowadzić widza w „trans zapraszający go do wewnętrznego przeżycia“.<sup>96</sup> Obcowanie z bohaterami tylko częściowo opiera się na typowej dla filmu dokumentalnego formie. Momentami doświadczamy klasycznej obserwacji, nie poddanej dodatkowym zabiegom wizualnym, ale już na kozetce u psychoanalityka nietypowe ustawienie kamery sprawia, że bohaterowie mają odmienione rysy, nie przypominają samych siebie, są jakby wyjęci z naturalnego kontekstu<sup>97</sup> (ujęcia leżących ludzi kręcone są z góry i od tyłu), również w plenerze kamera obserwacyjna często ustępuje miejsca tej kreatywnej, bohaterowie zdają się wówczas być zawieszeni w czasoprzestrzeni (zdjęcia kręcone przy zwiększonym klatkażu, który miał dać efekt wglądu w emocje bohaterów, miał umożliwić widzowi zatrzymanie się i głębsze poczucie sytuacji, w jakiej się znajduje, miał mu pomóc zyskać świadomość). Spojrzenie na miasto także wiąże się z przyjęciem zupełnie nowej perspektywy. W założeniu twórców miasto miało stać się w filmie żywą istotą, która oddycha, czuje, ma układ krwionośny, swoją pamięć i własny, wewnętrzny głos. Kamera przepływa więc przez ulice niczym „duch czy wspomnienie świadomości“ (zastosowano tu gimbała i przejazdy samochodowe), patrzy na miasto z góry (ujęcia z drona) ukazując jego jakby organiczną tkankę z ruchem ulicznym przypominającym układ krwionośny, zmienia perspektywę sprawiając, że kolejne budynki „kładą się“ na siebie odsłaniając nową rzeczywistość.<sup>98</sup> Ujęcia z góry miały nadać całej opowieści wymiar bardziej uniwersalny, ale też znaleźć w tak przedstawionym miejskim krajobrazie symboliczne reprezentacje indywidualnych historii.

Szyszka biega w parku. Z góry odsłania jednak inną rzeczywistość. Szyszka kręci się w kółko w labiryncie. Cóż to za labirynt ją więzi? Może jej trauma? W tej sekwencji bardzo ważny jest także ruch. Szyszka biega, tak jak biegła do ojca. Jej ciało pamięta, kontaktuje ją z przeszłością. Oczywiście to przede wszystkim pole interpretacji dla widza.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> <https://www.e-kalejdoskop.pl/film-a213/ziemia-obiecana-na-kozetce-r8194>

<sup>98</sup> Patrz.Załącznik nr 2, s. 110-116.

<sup>99</sup> Ibidem.

Montaż dopełnia proces kreacji znaczeń tworząc wrażenie wspólnoty losów łączącej bohaterów. Efekt ten osiągnięto opierając się na zasadzie przenoszenia emocji z jednego bohatera na drugiego tak, aby ich historie wzajemnie się uzupełniały.

Pamiętam moment, w którym w mojej głowie wszystkie puzzle wskoczyły na swojej miejsce. Było to prawie pod koniec zdjęć i jedna z bohaterek opowiedziała historię z dzieciństwa o szczęśliwym dniu na ślizgawce, który spędziła z tatą. Wtedy niczym w przyspieszeniu przeleciały mi przed oczami połączenia pomiędzy bohaterami. To był punkt wyjścia montażu, ale wiele się zmieniło w czasie samego procesu.<sup>100</sup>

Tytuł, podobnie jak temat, został zaproponowany przez producentkę i pojawił się na wczesnym etapie pracy nad filmem. Nie stanowił on dla reżyserki znaczącej inspiracji, ale nie mógł być przez nią zmieniony ze względu na swoją rozpoznawalność, którą uzyskał dzięki udziałowi w międzynarodowych warsztatach rozwoju projektu filmowego. Tytuł *Diagnosis* spotyka się jednak z dobrym odbiorem wśród widzów i tworzy dla nich kolejne możliwości interpretacyjne.

Bohaterowie filmu zdobywają się na ogromną szczerość, otwierają się przed reżyserką, ufają jej metodzie pracy, odbywają podróż w głąb siebie zabierając w nią obcych sobie ludzi, przyszłych widzów filmu. Poruszając się w bardzo delikatnej sferze ludzkiej psychiki trzeba być szczególnie uważnym i wyczulonym na możliwość dokonania pewnego nadużycia, ale w wypadku *Diagnosis* remedium na takie zagrożenie była absolutna szczerość reżyserki względem bohaterów i bohaterów względem reżyserki.

Stworzyłam silne więzi z bohaterami. Oni ufali mi, a ja ufałam im. Mam poczucie, że opowiadałam o nich szczerze, intymnie. Poprzez nich opowiadałam też o sobie. Bez zasłon. Dzięki tej szczerości nigdy nie miałam poczucia nadużycia, przekraczania swoich kompetencji, czy ingerencji. (...) W filmie nie znalazło się ani jedno słowo, z którym na pewnym etapie życia bym się nie identyfikowała. Uważam, że to jego największa wartość.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> Ibidem.

Co ciekawe, pomimo bardzo szerokiej selekcji (castingu) obejmującej różne grupy społeczne, ale też ludzi w różnej sytuacji życiowej i kondycji psychicznej, w trakcie realizacji scen psychoanalitycznych bohaterowie kontaktowali się przeważnie z trudnymi, często wypartymi wcześniej uczuciami. Zgodnie z refleksją reżyserki mieszkańcy miasta naznaczeni są przez jego trudną, traumatyczną historię, przez wciąż żywą pamięć o cierpieniu jakiego w nim doświadczone, zaś „jedynym sposobem na pokonanie cierpienia, które siedzi w nas - jest jego objęcie, przytulenie, pobycie w nim przez chwilę i puszczenie, skierowanie się w stronę szczęścia”<sup>102</sup>. Poprzez zaaranżowane sesje psychoanalityczne film *Diagnosis* miał stworzyć bohaterom a pośrednio też widzom, właśnie taką możliwość. I tu wracamy do jego pokrewieństwa z *Symfonią Fabryki Ursus*, która również oferuje swoim bohaterom pewien rodzaj terapii mającej przynieść im wyzwolenie i ukojenie. I co najważniejsze, w obydwu filmach, to właśnie zróżnicowane środki kreacji, stanowią podstawę realizacji ich terapeutycznej misji. To oparta na pracy warsztatowej (*Symfonia*) i posiadająca wszelkie znamiona sesji terapeutycznej inscenizacja (*Diagnosis*), tworzy przestrzeń, w której bohaterowie mogą przepracować, zwerbalizować i pokazać, czyli powtórzyć i uwolnić się od tego, co ich dręczy. Kreacyjny sposób opowiadania (opisane powyżej zabiegi na poziomie obrazu i dźwięku) ma z kolei sprawić, aby terapeutyczne działanie filmu objęło również jego widzów.

### 3.1.3. *Sztuka znikania*

*Sztuka znikania*, to wyjątkowy, balansujący na granicy mockumentu<sup>103</sup> film, który ma dość ambiwalentny stosunek do prawdy. Bazując na faktach (wydarzeniach, które naprawdę miały miejsce) oraz autentycznych obrazach (w postaci dokumentalnych materiałów archiwalnych) tworzy swoją, alternatywną opowieść na

---

<sup>102</sup> Ibidem.

<sup>103</sup> „Naczelną cechą mockumentu jest filmowanie scen w sposób dokumentalny (...) choć w istocie są to sekwencje wyreżyserowane i celowo udające dokumentalizm. [...] Falszerstwo w mockumentach nie jest celem, ale jedynie środkiem. Celem jest refleksywność, do której pobudza widzów parodia, krytyka i dekonstrukcja, osiągnane m.in. za pomocą żartów, manipulacji, mistyfikacji.“ [...] Większość mockumentów stanowią utwory parodystyczne i satyryczne, tematyzujące szerokie spektrum zjawisk – od quasi-historycznych (...), przez społeczno-obyczajowe (...) do związanych z szeroko pojętą sztuką.“ – Paweł Biliński, *Nieślubny syn Gombrowicza i człowiek z reklamówką*. [w:] *Polski Film Dokumentalny w XXI wieku*, pod red. Tadeusza Szczepańskiego i Małgorzaty Kozubek, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 180.

temat znanego (przynajmniej polskiemu widzowi) przełomowego okresu historii naszego kraju. Jest to również jedyny film w prezentowanym przeze mnie zestawieniu, dla którego początkiem nie była idąca z życia inspiracja, tylko zaproponowany przez producenta (Instytut Adama Mickiewicza) temat: „życie seksualne w PRLu“, który w ramach realizacji „Przewodnika do Polaków“ miał zostać opracowany przez reżyserski duet Bartka Konopkę i Piotra Rosołowskiego. Poszukując właściwego dla siebie ujęcia tego tematu autorzy bardzo szybko zaczęli poddawać go rozmaitym przekształceniom dochodząc w efekcie do założenia, że ich film będzie opowiadał o PRLu z zupełnie innej, nieznannej dotąd, perspektywy. W toku dokumentacji natrafili na postać Amona Fremona, haitańskiego kapłana wudu, który w przeddzień wprowadzenia stanu wojennego został niespodziewanie sprowadzony do Polski przez znanego reżysera teatralnego, Jerzego Grotowskiego. Amon miał uczestniczyć we wspólnotowym życiu i pracy stworzonego przez Grotowskiego Teatru Źródeł. Po pewnym czasie odłączył się jednak od grupy i zniknął gdzieś w otchłani komunistycznej Polski. Jego dalsze losy z pobytu w naszym kraju nie są znane, wiadomo jednak, że ostatecznie zdołał powrócić do swojej ojczyzny. Figura obcego, pochodzącego z zupełnie innej rzeczywistości, nieskażonego naszymi kodami kulturowymi, społecznymi i politycznymi, okazała się być idealnym medium dla wykreowanych przez autorów treści. Wykorzystując autentyczną postać oraz prawdziwy motyw jej podróży, osadzony w realnym kontekście udokumentowanego (materiały archiwalne) momentu historycznego stworzyli oni fikcyjną narrację (napisany przez autorów, we współpracy z pisarzem, Ignacym Karpowiczem, monolog bohatera), proponując tym samym spojrzenie z zupełnie nowej perspektywy na znany i dość skostniały interpretacyjnie okres Polski Ludowej z przełomowym momentem wprowadzenia stanu wojennego oraz zrywem Solidarnościowym. W jednym z wywiadów Bartek Konopka tak tłumaczy ich twórczą motywację:

PRL coraz bardziej nam się wymyka, zamienia w kolorowy, plastikowy zestaw kultowych przedmiotów i obrazków. Znika poważna refleksja, zostaje moda na gadżety i trochę martyrologii z podniosłą muzyką w tle. (...) Najważniejsze jest więc dla nas nie tyle, by

zbudować spójną wersję ostateczną tej historii, ile by zaproponować inne spojrzenie na tamte czasy. A przede wszystkim - by przekazać pewne doświadczenie.<sup>104</sup>

Prawda, którą oferują Konopka i Rosołowski nie jest zatem prawdą faktycznych wydarzeń, jest raczej konstatacją, oferowanym przebudzeniem, czy też przypomnieniem tego, że utarte interpretacje, które porządkują nasze rozumienie świata nie są jedynymi możliwymi, że zawsze jest realne inne spojrzenie, a uświadomić nam to może właśnie ktoś, kto jest wolny od naszych kulturowo-społeczno-historycznych uwikłań, kto może przyjść do nas z darem reinterpretacji i wprowadzić do czarno-białej wizji naszego świata ożywcze odcienie szarości.

Reinterpretacja skonwencjonalizowanej wizji świata (czyli okresu Polski Ludowej z jej przełomowymi momentami), której dokonuje reżyserski duet, realizuje się poprzez zastosowanie całego arsenału zabiegów kreacyjnych. Poza wspomnianym monologiem, który jest osią filmu, jest jeszcze jego klamra stworzona w stylu filmów etnograficznych (obserwacji obcych ludów i ich obyczajów, która ostatecznie prowadzi do „odwróconej antropologii“, dzięki której to „nie my badamy Haitańczyka, lecz on nas. Obserwuje życie homosovieticus.“<sup>105</sup>) i nosząca znamiona śledztwa (próbujemy znaleźć trop zmarłego już Amona Fremona i dowiedzieć się o nim czegoś więcej), oraz przede wszystkim, będąca wizualnym partnerem w kreacji opowieści Amona, technika found footage, która konfrontuje nas zarówno z materiałami archiwalnymi z czasów PRL (ukazującymi codzienne życie zwykłych ludzi, oficjalne uroczystości, wprowadzenie stanu wojennego, solidarnościowe manifestacje) jak i wytworami ówczesnej kultury audiowizualnej, czyli filmami (*Lawa* Tadeusza Konwickiego, *Wesele* Andrzeja Wajdy, *Na srebrnym globie* Andrzeja Żuławskiego), które „współtworzyły wolnościowy obrzęd lat 70tych i 80tych“<sup>106</sup> i które razem z wykreowanymi scenami haitańskich rytuałów wudu przyczyniają się do prowadzenia opowieści w duchu romantycznego mesjanizmu. Ten ostatni jest zresztą pewnym kluczem do lektury całego filmu, bo jak powiedział Piotr Rosołowski:

---

<sup>104</sup> Joanna Derkaczew, *Wudu i życie seksualne PRL*, Gazeta Wyborcza 2011, źródło: [www.wyborcza.pl/1,75410,9974346,Wudu\\_i\\_zycie\\_seksualne\\_PRL.html](http://www.wyborcza.pl/1,75410,9974346,Wudu_i_zycie_seksualne_PRL.html).

<sup>105</sup> Krzysztof Kwiatkowski, *Kapłan wudu jak polski góral*, wywiad z Bartkiem Konopką, WPROST, źródło: <https://www.wprost.pl/409298/skaner.html>.

<sup>106</sup> Tadeusz Sobolewski, *Kapłan wudu ogląda polski karnawał*, Gazeta Wyborcza 2013, źródło: [www.wyborcza.pl/1,75410,13879350,Kaplan\\_wudu\\_oglada\\_polski\\_karnawal.html](http://www.wyborcza.pl/1,75410,13879350,Kaplan_wudu_oglada_polski_karnawal.html).



film mówi o romantyczno-konserwatywno-katolickiej duszy, w której jesteśmy podobni do Haitańczyków. Nie jesteśmy pragmatycznym narodem, który stara się w rzeczywisty sposób rozwiązywać problemy, tylko odwołujemy się do naszych legend, mitów, bohaterów, świętych, wojowników, trochę jak Haitańczycy, którzy mają swój paralelny świat, w którym szukają rozwiązań na to, co się dzieje tu.<sup>107</sup>

Łukasz Ronduda przyporządkowuje found footage do tak zwanych technik subwersywnych, interpretując samą subwersję jako

pewną metodologię czy też technikę konstrukcji dzieła artystycznego opartą na montażowej operacji dekontekstualizacji i rekontekstualizacji gotowych obrazów przejętych ze sfery sztuki lub szerszej kultury wizualnej. (...) jest to rodzaj postawy krytycznej formułującej protest z wewnątrz krytykowanej rzeczywistości, z pozycji uwikłania w nią, a nie z zewnątrz.<sup>108</sup>

Metoda ta aktywizuje odbiorcę, zmuszając go do uczestnictwa w kreacji znaczeń i czyniąc go tym samym współtwórcą dzieła. Z kolei wykorzystujący technikę found footage twórca staje się w tym procesie również i odbiorcą, adresatem i interpretatorem obrazów, z których ma zamiar, w formie zapożyczenia, korzystać.

W kreacyjnym eksperymencie Konopki i Rosołowskiego dużą rolę odgrywa też prokurowana przez Macieja Cieślaka warstwa audialna. Co ciekawe, Cieślak dołączył do prac na późnym etapie i zastąpił innego kompozytora, który nie spełnił oczekiwań twórców. W przeciwieństwie do swojego poprzednika był w stanie uzyskać to, na czym najbardziej im zależało: „dystans i ironię”<sup>109</sup>. Poza pogłębieniem wyrazu wykreowanych wizualnie scen rytualnych, oraz urealnieniem wykorzystanych zdjęć archiwalnych (poprzez dodanie realistycznych dźwięków otoczenia), warstwa audialna współuczestniczy w procesie „dekonstruowania znaczeń” przyczyniając się do „zmiany pierwotnych sensów zawartych w obrazie”.<sup>110</sup> Jest to szczególnie

---

<sup>107</sup> Patrz.Załącznik nr 2, s. 117-123.

<sup>108</sup> Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych. Realizacje found footage i video scratch Józefa Robakowskiego*, źródło: [www.video.wrocenter.pl/tekst/m2m/strategie-subwersywne-w-sztukach-medialnych-realizacje-found-footage-i-video-scratch-jozefa-robakowskiego/](http://www.video.wrocenter.pl/tekst/m2m/strategie-subwersywne-w-sztukach-medialnych-realizacje-found-footage-i-video-scratch-jozefa-robakowskiego/).

<sup>109</sup> Patrz.Załącznik nr 2, s. 117-123.

<sup>110</sup> Karolina Dzieniszewska, *Nieoczywiste oblicze filmowego dokumentalizmu. Analiza warsztatowa „Sztuki znikania” Bartka Konopki i Piotra Rosołowskiego.*, praca licencjacka, Uniwersytet im.Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2016, s. 54.

widoczne w scenie uroczystości dożynek, która dzięki odpowiednio skomponowanej muzyce zostaje przeniesiona z porządku PRLowskiej świeckiej tradycji, w rzeczywistość rytualnych obrzędów. W scenie tej monolog bohatera jest bardzo ograniczony i to muzyka właśnie jest głównie odpowiedzialna za stworzenie nowej warstwy interpretacyjnej – ukazanie religijnego aspektu tamtej rzeczywistości.

Twórcy długo zmagali się z ostatecznym określeniem formy swojego filmu. Każdy z nich posiadał odmienną intuicję a ostateczny efekt był wynikiem pewnego kompromisu. Konopka od początku pragnął uwolnić się od ograniczającej działania fikcjonalne faktografii, Rosołowski z kolei uważał ją za walor. W naszej rozmowie Rosołowski relacjonuje ten spór w taki sposób:

Długo mieliśmy konflikt, mieliśmy dwa spojrzenia na to. Bartek bardziej chciał pójść w stronę mockumentu, robić gatunkowe eksperymenty, ja się bardziej chciałem oprzeć na archiwaliach i rozwiązaniu pośrednim. (...) Bartek powiedział, żebyśmy całkowicie odeszli od tej postaci w stronę postaci wymyślonej, bardziej w stronę kreacji, to cię już nie wiąże z niczym. Ja byłem za tym, żeby zachować resztki tego Amona Fremona i jego prawdziwej historii. I to w końcu stanęło na tym drugim, na pewno to było prostsze.<sup>111</sup>

Nie oznacza to jednak, że nie podjęto prób o charakterze mockumentalnym. Zrealizowano fikcyjne sceny stylizowane na archiwalne, znaleziono dublera Amona Fremona, zarejestrowano też sfingowane wywiady ze znanymi postaciami świata kultury i polityki, które miały uwiarygodnić postać głównego bohatera. Wszystkie te materiały nie spełniły oczekiwań twórców, były zbyt sztuczne, niewiarygodne i powierzchowne, zostały więc ostatecznie odrzucone. Dwutorowe podejście autorów, zdaniem jednego z nich, wprowadziło do filmu element rozdarcia i być może właśnie ono stało się przyczyną jego rozczarowania efektem końcowym.

Mam poczucie, że czegoś w nim zabrakło i że wynika to z tego, że on miał taki a nie inny tryb powstawania, że wszystko było skondensowane i przerzuciło się na etap montażu. Były ciekawe rozmowy moje z Bartkiem i z montażystą co do tego jak daleko można iść w wymyślaniu tej historii Amona Fremona, a w jakim powinniśmy się tak klasycznie

---

<sup>111</sup> Patrz. Załącznik nr 2, s. 117-123.

przywiązać do tego, co jest, ze świadomością, że tak niewiele jest. (...) Ten film jest taki rozerwany tak jakby.<sup>112</sup>

Brak określonej strategii znalazł swój wyraz również w poszukiwaniach tytułu filmu. Propozycji było podobno kilkanaście, wśród nich „Człowiek, który nie miał końca“ oraz „Polskie wudu“. Nie posiadając zdecydowanego faworyta, twórcy zgodzili się na propozycję producenta, który chciał, żeby tytuły wszystkich powstałych w tym cyklu filmów, posiadały jeden wspólny człon: „sztuka“ (ostatecznie posiadają go w końcu tylko dwa filmy). „Sztuka znikania“ odnosi się zarówno do losów bohatera, którego początki ścieżki wybrańca (szamana) wiązały się właśnie z dziwnym zniknięciem w dzieciństwie i który w trakcie swojej autentycznej wizyty w Polsce również tajemniczo zaginął, jak i do zaproponowanej przez twórców interpretacji wydarzeń związanych z upadkiem komunizmu (przegnaniem, zniknięciem złych duchów), czy ich rozumieniem istoty i charakteru tamtych czasów, które, jak mówił Bartek Konopka „odchodzą jak pewna duchowość. Znika prawda o tamtych czasach i o nas samych, naszych korzeniach.“<sup>113</sup> Możliwości interpretacyjnych jest zapewne i więcej. Podążając na przykład za autorką pracy *Nieoczywiste oblicze filmowego dokumentalizmu. Analiza warsztatowa „Sztuki znikania“*, o zniknięciu można też mówić w kontekście polskości, którą okres PRLu zdecydowanie zepchnął na margines.<sup>114</sup>

W przypadku „Sztuki znikania“ pytanie twórców o poczucie zbyt dużej ingerencji w rzeczywistość jest dość osobliwe. Film ten jest przecież triumfem swobodnej kreacji, mariażem udokumentowanych faktów i autorskiej fantazji.

Nikt z nas nie miał poczucia, że trzeba to zrobić z zachowaniem standardów klasycznego dokumentu. Nikt nie miał takiego poczucia, że to byłaby właściwa droga. To byłby zupełnie inny film. I nie o Amonie Fremonie. Bardziej by poszło w film o Grotowskim i tym co robił.

---

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> *Duchowość zapętłona i groteskowa* (rozmowa Urszuli Lipińskiej z Bartkiem Konopką i Piotrem Rosołowskim), „Dwutygodnik.com” 2013, nr 111, źródło: [www.dwutygodnik.com/artukul/4632-duchowosc-zapetlona-i-groteskowa.html](http://www.dwutygodnik.com/artukul/4632-duchowosc-zapetlona-i-groteskowa.html).

<sup>114</sup> Karolina Dzieniszewska, *Nieoczywiste oblicze filmowego dokumentalizmu. Analiza warsztatowa „Sztuki znikania“* Bartka Konopki i Piotra Rosołowskiego., praca licencjacka, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2016, s. 60.

Bo na film o Fremonie nie było materiału, na klasyczny film o nim. Stał się alter ego naszych pomysłów, naszym listkiem figowym, za którym schowali się dwaj scenarzyści.<sup>115</sup>

Czy aura umowności sprawiłaby, że prawdziwy Amon Fremon nie miałby nic przeciwko temu, że stał się bohaterem sfingowanej historii, szamanem, który wypędził z Polski złe duchy i tym samym przyczynił się do upadku komunizmu? Jak generał Jaruzelski, ówczesny I sekretarz KC PZPR, zareagowałby na opowieść, według której został on opętany przez złego demona, Barona Samediego? Biorąc rzeczywistość w nawias, twórcy przyznali sobie prawo do swobodnego dysponowania wszystkimi jej elementami, do nadawania im nowych znaczeń. Gotowe dzieło zaś zdefiniowali jako esej dokumentalny, „bo bazuje na czymś, co jest autentyczne, ale ułożone i zinterpretowane trochę inaczej”<sup>116</sup>.

### 3.2. Kontrowersje

Na zakończenie chciałabym zwrócić uwagę na kontrowersje związane z odczytywaniem intencji twórcy, stosowanymi przez niego metodami i przedstawianą przez niego prawdą, które potrafią podzielić odbiorców filmu na jego zdecydowanych zwolenników i zagorzałych przeciwników. Myśląc o kreacji w dokumencie, która budzi u widzów szczególne, skrajne emocje, przychodzi mi na myśl przede wszystkim film propagandowy, czyli przekaz/prawda stworzone w służbie określonej ideologii. Ten rodzaj kreacji wykluczam jednak z naszych rozważań, bo zaprzecza on pierwszej fundamentalnej zasadzie, na której je opieram, zasadzie, zgodnie z którą twórcy mają czyste intencje, unikają fałszu i manipulacji, nie zniekształcają przedstawianej rzeczywistości a jedynie ingerują w nią, prowokują, drocą się z nią, żeby móc przedstawić jej pogłębiony obraz.

Czasami kreacja jest jedynym sposobem na realizację określonej opowieści, czy też przeprowadzenie własnych poszukiwań w obrębie interesującego nas wycinka rzeczywistości. Tym argumentem posłużył się Paweł Łoziński, który w filmie *Nawet nie wiesz, jak bardzo cię kocham* (2016) stworzył dokumentalne studium rodzinnej

---

<sup>115</sup> Patrz. Załącznik nr 2, s. 117-123.

<sup>116</sup> Ibidem.

psychoterapii. Zdołał on uchwycić intymny proces, który z założenia nie może stanowić obiektu rejestracji, chociażby ze względu na etykę zawodową psychoterapeutów. Z pomocą wielokrotnie przytaczanej w niniejszej pracy metody inscenizacji psychodramatycznej Łoziński ominął ten zakaz i oczyścił swoją filmową opowieść z potencjalnie grożących jej zarzutów o przekroczenie moralnej granicy nie unikając jednak innych zarzutów związanych z nieakceptowaną przez niektórych odbiorców mistyfikacją. W filmie śledzimy kilka sesji terapeutycznych, których przedmiotem jest trudna relacja matki z córką a nad całym procesem czuwa uznany psychoterapeuta, profesor de Barbaro. Jesteśmy świadkami bolesnych emocji, które z pomocą mądrego przewodnika zostają właściwie zaopiekowane. Odpowiednio zadane pytania i rozmowa prowadzona z należytą uważnością sprawiają, że relacja między dwiema kobietami jest powoli uzdrawiana. Zgodnie z wrażeniami wielu widzów (znajomych jak i nieznanym, internetowych, prasowych recenzentów) jak i własnym odczuciem, mogę powiedzieć, że terapeutyczne doświadczenie bohaterek staje się również doświadczeniem odbiorcy. Nie tylko ze względu na uniwersalizm ludzkich relacji, konfliktów i stosowanych mechanizmów obronnych, ale również dzięki sile oddziaływania doznawanych i wyrażanych przez bohaterki emocji. Kiedy jednak nasze filmowe terapeutyczne spotkanie się kończy pojawia się czarna plansza informująca widza, że odbywające w filmie wspólną terapię kobiety nie są ze sobą spokrewnione. W akcie absolutnej szczerości twórca wyjawia swój modus operandi pozostawiając odbiorców z prawdą, którą nie wszyscy są w stanie zaakceptować. Bazując na tym fakcie część z nich automatycznie odrzuca całość przeżytego przed chwilą doświadczenia uważając, że zostało ono zbudowane na fałszywych podstawach. Tymczasem wykreowanie pewnej sytuacji nie oznacza fałszywości jej przebiegu. Zgodnie z omawianą przez nas w pierwszym rozdziale metodą inscenizacji psychodramatycznej jej uczestnicy są w stanie podłączyć się do swojej podświadomości i wcielając się w określone role przejść swojego rodzaju proces terapeutyczny. W przypadku omawianego filmu role, w które wcielają się bohaterki są ich faktycznymi życiowymi rolami: matki, która ma trudną relację ze swoją córką i córki, która żyje w konflikcie ze swoją matką. Naprawdę nie trzeba wiele, żeby w takim wypadku, uczestnicząc w zainscenizowanej sesji terapeutycznej z prawdziwym terapeutą, zacząć mówić o własnym doświadczeniu i podłączyć się do swoich prawdziwych emocji. Jeżeli chodzi zaś o jawność procesu, to jest to nie tylko akt uczciwości ze strony twórcy, ale też, można powiedzieć, echo brechtowskiej prawdy,

zgodnie z którą widz świadomy mechanizmów, na jakich opiera się spektakl, zostaje wyposażony w dodatkową moc interpretacyjną i może pogłębić swoją badawczą, krytyczną postawę (w tym wypadku doświadcza on siły i głębi działania inscenizacji psychodramatycznej). Łoziński jednak, dość przezornie, ujawnia widzowi kulisy procesu dopiero na zakończenie filmu, umożliwiając mu w ten sposób dwa rodzaje odbioru: bezpośredni i emocjonalny w trakcie trwania filmu i pośredni, analityczny już po jego zakończeniu. Gdyby informacja dotycząca inscenizacji pojawiła się na początku z pewnością zaburzyłaby pierwszy rodzaj odbioru. Po jego zakończeniu staje się zaś dowodem na to jak niesamowita jest ludzka psychika i jak wiele może być sposobów na dochodzenie do osobistej prawdy (w tym wypadku poprzez inscenizację psychodramatyczną).

W swoich rozważaniach chciałabym uwzględnić również film, który określany jest jako artystyczna praca video, ale w mojej interpretacji nosi wszelkie znamiona krótkiego dokumentu<sup>117</sup>, film twórcy, którego sposób ingerencji w rzeczywistość został poddany szerokiej dyskusji. *80064* (2004) Artura Żmiejewskiego, to zapis spotkania z byłym więźniem obozu w Auschwitz-Birkenau, którego artysta stara się nakłonić do odnowienia wyblakłego już tatuażu z obozowym numerem. Jego bohater stawia opór, mówi, że bardzo nie chce tego robić, ale w końcu ulega wywieranej na nim presji. Żmiejewski jawi się tu jako performer, który umiejscawia się wewnątrz portretowanej rzeczywistości i stara się kształtować ją zgodnie ze swoimi założeniami. On sam mówi o tym w ten sposób:

Robiąc ten film/eksperyment z pamięcią, liczyłem na to, że pod wpływem tatuowania otworzą się "drzwi pamięci". Że nastąpi w tym człowieku jakaś erupcja wspomnień, wyobrażeń z tamtego czasu, potok słów opisujących bolesną przeszłość. Tak się jednak nie stało. Stała się

---

<sup>117</sup> Zgodnie z definicją Mirosława Przyłipiaka „film dokumentalny jest to taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame z źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może przytłumić i zdominować funkcji przedmiotowej.”, [w:] M.Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 40.

za to inna ciekawa rzecz. W filmie pada takie pytanie: "Czy pan czuł odruch buntu, protestu wobec tego, jak pana traktowano w Auschwitz?" I pada odpowiedź: "Co, protest? Jaki protest?! Dostosować się, starać się przeżyć". A więc warunkiem przeżycia w Auschwitz był skrajny konformizm, wymuszony przez skrajnie restrykcyjne, opresyjne warunki. I tutaj w tym filmie powtarza się taki akt konformizmu, zgody, podporządkowania. Bohater zgadza się na ponowne tatuowanie numeru obozowego. Trochę się wcześniej buntuje, kłóci się, ale ulega i ponownie staje się ofiarą. Zatem jest to odnowienie wydarzenia, restauracja wydarzenia. On się również zgadza w tym akcie konformizmu, żeby go traktować przedmiotowo. Potraktować go jak mebel, który wymaga renowacji.<sup>118</sup>

Punktem wyjścia do realizacji tego kontrowersyjnego przedsięwzięcia było zaproszenie artysty do udziału w wystawie poświęconej historii obozu w Auschwitz organizowanej przez Fritz Bauer Institut we Frankfurcie. Jednym z elementów wystawy miały być odrestaurowane dokumenty, co zainspirowało Żmijewskiego do potraktowania obozowego numeru jak zabytku wymagającego renowacji a ostatecznie wiązało się z powtórzeniem aktu przemocy. Gotowa praca została odrzucona przez kuratora wystawy, ale znalazły się miejsca, które zdecydowały się na jej ekspozycję, jak na przykład Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, analogiczna instytucja w Brétigny-Sur-Orge, Muzeum Sztuki w estońskim Tartu (skąd pod wpływem licznych protestów została później wycofana). Głosy protestu pojawiły się między innymi na łamach prasy wydawanej przez antyrasistowskie i antyfaszystowskie Stowarzyszenie „Nigdy Więcej“, gdzie znana reżyserka teatralna, Maja Kleczewska, denuncjowała pracę Żmijewskiego jako „uwłaczającą godności człowieka“, „powtarzającą traumę obozową“ i będącą „najzwyklejszym powtórzeniem nazistowskiego gestu głębokiego upokorzenia drugiego człowieka“.<sup>119</sup> W podobnym tonie wypowiadał się amerykański krytyk sztuki, Ken Johnson, który na łamach *The New York Times* określił artystę mianem reżysera marionetek wykorzystującego dla własnych korzyści ludzi mniej świadomych i wykształconych niż on sam.<sup>120</sup> Żmijewski przyznaje, że gest, do którego nakłania swojego bohatera jest de facto „powtórzeniem przemocy, a były więzień ponownie jej ulega. To jest przemoc - skromna, ale wyrazista. Krótka rozmowa, podniesiony głos, wystarczyły

---

<sup>118</sup> [www.archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5691](http://www.archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5691)

<sup>119</sup> [https://www.nigdywiecej.org/pdf/pl/pismo/17/42\\_wehikul\\_czasu.pdf](https://www.nigdywiecej.org/pdf/pl/pismo/17/42_wehikul_czasu.pdf)

<sup>120</sup> <https://www.nytimes.com/2009/11/30/arts/design/30zmijewski.html>

by ten człowiek pozwolił ponownie się uprzedmiotowić, zinwentaryzować za pomocą numeru.<sup>121</sup> Na pytanie czy poprzez swoje działanie nie umiejscawia się czasem w pozycji kata, odpowiada: „Bez przesady - ja tego mężczyzny nie katuję, nie grożę mu odesłaniem na blok śmierci. Ja z nim tylko rozmawiam. Ale w nim unicestwiono opór kilkadziesiąt lat wcześniej - ten film tylko przypomina ten fakt.”<sup>122</sup>

Moralną ocenę działania artysty pozostawiam w indywidualnej gestii odbiorcy, jednocześnie uważam jednak, że poprzez zacytowaną wypowiedź i poprzez swoją pracę ujawnia on absolutny brak poczucia odpowiedzialności za swojego bohatera. I w tym właśnie, czyli w kwestiach etycznych: w trosce o dobro oraz w uczciwości względem bohatera i odbiorcy, postrzegabym kryterium, na którym można by oprzeć rozważania dotyczące oceny kontrowersyjnych twórczych rozwiązań zastosowanych w procesie realizacji filmu dokumentalnego. Oczywiście dbałość twórcy o to, żeby nie wyrządzić krzywdy swojemu bohaterowi nie jest skostniałą, obiektywną wartością daną raz na zawsze. Ona także podlega dyskusji, subiektywnej interpretacji i wartościowaniu. Jak na przykład ustosunkować się do bohatera, który jest jednocześnie katem i oprawcą? Jakie zobowiązania wobec niego powinny obowiązywać i ewentualnie ograniczać reżysera dokumentalistę? Co w wypadku Franza Suchomela, kata z obozu zagłady w Treblince, którego reżyser filmu *Shoah* (1985), Claude Lanzmann, nagrywa ukrytą kamerą i przeprowadzając z nim wywiad okłamuje, że nie ujawni jego wizerunku? Co w wypadku bohatera, który jest wyznawcą zgubnej i szkodliwej w ocenie reżysera ideologii i którego ślepy i absurdalny radykalizm zostaje zdemaskowany i ośmieszony w wyniku twórczych, filmowych zabiegów? I co kiedy reżyser po zrealizowaniu takiego filmu decyduje się go jednak nie upubliczniać ze względu na dobro swojego bohatera, jak miało to miejsce w przypadku *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1979) Krzysztofa Kieślowskiego? Nie zawsze możliwa jest ścieżka obrona przez Joshuę Oppenheimera, który swoją opowiadającą o ludobójstwie *Scenę zbrodni* (2012) zrealizował we współpracy ze zbrodniarzami, którzy tego ludobójstwa się dopuścili. Ale co w takim razie jest wyższym celem? Czy przede wszystkim i niezależnie od wszystkiego trzeba dawać świadectwo i pokazywać nawet najbardziej bolesną prawdę bez względu na

---

<sup>121</sup> [www.archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5691](http://www.archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5691)

<sup>122</sup> Ibidem.



koszty, czy jednak dawanie świadectwa powinno odbywać się w pełnej zgodzie z bohaterem niezależnie od tego kim on jest?

Kolejne pytania dotyczące kontrowersji nasuwają się w związku z prowokacyjną rolą kreacji w dokumencie. Z działaniem, w które wpisany jest pewien rodzaj bolesnej, brutalnej ingerencji w rzeczywistość, bo tylko ono jest w stanie obnażyć, to co ukryte, zdemaskować, to co niechlubne. Poznanie prawdy często wiąże się z wyjściem ze strefy komfortu, zburzeniem dotychczasowego porządku, zarówno dla twórcy, bohaterów jak i odbiorców. Dla jednych będzie to oczywiste, dla innych trudne do przyjęcia, dla jeszcze innych nie do zaakceptowania. Ale czy ktoś z nich ma prawo decydować gdzie przebiega nieprzekraczalna granica w filmowym opisywaniu i eksplorowaniu otaczającego nas świata?

Myślę, że jedyną obiektywną odpowiedzią na te pytania jest stwierdzenie, że nie powinniśmy ustawać w ich zadawaniu. My, twórcy, samym sobie, my, twórcy, naszym bohaterom, my, twórcy, naszym widzom, my, widzowie, twórcom. Najważniejsze jest bowiem zachowanie otwartości na inność, utrzymanie w sobie życzliwej uważności niezbędnej do zbudowania relacji i prowadzenia konstruktywnego, międzyludzkiego, społecznego dialogu, którego częścią ma być przecież także dokumentalna twórczość filmowa.

## WNIOSKI

Kreacja we współczesnym polskim filmie dokumentalnym to bardzo pojemne zagadnienie realizujące się w działaniach wielu twórców, z których w mojej pracy uwzględniłam jedynie niewielką część. Dla chcących dalej eksplorować temat poleciłabym między innymi filmy Pawła Ziemilskiego (*Rogalik, In touch*), Piotra Stasika (*21x Nowy Jork, Opera o Polsce*), Karoliny Bielawskiej (*Mów mi Marianna*), Agnieszki Zwiefki (*Królowa ciszy*), Bartka Konopki i Piotra Rosołowskiego (*Królik po Berlińsku*), zapoznanie się z udzielonymi przez tych dokumentalistów wywiadami, poświęconymi ich dziełom filmoznawczymi opracowaniami, udział w

organizowanych z nimi spotkaniach. Niniejsza praca nie wyczerpuje tematu a jedynie ukazuje pewne jego aspekty.

Tytułowe zagadnienie: „Kreacja rzeczywistości czy rzeczywistość wykreowana. Dylematy współczesnych polskich dokumentalistów w poszukiwaniu prawdy.“ zostało potraktowane przeze mnie dwupłaszczyznowo: na płaszczyźnie teorii oraz praktyki. Poprzez perspektywę teoretyczną pragnęłam zaproponować pewną porządkującą temat systematykę zaznaczając jednocześnie, że jest ona jedynie moją subiektywną interpretacją omawianego zjawiska. Próbę kategoryzacji metod kreacji postrzegam jako narzędzie skłaniające do dalszej, głębszej refleksji a nie ortodoksyjny podział zamykający inne ścieżki interpretacyjne. Jako egzemplifikację proponowanej perspektywy dokonałam szczegółowej analizy swoich trzech filmów dokumentalnych opierając ją na przedstawionym wcześniej podziale środków kreacji. Takie podejście ujawniło nieustający akt twórczy opierający się na ingerencji w rzeczywistość, na intensywnym prowokowaniu jej jak również takim formowaniu jej reprezentacji, ażeby oddawała ona autorską wizję (prawdę) i rozumienie opisywanego świata. Biorąc na warsztat filmy innych twórców, w których kreacyjna ingerencja w rzeczywistość odegrała istotną rolę, przyjąłm natomiast perspektywę praktyczną zastanawiając się bardziej nad samym procesem ich powstawania. Tu nie była już tak ważna analiza samej metody z jej szczegółową systematyką, ale raczej pytanie: co i dlaczego. Co zainspirowało Jaśminę Wójcik, Ewę Podgóorską, Bartka Konopkę i Piotra Rosołowskiego do zrobienia tych konkretnych filmów i to w taki a nie inny sposób.

Co zatem wynika z obydwu przyjętych perspektyw? Do jakich wniosków prowadzą zaprezentowane analizy? Tytułowe „poszukiwanie prawdy“ wymaga na pewno elastyczności twórcy, wymaga od niego otwartości, na rzeczywistość, na bohatera i jego świat, wymaga otwartości świadomej, wrażliwej, czującej, wymaga otwartości, która posiada własną osobowość i to pod wpływem tej osobowości dobiera środki, którymi będzie doświadczaną rzeczywistość eksplorować, wymaga otwartości posiadającej własny język, który będzie kształtował późniejszy przekaz - opowieść budowaną z myślą o widzu, czyli jej odbiorcy. Twórca, który chce wydobyć z rzeczywistości subiektywnie rozumianą prawdę, może naprawdę głęboko w nią ingerować, bo sama obserwacja nie zawsze przynosi pożądane odpowiedzi. Czasem

trzeba zadać pytanie i ingerowanie w rzeczywistość jest właśnie takim zadawaniem pytań o jej istotę, a następnie prezentowaniem jej w taki sposób, żeby uzyskaną odpowiedź przekazać dalej, żeby powiedzieć widzowi: popatrz, ja zobaczyłam taką rzeczywistość, ja ją rozumiem w taki sposób. Co, jak już wielokrotnie w pracy podkreślałam, nie znaczy, że pokryje się to z tym, jak będzie ją później odbierał sam widz.

Tak więc z jednej strony mamy kreację w obrębie rzeczywistości, służącą temu, żeby prawdę z niej wydobyć, z drugiej kreację przekazu, żeby jej subiektywnie rozumianą prawdę zaprezentować osobom trzecim (odbiorcy). Tytułowe metametody mogą się ze sobą na tym polu nieustająco przeplatać, z tą różnicą jednak, że prerogatywą kreacji rzeczywistości będzie zawsze poszukiwanie odpowiedzi, które z mniejszym lub większym sukcesem może również znajdować i tym samym przekazywać dalej, zaś głównym celem rzeczywistości wykreowanej będzie zawsze spreparowanie takiej opowieści, która odpowiadałaby autorskiej wizji opisywanego świata, wizji opartej na poprzedzającym etap kreacji doświadczeniu. Kreacja rzeczywistości jest zatem połączeniem doświadczenia, zadawania pytań, dialogu z rzeczywistością i uzyskiwania od niej odpowiedzi. Rzeczywistość wykreowana jest już samą, sformułowaną przez twórcę odpowiedzią, jego przygotowanym z góry monologiem, nawet jeżeli jest on przekazywany za pośrednictwem innych podmiotów czy środków.

Rozróżnienie dwóch odmiennych metametod twórczych nie ma według mnie charakteru wartościującego. Każda z nich może być oceniana zarówno pozytywnie jak i negatywnie, zależnie od sposobu jej zastosowania oraz wrażliwości odbiorcy. Co w takim razie daje nam świadomość takiego rozróżnienia? W jakim celu go dokonujemy? Robimy to przede wszystkim po to, żeby lepiej zrozumieć sam proces, który prowadzi do tworzenia dokumentalnych opowieści, żeby lepiej zrozumieć złożoność i wielość relacji jakie autor w tym procesie nawiązuje oraz mechanizmów jakie te relacje uruchamiają, aby więc lepiej zrozumieć samego twórcę oraz jego dzieło, a z co za tym idzie ludzi i rzeczywistość, o której ono opowiada. Bo przecież o to chodzi w niepisanej misji filmu dokumentalnego, o pogłębianie naszej wiedzy o otaczającym nas świecie.

## BIBLIOGRAFIA

Biliński P., *Nieślubny syn Gombrowicza i człowiek z reklamówką*. [w:] *Polski Film Dokumentalny w XXI wieku*, pod red. Tadeusza Szczepańskiego i Małgorzaty Kozubek, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

Blatner A., *Psychodrama*, [w:] *Play Therapy with adults*, John Wiley&Sons Inc., New Jersey, 2003.

Cowie E., *Recording Reality, Desiring The Real*, wyd. The University Of Minnesota, Minneapolis 2011.

Czyżewski S., *Film dokumentalny – kreacja rzeczywistości ekranowej*, [w:] *Metody Dokumentalne W Filmie*, red. D.Rode, M.Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2013.

Derkaczew J., *Wudu i życie seksualne PRL*, Gazeta Wyborcza 2011, źródło: [www.wyborcza.pl/1,75410,9974346,Wudu\\_i\\_zycie\\_seksualne\\_PRL.html](http://www.wyborcza.pl/1,75410,9974346,Wudu_i_zycie_seksualne_PRL.html) [data dostępu: 12.09.2020]

Derrida J., and Stiegler B., *Echographies of Television: Filmed Interviews*, trans. Jennifer Bajorek (Cambridge, UK: Polity Press, 2002).

Dzieniszewska K., *Nieoczywiste oblicze filmowego dokumentalizmu. Analiza warsztatowa „Sztuki znikania” Bartka Konopki i Piotra Rosołowskiego.*, praca licencjacka, Uniwersytet im.Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2016.

Ellis C., Bochner A.P., *Autoetnography, Personal Narrativ, Reflexivity. Researcher as Subject*. [w:] *Handbook of Qualitative Research Second Edition*, Norman Denzin, Yoanna Lincoln editors, Thousand Oaks Calif Sage Publications, 2000.

Grindon L., *Q & A: Poetics of the Documentary Film Interview*, [w:] *The Velvet Light Trap*, University of Texas Press Number 60, Fall 2007.

Hendrykowski M. w *Dokument – fikcja – realizm w Pogranicza dokumentu* pod redakcją M.Jazdona, K.Mąki-Malatyńskiej, P.Pławuszczyńskiego, wyd. Centrum Kultury Zamek, Poznań 2012.

Jazdon M., *Etiudy Wiszniewskiego*. [w:] *Wojciech Wiszniewski*, red. naukowa: Marek Hendrykowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im.Adama Mickiewicza, Poznań 2006.

Karabasz K., *Odczytać czas*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2009.

Kerrigan S., McIntyre P., *The Creative Treatment Of Actuality* w: *Journal Of Media Practice* Volume 11, 2010 – Issue 2.

Kieślowski K., *Film dokumentalny a rzeczywistość* (praca dyplomowa, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 1968).

Kornacki K., *Polityka, psychologia i człowiek – twórczość Marcela Łozińskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23.

Kozera – Topińska M., *Artysta na pograniczu gatunków. Próba rekonstrukcji warsztatu Wojciecha Wiszniewskiego.*, praca dyplomowa napisana na Wydziale Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej PWSFTviT w Łodzi, Łódź 2019.

Kwiatkowski K., *Kapłan wudu jak polski góral*, wywiad z Bartkiem Konopką, WPROST, źródło: <https://www.wprost.pl/409298/skaner.html>  
[data dostępu: 12.09.2020]

Lipińska U., Konopka B., Rosołowski P., *Duchowość zapętłona i groteskowa*, rozmowa w: „Dwutygodnik.com” 2013, nr 111, źródło: [www.dwutygodnik.com/artykul/4632-duchowosc-zapetlona-i-groteskowa.html](http://www.dwutygodnik.com/artykul/4632-duchowosc-zapetlona-i-groteskowa.html)  
[data dostępu: 12.09.2020]

Łoziński M., *Trzeba odnaleźć ten jeden delikatny ton*, [w:] „Kino” nr.8, 1992.

Matuszewski B., *Une nouvelle Source de l'histoire*, Paris 1898. Przekład polski w tomie: *Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna*, red., oprac. i przedmowa Z.Czeczot-Gawrak. Warszawa 1995, s.47.

Mąka-Malatyńska K., *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego*, [w:] *Images vol.XVI/no.25*, Poznań 2015.

Mąka-Malatyńska K., *Wanda Gościńska włókniarka – demontaż filmowej nowomowy*. [w:] *Wojciech Wiszniewski*, red. naukowa: Marek Hendrykowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im.Adama Mickiewicza, Poznań 2006.

Nichols B., *Representing Reality*, Indiana University Press, 1991.

Nichols B., *Typy filmu dokumentalnego*. [w:] *Metody Dokumentalne W Filmie*, red. Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2013.

Obrębska M., „*Myślę, więc »znaczę«. Czuję, więc jestem*”. *O Peirce'owskim pojęciu znaku zdegenerowanego*. [w:] *Studia Kulturoznawcze nr 1 (7)*, 2015.

Otto W., *Człowiek uwikłany w historię („Stolarz“)*. [w:] *Wojciech Wiszniewski*, red. naukowa: Marek Hendrykowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im.Adama Mickiewicza, Poznań 2006.

Peirce, C. S., *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. t. 2. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

Piotrowska A., *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*, wyd. Routledge, London and New York 2014.

Przylipiak M., *Dokument kreacyjny*, [w:] *Encyklopedia kina*, pod red. Tadeusza Lubelskiego, Kraków 2003.

Przylipiak M., *Od konkretności do metafory. Zarys przemian polskiego filmu dokumentalnego w latach siedemdziesiątych*. „Kino“ 1984, nr.1.

Przylipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.

Renov M., *Introduction: The Truth About Non-Fiction*, [w:] *Theorizing Documentary*, wyd. Routledge, New York 1993.

Renov M., *Toward a Poetics of Documentary*, [w:] *Theorizing Documentary*, wyd. Routledge, New York 1993.

Ronduda Ł., *Strategie subwersywne w sztukach medialnych. Realizacje found footage i video scratch Józefa Robakowskiego*,  
źródło: [www.video.wrocenter.pl/tekst/m2m/strategie-subwersywne-w-sztukach-medialnych-realizacje-found-footage-i-video-scratch-jozefa-robakowskiego/](http://www.video.wrocenter.pl/tekst/m2m/strategie-subwersywne-w-sztukach-medialnych-realizacje-found-footage-i-video-scratch-jozefa-robakowskiego/)  
[data dostępu: 12.09.2020]

Rouch J., Fulchignoni E., „Ciné-Ethnography,” in *Ciné-Ethnography*, ed. Steven Feld (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003).

Słownik Języka Polskiego Wydawnictwa Naukowego PWN, [www.sjp.pwn.pl](http://www.sjp.pwn.pl)

Sobolewski T., *Kapłan wudu ogląda polski karnawał*, *Gazeta Wyborcza* 2013, źródło: [www.wyborcza.pl/1,75410,13879350,Kaplan\\_wudu\\_oglada\\_polski\\_karnawal.html](http://www.wyborcza.pl/1,75410,13879350,Kaplan_wudu_oglada_polski_karnawal.html)  
[data dostępu: 12.09.2020]

Spence L., Navarro V., *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, London 2011.

Śliwińska A., *W świecie paradoksów („Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy” i „...Sztymar na zagrodzie...”)*, [w:] *Wojciech Wiszniewski*, red. naukowa: Marek Hendrykowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2006.

Tobing Rony F., *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, 1996, s.102.

White H., *Introduction: Tropology, Discourse, and the Modes of Human Consciousness*, „*Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*”, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.

Wichrowska M., *Szukając prawdy. Problem poetyki w polskim filmie dokumentalnym po 1989*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2014.

Wiszniewski W., *Film dokumentalny jako instrument oddziaływania społecznego*, fragment pracy dyplomowej, [w:] *Wojciech Wiszniewski*, red. naukowa: Marek Hendrykowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2006.

Zawiśliński S., *Krzysztof Kieślowski. In memoriam...*, Warszawa 2006.

[www.archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5691](http://www.archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5691)  
Artur Żmijewski *Komentarz do filmu 80064*, 25 sierpnia 2005  
[data dostępu: 1.07.2017]

[www.nigdywiecej.org/pdf/pl/pismo/17/42\\_wehikul\\_czasu.pdf](http://www.nigdywiecej.org/pdf/pl/pismo/17/42_wehikul_czasu.pdf)  
[data dostępu: 12.06.2020r.]

[www.nytimes.com/2009/11/30/arts/design/30zmijewski.html](http://www.nytimes.com/2009/11/30/arts/design/30zmijewski.html)  
[data dostępu: 12.06.2020r.]

# **ANEKS**



## ZAŁĄCZNIK 1

Informacje o filmie, z bazy [www.filmpolski.pl](http://www.filmpolski.pl).

1. <i>Niewiadoma Henryka Fasta</i> .....	90
2. <i>Polonez</i> .....	91
3. <i>Pierwszy Polak Na Marsie</i> .....	93
4. <i>Symfonia Fabryki Ursus</i> .....	95
5. <i>Diagnosis</i> .....	98
6. <i>Sztuka Znikania</i> .....	100

## NIEWIADOMA HENRYKA FASTA

### Film dokumentalny

Produkcja: Polska  
Rok produkcji: 2013

Barwny, 40 min

"Potrafię oprzeć się wszystkiemu z wyjątkiem pokusy" - Henryk Fast, emerytowany profesor matematyki, z dumą podpisuje się pod słowami Oscara Wilde'a. W poszukiwaniu szczęśliwej miłości jest gotowy na podjęcie każdego ryzyka. Pada ofiarą oszustwa i zostaje okradziony, ale nawet to nie jest w stanie go zniechęcić. Pogoń za marzeniami przerywa dopiero bolesna konfrontacja z przeszłością.



### Ekipa

pełna | skrócona | schowaj

<b>Reżyseria</b>	<b>Agnieszka Elbanowska</b>
<b>Scenariusz</b>	<b>Agnieszka Elbanowska</b>
<b>Zdjęcia</b>	<b>Paweł Nadolny</b>
Korekta barwna	Przemysław Niedźwiecki
Udźwiękowanie	Dariusz Wancerz
<b>Montaż</b>	<b>Maryla Torbus</b> <b>Agnieszka Elbanowska</b>
Promocja	Joanna Solecka Maria Gołoś <i>współpraca</i> Agnieszka Skalska <i>współpraca</i> Agnieszka Rostropowicz-Rutkowska <i>współpraca</i>
Dystrybucja	Joanna Solecka Maria Gołoś <i>współpraca</i> Agnieszka Skalska <i>współpraca</i> Agnieszka Rostropowicz-Rutkowska <i>współpraca</i>
<b>Kierownictwo produkcji</b>	<b>Alicja Kizińska</b>
Współpraca produkcyjna	Jarosław Jagodziński Magdalena Bociarska Magdalena Koszalińska Beata Błażejczyk
<b>Producent</b>	<b>Adam Ślesicki</b>
<b>Produkcja</b>	<b>Wajda Studio</b>
<b>Bohater</b>	<b>Henryk Fast</b>

### Nagrody

schowaj

2013	Kraków (Krakowski Festiwal Filmowy - Konkurs Polski)-Nagroda Prezesa Stowarzyszenia Filmowców Polskich
2013	Koszalin (Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych "Młodzi i Film")-Nagroda za krótkometrażowy film dokumentalny za "próbę zrozumienia człowieka"
2013	Poznań (Międzynarodowy Festiwal Filmów Dokumentalnych "Tranzyt")-I Nagroda w kategorii: Najlepszy dokument krótkometrażowy do 45 minut uzasadnienie jury: "Rewelacyjna podróż w intymny świat starszego mężczyzny, urzekająca swoją szczerością, prostotą i prawdą. Dzieło kompletnie fascynujący bohater, wciągająca narracja (odstępująca krok po kroku scenę i relacje) i sporo momentów, nad którymi aż chce się zatrzymać i zastanowić. Chapeau bas przed wrażliwością autora i jego przenikliwością. Doskonałe zdjęcia i montaż. Oto film, który daje coś więcej niż tylko przyjemność z oglądania."
2013	Poznań (Międzynarodowy Festiwal Filmowy "Off Cinema")-"Brazowy Zamek"
2014	Brive (Festival du Cinema de Brive)-Nagroda "Mention Europe"

### SERWIS TWORZY



### OSTATNIE PREMIERY

#### Wrzesień

- 1 BARWY SZCZĘŚCIA (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 1 NA WSPÓLNEJ (sezon 2020/2021; TVN)
- 1 ZAKOCHANI PO USZY (seria 4; TVN 7)
- 3 PRZYJACIÓŁKI (seria 16; Polsat)
- 4 PĘTLA
- 6 USTA USTA (seria 4; TVN)
- 8 LEŚNICZÓWKA (sezon 2020/2021; TVP 1)
- 8 M JAK MIŁOŚĆ (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 9 NA DOBRE I NA ZŁE (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 10 OJCIEC MATEUSZ (seria 24; TVP 1)
- 12 KOMISARZ ALEX (seria 15; TVP 1)
- 13 LUDZIE I BOGOWIE (serial tv; TVP 1)
- 13 MELDUJĘ TOBIE POLSKO. ROTMISTRZ PILECKI (Teatr tv; TVP Polonia)
- 14 O MNIE SIĘ NIE MARTW (dokończenie serii 12; TVP 2)
- 17 ZAPISKI OFICERA ARMII CZERWONEJ (Teatr tv; TVP Polonia)
- 18 25 LAT NIEWINNOŚCI. SPRAWA TOMKA KOMENDY
- 18 ADWOKAT
- 18 INTERIOR
- 21 TRÓJKĄT BERMUDZKI (Teatr tv; TVP 1)
- 23 NA SYGNALE (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 25 JAK NAJDALEJ STĄD
- 25 TARAPATY 2

#### Sierpień

- 21 DOLINA BOGÓW
- 28 ZIEJA
- 31 KLAN (sezon 2020/2021; TVP 1)
- 31 KORONA KRÓLÓW (sezon 2020/2021; TVP 1)
- 31 PIERWSZA MIŁOŚĆ (sezon 2020/2021; Polsat)
- 31 ŚWIĘTY (seria 2; TV 4)

#### Lipiec

- 3 SMAK PHO
- 16 W DOMU (HBO)
- 24 XABO: KSIĄDZ BONIECKI (film dokumentalny)

#### 30 września

#### Premiery:

- 1987 KOBIEȚA SAMOTNA

więcej...

#### PLANOWANE PREMIERY

#### Wrzesień

- 30 TONY HALIK (film dokumentalny)

#### Październik

- 2 JAK ZOSTAĆ GWIAZDĄ
- 2 SKANDAL. EVENEMENT MOLESTY (film dokumentalny)
- 3 MAYDAY (serial tv; Polsat)
- 5 BRZYDULA (seria 3; TVN 7)
- 5 HALO, HALO, TU MÓWI WARSZAWA (Teatr tv; TVP 1)
- 6 CHYŁKA. REWIZJA (serial tv; Player)
- 9 SZARLATAN
- 16 BANKSTERZY
- 16 RAZ JESZCZE RAZ
- 17 BAD BOY (serial tv; Polsat)

## POLONEZ

### Film dokumentalny

Produkcja: Polska  
Rok produkcji: 2016

Barwny, 16 min

Film powstał w ramach programu [Studia Munka](#) "Pierwszy Dokument".

Dyrektor Domu Kultury w Aleksandrowie Kujawskim ogłasza konkurs na twórczą prezentację własnej postawy patriotycznej. Uczestnicy mają wykazać się kreatywnością nieograniczoną żadnymi wymogami formalnymi. Śpiew, recytacja, gest, przemowa, inscenizacja - wszystkie formy dozwolone. Nadchodzi jedenasty dzień jedenastego miesiąca w roku - narodowe święto niepodległości. To właśnie dziś jury, w którego skład wchodzi dyrektor, burmistrz, ksiądz i lokalna poetka, wybierze najlepszego patriotę w regionie.



### Zwiastun

[pokaż](#)

### Ekipa

[pełna](#) | [skrótowa](#) | [schowaj](#)

#### Reżyseria

[Agnieszka Elbanowska](#)

#### Scenariusz

[Agnieszka Elbanowska](#)

#### Zdjęcia

[Paweł Chorzępa](#)

#### Operator kamery

[Paweł Chorzępa](#)  
[Józefina Gocman](#)  
[Maciej Kochajewski](#)

#### Oświetlenie

[Zbigniew Radkiewicz](#) *mistrz*

#### Sprzęt

[Bartłomiej Gocał](#) *oświetleniowy*  
[Cinelight](#) *oświetleniowy*

#### Korekta barwna

[Przemysław Niedźwiecki](#)  
[EBH Polska](#)

#### Dźwięk

[Dariusz Wancierz](#)

#### Asystent operatora dźwięku

[Maciej Krupa](#)  
[Yann Ciennik](#)

#### Udźwiękowanie

[Dariusz Wancierz](#)

#### Montaż

[Agnieszka Elbanowska](#)

#### Współpraca montażowa

[Szymon Żuczowski](#) *w napisach określenie funkcji: Asystent montażysty*

#### Opieka artystyczna

[Jacek Bławut](#)

### SERWIS TWORZY

Szkoła  
Filmowa  
w Łodzi



### OSTATNIE PREMIERY

#### Wrzesień

- 1 BARWY SZCZĘŚCIA (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 1 NA WSPÓLNEJ (sezon 2020/2021; TVN)
- 1 ZAKOCHANI PO USZY (seria 4; TVN 7)
- 3 PRZYJACIÓŁKI (seria 16; Polsat)
- 4 PĘTLA
- 6 USTA USTA (seria 4; TVN)
- 8 LEŚNICZÓWKA (sezon 2020/2021; TVP 1)
- 8 M JAK MIŁOŚĆ (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 9 NA DOBRE I NA ZŁE (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 10 OJCIEC MATEUSZ (seria 24; TVP 1)
- 12 KOMISARZ ALEX (seria 15; TVP 1)
- 13 LUDZIE I BOGOWIE (serial tv; TVP 1)
- 13 MELDUJĘ TOBIE POLSKO. ROTMISTRZ PILECKI (Teatr tv; TVP Polonia)
- 14 O MNIE SIĘ NIE MARTW (dokończenie serii 12; TVP 2)
- 17 ZAPISKI OFICERA ARMII CZERWONEJ (Teatr tv; TVP Polonia)
- 18 25 LAT NIEWINNOŚCI. SPRAWA TOMKA KOMENDY
- 18 ADWOKAT
- 18 INTERIOR
- 21 TRÓJKĄT BERMUDZKI (Teatr tv; TVP 1)
- 23 NA SYGNALE (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 25 JAK NAJDALEJ STĄD
- 25 TARAPATY 2

#### Sierpień

- 21 DOLINA BOGÓW
- 28 ZIEJA
- 31 KLAN (sezon 2020/2021; TVP 1)
- 31 KORONA KRÓLÓW (sezon 2020/2021; TVP 1)
- 31 PIERWSZA MIŁOŚĆ (sezon 2020/2021; Polsat)
- 31 ŚWIĘTY (seria 2; TV 4)

#### Lipiec

- 3 SMAK PHO
- 16 W DOMU (HBO)
- 24 XABO: KSIĄDZ BONIECKI (film dokumentalny)

#### 30 września

#### Premiery:

- 1987 KOBIETA SAMOTNA

więcej...

Konsultacja  
Katarzyna Boniecka *montażowa*

Promocja  
Anna Kot  
Michalina Fabijańska

Tłumaczenie  
Paweł Włochacz

**Kierownictwo produkcji**  
**Bartłomiej Gliński**

Asystent kierownika produkcji  
Anna Fertak  
Ewa Miernowska

Współpraca produkcyjna  
Agnieszka Ptaszyńska *Studio Munka*

**Producent wykonawczy**  
**Bartłomiej Gliński**

Koproducent  
Bartłomiej Gliński  
Maciej Hamela

**Produkcja**  
Stowarzyszenie Filmowców Polskich  
**Studio Munka**  
**Impakt Film**

Współfinansowanie  
Polski Instytut Sztuki Filmowej

## Nagrody

[schowaj](#)

2016	Koszalin (Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych "Młodzi i Film")-Wyróżnienie za "niebanalne podejście do tematu współczesnego patriotyzmu"
2017	Poznań (Short Waves Festival)-III Nagroda w Konkursie Polskim
2017	Sao Paulo - Rio de Janeiro (MFF Dokumentalnych "It's All True")-Wyróżnienie Specjalne
2017	Lwów (Festiwal Filmowy "Wiz-Art")-Wyróżnienie Specjalne

2017.10.18

## PIERWSZY POLAK NA MARSIE

### Film dokumentalny

Produkcja: Polska  
Rok produkcji: 2016

Barwny, 37 min

W galaktyce drogi mlecznej, na trzeciej od Słońca planecie Układu Słonecznego, na szerokości geograficznej 51 stopni 17 minut północnej, długości geograficznej 18 stopni 10 minut wschodniej, Kazimierz, lat 68, montuje urządzenie do łączności z kosmosem. Dokładnie w tej samej czasoprzestrzeni rozpoczyna się walka o udział w historycznej misji Mars One. Kazimierz ma szansę stać się jednym z pierwszych kolonizatorów Marsa. Najpierw jednak musi pokonać około trzech tysięcy kandydatów...



### Zwiastun

[pokaż](#)

### Ekipa

[pełna](#) | [skrótowa](#) | [schowaj](#)

<b>Reżyseria</b>	<b>Agnieszka Elbanowska</b>	
<b>Scenariusz</b>	<b>Agnieszka Elbanowska</b>	
<b>Zdjęcia</b>	<b>Paweł Chorzępa</b>	
<b>Współpraca operatorska</b>	Grzegorz Myjkowski Michał Gruszczyński Marek Kita	
<b>Operator drona</b>	Marcin Polar Bartłomiej Zieliński	
<b>Postprodukcja obrazu</b>	DI Factory Jędrzej Sabliński Rafał Golis Julia Skorupska Zofia Syroka	producent producent producent wykonawczy asystent postprodukcji
<b>Digital Intermediate</b>	Kamil Rutkowski	supervisor
<b>Konforming</b>	Michał Krajewski	
<b>Korekta barwna</b>	Michał Herman	
<b>Mastering DCP</b>	Maciej Mika	
<b>Napisy</b>	Amelia Florczak	początkowe i końcowe
<b>Muzyka</b>	<b>Artur Walaszczyk</b>	
<b>Dźwięk na planie</b>	Dariusz Wancerz Artur Walaszczyk Marek Kita Antoni Galoch	
<b>Udźwiękowanie</b>	Artur Walaszczyk	
<b>Zgranie dźwięku</b>	Artur Walaszczyk Michał Kosterkiewicz Toya Studios Malwina Czajka	konsultacja koordynator
<b>Montaż</b>	<b>Katarzyna Boniecka</b>	
<b>Współpraca montażowa</b>	Szymon Żuczkowski Michał Zieliński	w napisach określenie funkcji: Asystent montażysty w napisach określenie funkcji: Asystent montażysty

### SERWIS TWORZY

Szkoła  
Filmowa  
w Łodzi



### OSTATNIE PREMIERY

#### Wrzesień

- 1 BARWY SZCZĘŚCIA (sezon 2020/2021; TVP 2)
  - 1 NA WSPÓLNEJ (sezon 2020/2021; TVN)
  - 1 ZAKOCHANI PO USZY (seria 4; TVN 7)
  - 3 PRZYJACIÓŁKI (seria 16; Polsat)
  - 4 PĘTLA
  - 6 USTA USTA (seria 4; TVN)
  - 8 LEŚNICZÓWKA (sezon 2020/2021; TVP 1)
  - 8 M JAK MIŁOŚĆ (sezon 2020/2021; TVP 2)
  - 9 NA DOBRE I NA ZŁE (sezon 2020/2021; TVP 2)
  - 10 OJCIEC MATEUSZ (seria 24; TVP 1)
  - 12 KOMISARZ ALEX (seria 15; TVP 1)
  - 13 LUDZIE I BOGOWIE (serial tv; TVP 1)
  - 13 MELDUJĘ TOBIE POLSKO, ROTMISTRZ PIŁECKI (Teatr tv; TVP Polonia)
  - 14 O MNIE SIĘ NIE MARTW (dokończenie serii 12; TVP 2)
  - 17 ZAPISKI OFICERA ARMII CZERWONEJ (Teatr tv; TVP Polonia)
  - 18 25 LAT NIEWINNOŚCI. SPRAWA TOMKA KOMENDY
  - 18 ADWOKAT
  - 18 INTERIOR
  - 21 TRÓJKĄT BERMUDZKI (Teatr tv; TVP 1)
  - 23 NA SYGNALE (sezon 2020/2021; TVP 2)
  - 25 JAK NAJDALEJ STĄD
  - 25 TARAPATY 2
- #### Sierpień
- 21 DOLINA BOGÓW
  - 28 ZIEJA
  - 31 KLAN (sezon 2020/2021; TVP 1)
  - 31 KORONA KRÓLÓW (sezon 2020/2021; TVP 1)
  - 31 PIERWSZA MIŁOŚĆ (sezon 2020/2021; Polsat)
  - 31 ŚWIĘTY (seria 2; TV 4)

#### Lipiec

- 3 SMAK PHO
- 16 W DOMU (HBO)
- 24 XABO: KSIĄDZ BONIECKI (film dokumentalny)

#### 30 września

#### Premiery:

- 1987 KOBIEȚA SAMOTNA

[więcej...](#)

### PLANOWANE PREMIERY

#### Wrzesień

- 30 TONY HALIK (film dokumentalny)

#### Październik

- 2 JAK ZOSTAĆ GWIAZDĄ
- 2 SKANDAL. EWENEMENT MOLESTY (film dokumentalny)
- 3 MAYDAY (serial tv; Polsat)
- 5 BRZYDULA (seria 3; TVN 7)
- 5 HALO, HALO, TU MÓWI WARSZAWA (Teatr tv; TVP 1)
- 6 CHYŁKA. REWIZJA (serial tv; Player)
- 9 SZARLATAN



Opieka artystyczna

Jacek Bławut

**Kierownictwo produkcji**

**Tatiana Wasilewska**  
**Magdalena Borowiec**

Kierownictwo postprodukcji

Daria Zienowicz

**Producent**

**Magdalena Borowiec**  
**Tatiana Wasilewska**  
**Daria Zienowicz**

Koproducent

Jędrzej Sabliński  
Kamil Rutkowski  
Rafał Golis  
Julia Skorupska  
Michał Herman

**Produkcja**

**Square Film Studio**

Koprodukcja

DI Factory

Współfinansowanie

Polski Instytut Sztuki Filmowej  
Urząd Miasta Łodzi

## Nagrody

[schowaj](#)

2016	Warszawa (Warszawski Festiwal Filmowy)-Nagroda Główna w Konkursie Filmów Krótkometrażowych <i>za "ryzykowny pomysł formalny na granicy gatunku, którego rezultatem jest ironiczny film, błyskotliwie komentujący Polskę, ale też absurdy współczesnego globalnego świata, w którym bohater w małej wsi w Europie Środkowej pragnie, dosłownie i w przenośni, wystrzelić się w kosmos"</i>
2017	Eindhoven (Documentary Festival Eindhoven "DOCfeed")-Nagroda dla najlepszego krótkiego filmu dokumentalnego
2017	Gdańsk (Gdańsk DocFilm Festival "Godność i Praca")-Wyróżnienie <i>za "umiejętne połączenie powagi i humoru, owocujące wzruszającym portretem człowieka posiadającego odwagę, by marzyć o podróży dosłownie nie z tego świata"</i>
2017	Gdańsk (Gdańsk DocFilm Festival "Godność i Praca")-Nagroda Publiczności
2017	Koszalin (Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych "Młodzi i Film")-Wyróżnienie <i>za "oryginalny i pełen humoru portret marzyciela"</i>
2017	Łódź (Montaż Film Festival)-Nagroda Publiczności <a href="#">Katarzyna Boniecka</a>
2017	Białystok (Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych "żubrOFFka")-I Nagroda w Konkursie Polskim "Niezależni" <i>uzasadnienie Jury: "Śmieszny, zabawny i poruszający! Zabiera nas w podróż po śmiechu i smutku głównego bohatera oraz po jego zdeterminowaniu i poświęceniu w drodze do bycia pierwszym Polakiem na Marsie"</i>
2018	Nagroda Polskiego Kina Niezależnego im. Jana Machulskiego-Nominacja <i>w kategorii: Najlepszy montaż</i> <a href="#">Katarzyna Boniecka</a>

## SYMFONIA FABRYKI URSUS

### Film dokumentalny

Produkcja: Polska  
Rok produkcji: 2018

Barwny, 61 min

Filmowe podsumowanie pięcioletniej pracy artystyczno-badawczej Jaśminy Wójcik ze społecznością byłych pracowników fabryki Ursus. Dokument ma szczególną wartość społeczną – dostarcza zbiorowej narracji lokalnej wspólnoty, osieroconej symbolicznie po zamknięciu fabryki. Artystka skorzystała nie tylko z wywiadów mówionych, ale i pamięci ciała – zaproszeni do udziału w filmie byli pracownicy fabryki mieli odtwarzać gesty, czynności i dźwięki związane z ich codzienną pracą.



Galeria

### Zwiastun

[pokaż](#)

### Ekipa

[pełna](#) | [skrótowa](#) | [schowaj](#)

<b>Reżyseria</b>	<b>Jaśmina Wójcik</b>	
Reżyser II	Igor Stokfiszewski Joanna Tatko	plan biuro
Współpraca reżyserska	Anu Czerwiński	development
<b>Scenariusz</b>	<b>Jaśmina Wójcik Igor Stokfiszewski</b>	
Storyboard	Jakub Wróblewski	
Koncepcja wizualna	Jakub Wróblewski	
<b>Zdjęcia</b>	<b>Kacper Czubak</b>	
Operator kamery	Mateusz Wajda Jakub Wróblewski	II casting, hale, warsztaty
Asystent operatora obrazu	Ignacy Myśliwiec	ostrzyciel
Asystent operatora kamery	Maciej Piórek Kamil Starowicz	
Operator Steadicam	Stanisław Marcinkowski Jacek Drofiak Jarosław Wierzbicki	
Zdjęcia lotnicze	Jan Urbański Vadim d' Erceville Jacek Drofiak Artur Gajdziński Tomasz Bartoszyński Filip Jurzyk Marcin Kukła	z drona z drona z drona z drona szwenkier szwenkier pilot drona
Grip	Edwin Wolski	
DIT manager	Jarosław Jagodziński	
Sprzęt	Wajda Studio Heliograf Kaj TV MX35 Grip Seven Camera Car Radosław Walas Sławomir Elwich Jacek Paprzycki JWP Movie Klimex	zdjęciowy zdjęciowy zdjęciowy zdjęciowy grip grip grip grip agregaty agregaty podnośniki

### SERWIS TWORZY



### OSTATNIE PREMIERY

#### Wrzesień

- 1 BARWY SZCZĘŚCIA (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 1 NA WSPÓLNEJ (sezon 2020/2021; TVN)
- 1 ZAKOCHANI PO USZY (seria 4; TVN 7)
- 3 PRZYJACIÓŁKI (seria 16; Polsat)
- 4 PĘTLA
- 6 USTA USTA (seria 4; TVN)
- 8 LEŚNICZÓWKA (sezon 2020/2021; TVP 1)
- 8 M JAK MIŁOŚĆ (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 9 NA DOBRE I NA ZŁE (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 10 OJCIEC MATEUSZ (seria 24; TVP 1)
- 12 KOMISARZ ALEX (seria 15; TVP 1)
- 13 LUDZIE I BOGOWIE (serial tv; TVP 1)
- 13 MELDUJĘ TOBIE POLSKO. ROTMISTRZ PILECKI (Teatr tv; TVP Polonia)
- 14 O MNIE SIĘ NIE MARTW (dokończenie serii 12; TVP 2)
- 17 ZAPISKI OFICERA ARMII CZERWONEJ (Teatr tv; TVP Polonia)
- 18 25 LAT NIEWINNOŚCI. SPRAWA TOMKA KOMENDY
- 18 ADWOKAT
- 18 INTERIOR
- 21 TRÓJKĄT BERMUDZKI (Teatr tv; TVP 1)
- 23 NA SYGNALE (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 25 JAK NAJDALEJ STĄD
- 25 TARAPATY 2

#### Sierpień

- 21 DOLINA BOGÓW
- 28 ZIEJA
- 31 KLAN (sezon 2020/2021; TVP 1)
- 31 KORONA KRÓLÓW (sezon 2020/2021; TVP 1)
- 31 PIERWSZA MIŁOŚĆ (sezon 2020/2021; Polsat)
- 31 ŚWIĘTY (seria 2; TV 4)

#### Lipiec

- 3 SMAK PHO
- 16 W DOMU (HBO)
- 24 XABO: KSIĄDZ BONIECKI (film dokumentalny)

### 30 września

#### Premiery:

- 1987 KOBIETA SAMOTNA

[więcej...](#)

### PLANOWANE PREMIERY

#### Wrzesień

- 30 TONY HALIK (film dokumentalny)

#### Październik

- 2 JAK ZOSTAĆ GWIAZDĄ
- 2 SKANDAL. EWENEMENT MOLESTY (film dokumentalny)
- 3 MAYDAY (serial tv; Polsat)
- 5 BRZYDULA (seria 3; TVN 7)
- 5 HALO, HALO, TU MÓWI WARSZAWA (Teatr tv; TVP 1)
- 6 CHYŁKA. REWIZJA (serial tv; Player)
- 9 SZARLATAN
- 16 BANKSTERZY
- 16 RAZ JESZCZE RAZ
- 17 RAZ RÓW (serial tv; Polsat)

<b>Postprodukcja obrazu</b>		
DI Factory Jędrzej Sabliński Rafał Golis Julia Skorupska Kamil Rutkowski Michał Krajewski	<i>producent</i> <i>producent</i> <i>producent wykonawczy</i> <i>dyrektor technologiczny</i> <i>DI supervisor</i>	
<b>Konforming</b>		
Kamil Komorek		
<b>Digital Intermediate</b>		
DI Factory		
<b>Mastering DCP</b>		
Maciej Mika		
<b>Rekwizyty</b>		
Łukasz Izert Jakub Mazurkiewicz Sylwia Walczyk Anna Matczak	<i>proporce pracowników Ursus</i> <i>proporce pracowników Ursus</i> <i>wykonanie proporców</i> <i>wykonanie proporców</i>	
<b>Muzyka</b>		
<b>Dominik Strycharski</b>		
<b>Wykonanie muzyki</b>		
Orkiestra Dęta Ziemi Mazowieckiej		
<b>Realizacja nagrań</b>		
Michał Kupicz		
<b>Choreografia</b>		
Rafał Urbacki		
<b>Asystent choreografa</b>		
Magda Przybysz		
<b>Dźwięk</b>		
<b>Marcin Lenarczyk</b> <b>Marcin Popławski</b> <b>Anna Rok</b> <b>Maciej Krupa</b> <b>Błażej Kanclerz</b> <b>Piotr Gołaszewski</b>		
<b>Zgranie dźwięku</b>		
Michał Lenarczyk Sound Making		
<b>Efekty synchroniczne</b>		
Jan Woźniak Dreamsound		
<b>Montaż</b>		
<b>Aleksandra Gowin</b>		
<b>Współpraca montażowa</b>		
Piotr Mendelowski		<i>i synchronizacja</i>
<b>Opieka artystyczna</b>		
Jacek Bławut		
<b>Konsultacja</b>		
Piotr Pietras		<i>ds. BHP</i>
<b>Promocja</b>		
Agnieszka Rostropowicz-Rutkowska Artur Cichmiński Mariusz Ulejczyk Athina Theodosjadu		<i>nie występuje w napisach</i>
<b>Fotosy</b>		
Maciej Hachlica Błażej Błażewicz Jakub Wróblewski		
<b>Making of</b>		
Jean Prisset		
<b>Napisy</b>		
Agencja Audiodeskrypcja		<i>i audiodeskrypcja</i>
<b>Lokacje</b>		
Jakub Mechowski Anna Boryś		
<b>Tłumaczenie</b>		
Wiktor Garliński		
<b>Wolontariat</b>		
Matylda Kozera Kamila Adamowicz Anna Płonka Joanna Jaworska Aleksandra Szańska Julia Wakuła Katarzyna Pirog		
<b>Statyści</b>		
Agencja Talent		
<b>Opieka medyczna</b>		
Łukasz Kępka Luk Trans		

17 BAD BOY (serial tv; Polsat)
18 KRÓLESTWO KOBIET (serial tv; TVN)
19 CUD BIEDNYCH LUDZI (Teatr tv; TVP 1)
23 CZYŚCIEC
23 POLOT
27 NIE LUBIĘ PANA, PANIE FELLINI (Teatr tv; TVP Kultura)
31 BEZ SKRUPUŁÓW (serial tv; Polsat)
<b>Listopad</b>
4 LISTY DO M. 4
9 NI Z TEGO, NI Z OWEGO (Teatr tv; TVP 1)
13 FISHEYE
20 MAGNEZJA
20 ZABIJ TO I WYJEDŹ Z TEGO MIASTA
23 BADYLE (Teatr tv; TVP 1)
<b>Grudzień</b>
4 SMALL WORLD
14 CENA WŁADZY (Teatr tv; TVP 1)
25 NA DWA GŁOSY
25 SZCZĘŚCIA CHODZĄ PARAMI
<b>Styczeń 2021</b>
8 BROAD PEAK
8 KONIEC ŚWIATA CZYLI KOGEL MOGEL 4
11 KOKOLOBOŁO, CZYLI OPowieść O PRZYPADKACH ŚLEPEGO MAKSA I SZAI MAGNATA (Teatr tv; TVP 1)
15 NAJMRO. KOCHA, KRADNIE, SZANUJE
22 DZIEWCZYNY Z DUBAJU
29 8 RZECZY, KTÓRYCH NIE WIECIE O FACETACH
29 MIŁOSNE TURBULENCJE
29 ROLLING TO YOU
<b>Luty 2021</b>
5 WARSAW LOVERS
12 MIŁOŚĆ NA MARSIE
19 PORADY NA ZDRADY 2
26 BO WE MNIE JEST SEKS
<b>Marzec 2021</b>
5 MISTRZ
5 ZUPA NIC
<b>Kwiecień 2021</b>
16 NA PEŁNEJ PETARDZIE. HISTORIA KS. JANA KACZKOWSKIEGO
<b>Październik 2021</b>
8 ŻEBY NIE BYŁO ŚLADÓW
15 GIEREK
<b>Listopad 2021</b>
5 KRIME STORY. LOVE STORY
11 PITBULL. KRÓLOWA CHULIGANÓW
<b>Styczeń 2022</b>
7 JAK POKOCHAŁAM GANGSTERA
28 MIŁOSNE TURBULENCJE 2
<b>Luty 2022</b>
4 WARSAW LOVERS 2
11 365 DNI 3
25 AUTOBIOGRAFIA
<b>Październik 2022</b>
7 CHŁOPI
<b>Listopad 2022</b>
11 NARKOTYK
<b>Luty 2023</b>
3 WARSAW LOVERS 3
<b>Luty 2024</b>
9 RADŹ SOBIE SAM
<b>ZMARLI</b>
<b>Wrzesień</b>
3 Krystyna Świdorska
4 Andrzej Gawroński
8 Aleksandra Janczyk
8 Edward Mikołajczyk
9 Gienek Loska
10 Witold Zapła
11 Wojciech Królikiewicz
11 Henryk Łapiński
11 Michał Nekanda-Trepka
15 Jan Krenz
17 Wacław Wiszniowski
17 Ryszard Wolański
20 Ewa Berberysz
?? Jan Bógdół
<b>Sierpień</b>
6 Piotr Morawski



Zabezpieczenie policyjne	Artur Belak Jacek Gašiewski
Obsługa prawna	Krzysztof Czyżewski Monika Żelazowska
Ubezpieczenie filmu	Monika Żuczowska
Campery	Andrzej Karkosz
Transport	Tomasz Chmieliński Marcin Węglewski Dariusz Szlas <i>kierowca auta podglądowego</i>
Catering	Zbigniew Szaszkievicz
Dystrybucja	Agnieszka Rostropowicz-Rutkowska <i>festiwalowa</i> Natalia Beldyga <i>festiwalowa; nie występuje w napisach</i> Narmina Hebanowska <i>festiwalowa; nie występuje w napisach</i>
<b>Kierownictwo produkcji</b>	<b>Joanna Tatko</b> <b>Kinga Demska</b>
Kierownictwo produkcji II	Rafał Kęska Iga Wójcik
Współpraca produkcyjna	Maria Kurowska Bartosz Kowalski
Kierownictwo planu	Mateusz Janczak Albert Skolarski
Dyżurny planu	Krzysztof Jakubiak Krzysztof Walczuk Artur Szczerek Bogdan Gładczuk Michał Gładczuk Jarosław Wojtawicz
Organizacja planu	Sebastian Machnik
Administracja	Beata Błażejczyk
Księgowość	Patrycja Pawlak
Nadzór producencki	Katarzyna Madaj-Kozłowska <i>Dyrektor Wajda Studio</i>
<b>Producent</b>	<b>Zuzanna Król</b> <b>Wojciech Marczewski</b>
<b>Produkcja</b>	<b>Wajda Studio</b>
Koprodukcja	Mazowiecki i Warszawski Fundusz Filmowy MX35 Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych (Warszawa) Studio Filmowe Kronika Polska Kronika Filmowa
Współfinansowanie	Polski Instytut Sztuki Filmowej Muzeum Sztuki Nowoczesnej (Warszawa) Urząd Miasta Stołecznego Warszawy
<b>Nagrody</b>	<a href="#">schowaj</a>
2018	Zagrzeb (Międzynarodowy Festiwal Filmów Dokumentalnych "ZagrebDox")- Nagroda DCP
2019	Toronto (Hot Docs)-Nagroda dla najlepszego średniometrażowego filmu dokumentalnego
2020	Orzeł (Polska Nagroda Filmowa)-Nominacja <i>w kategorii: Najlepszy film dokumentalny</i>

- 6 Jacek Mydiarski
- 10 Dariusz Baliśzewski
- 11 Maria Kościakowska
- 11 Piotr Samojlik
- 12 Agnieszka Kossakowska
- 14 Ewa Demarczyk
- 15 Mirosław Dobek
- 19 Jacek Korcelli
- 20 Piotr Szczepanik
- 22 Jerzy Fedak
- 23 Maria Janion
- 23 Leonard Pulchny
- 31 Krzysztof Węglarz

#### Lipiec

- 7 Piotr Augustyniak
- 3 Marek Wortman
- 4 Robert Rogalski
- 5 Marta Stebnicka
- 6 Jerzy Król
- 6 Barbara Pec-Ślesicka
- 8 Ludmiła Dąbrowska
- 10 Renata Pajchel
- 12 Mikołaj Klimek
- 14 Jarosław Ostanówko
- 17 Andrzej Strzelecki
- 19 Janusz Wojtczak
- 22 Wojciech Kostecki
- 24 Jacek Czyż
- 24 Ewa Milde
- 25 Bernard Ładysz
- 25 Lucyna Smolińska
- 27 Michał Giercuszkiewicz
- 31 Grzegorz Jaśniak

#### NAJNOWSZE AKTUALIZACJE W BAZIE

#### Filmy

- JAK ZOSTAĆ GWIAZDA
- LISTY DO M 4
- SWEAT
- TAK MA BYĆ

#### Zdjęcia

- GORZKO, GORZKO!
- JAK ZOSTAĆ GWIAZDA
- LISTY DO M 4

#### Zwiastuny

- BANKSTERZY
- JAK NAJDALEJ STĄD
- JAK ZOSTAĆ GWIAZDA
- KRÓL
- LISTY DO M 4
- MAGNEZJA
- NAJMRO. KOCHA, KRADNIE, SZANUJE
- POLOT
- RAZ JESZCZE RAZ
- SWEAT
- TARAPATY 2
- ZABIJ TO I WYJEDŹ Z TEGO MIASTA
- ŚARLATÁN
- ŚNIEGU JUŻ NIGDY NIE BĘDZIE

#### REDAKCJA

Jarosław Czembrowski (red. nac.)  
Agata Chróścicka  
Monika Sarwińska  
Wojciech Krupa (oprogramowanie)  
Aleksandra Bednarz (oprawa graficzna)  
Katarzyna Mąka-Malatyńska (filmoteka)

Biblioteka PWSFTvIT  
ul. Targowa 61/63  
90-323 Łódź  
Tel.: 42 6345875  
Faks: 42 6748139  
e-mail: [filmpolski@filmschool.lodz.pl](mailto:filmpolski@filmschool.lodz.pl)

#### WSPIERA NAS



2020.02.06

## DIAGNOSIS

### Film dokumentalny

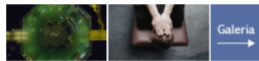
Produkcja: Polska  
Rok produkcji: 2018

Barwny, 77 min

Światowa premiera filmu: 17 listopada 2018 First Appearance Competition na IDFA w Amsterdamie.

Projekt filmu w roku 2015 otrzymał wyróżnienie dla "projektu, który najbardziej rozwinął się w ramach projektu Doc Lab Poland" odbywającego się podczas 55. Krakowskiego Festiwalu Filmowego.

Kreacyjny film dokumentalny, podróż w głąb podświadomości miejskiej. Mieszkańcy uczestniczą w sesjach na kozetce. Zaczynając niewinnie, od udzielania odpowiedzi na zabawne pytania, np. jakim zwierzęciem jest miasto? rozpoczynają podróż w głąb własnych uczuć i emocji w stosunku do miasta, w którym żyją. Samo miasto staje się jedynie punktem wyjścia do intymnych rozmów. Proces się rozwija, bohaterowie dzielą się ukrytymi wspomnieniami, przypominają sobie niby proste wydarzenia, ale zupełnie zmieniające ich życie. Pragnienia, lęki, niewypowiedziane wcześniej historie i momenty silnych emocji, przeplatają się z wizyjnymi ujęciami miasta. Łączą się ze sobą, uzupełniają i nawzajem na siebie oddziałują. Chociaż bohaterowie się zmieniają, historia pozostaje ta sama. Ktoś ją zaczyna, a kto inny kończy, jakby wszyscy dzieliłi wspólny los.



### Ekipa

pełna | skrócona | schowaj

#### Reżyseria

Ewa Podgórska

#### Scenariusz

Ewa Podgórska

#### Pomysł filmu

Małgorzata Wabińska

#### Zdjęcia

Marek Kozakiewicz

#### Współpraca operatorska

Maciej Twardowski  
Michał Wyrzyński  
Adam Lipiński  
Jan Grobliński  
Filip Jurzyk  
Robert Romaniuk

#### Asystent gimbała

Filip Jurzyk  
Robert Romaniuk

#### Zdjęcia lotnicze

Filip Jurzyk  
Marcin Kukła  
Robert Romaniuk  
Michał Świętochowski *w developmencie*

#### Oświetlenie

Maciej Zwierzchowski  
Tomasz Łukasik

#### Sprzęt

Brutus Film  
Fastmedia  
Dom Filmu  
Antoni Galoch  
Andrzej Szwed

#### Postprodukcja obrazu

Fixafilm  
Andrzej Łucjanek *producent*  
Agnieszka Drązek *koordynacja*

#### Digital Intermediate

Łukasz Ceranka *supervisor*

#### Konforming

Bartłomiej Podbrzeski

#### Korekta barwna

Oskar Pospolitek

#### Efekty specjalne

Maciej Sankowski *wizualne*  
Bartłomiej Podbrzeski *wizualne*  
Piotr Jędruszczak *wizualne*  
Mateusz Malinowski *wizualne*

#### Mastering DCP

Mateusz Malinowski

#### Muzyka

Bartłomiej Tyciński  
DJ Lenar

#### Konsultacja muzyczna

Małgorzata Przedpeńska-Bieniek

#### Reżyseria dźwięku

Marcin Lenarczyk

### SERWIS TWORZY



### OSTATNIE PREMIERY

#### Wrzesień

- 1 BARWY SZCZĘŚCIA (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 1 NA WSPÓLNEJ (sezon 2020/2021; TVN)
- 1 ZAKOCHANI PO USZY (seria 4; TVN 7)
- 3 PRZYJACIÓŁKI (seria 16; Polsat)
- 4 PETLA
- 6 USTA USTA (seria 4; TVN)
- 8 LEŚNICZÓWKA (sezon 2020/2021; TVP 1)
- 8 M JAK MIŁOŚĆ (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 9 NA DOBRE I NA ZŁE (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 10 OJCIEC MATEUSZ (seria 24; TVP 1)
- 12 KOMISARZ ALEX (seria 15; TVP 1)
- 13 LUDZIE I BOGOWIE (serial tv; TVP 1)
- 13 MELDUJĘ TOBIE POLSKO. ROTMISTRZ PILECKI (Teatr tv; TVP Polonia)
- 14 O MNIE SIĘ NIE MARTW (dokończenie serii 12; TVP 2)
- 17 ZAPISKI OFICERA ARMII CZERWONEJ (Teatr tv; TVP Polonia)
- 18 25 LAT NIEWINNOŚCI. SPRAWA TOMKA KOMENDY
- 18 ADWOKAT
- 18 INTERIOR
- 21 TRÓJKĄT BERMUDZKI (Teatr tv; TVP 1)
- 23 NA SYGNALE (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 25 JAK NAJDALEJ STĄD
- 25 TARAPATY 2

#### Sierpień

- 21 DOLINA BOGÓW
- 28 ZIEJA
- 31 KLAN (sezon 2020/2021; TVP 1)
- 31 KORONA KRÓLÓW (sezon 2020/2021; TVP 1)
- 31 PIERWSZA MIŁOŚĆ (sezon 2020/2021; Polsat)
- 31 ŚWIĘTY (seria 2; TV 4)

#### Lipiec

- 3 SMAK PHO
- 16 W DOMU (HBO)
- 24 XABO: KSIĄDZ BONIECKI (film dokumentalny)

### 30 września

#### Premiery:

- 1987 KOBIECI SAMOTNA

więcej...

### PLANOWANE PREMIERY

#### Wrzesień

- 30 TONY HALIK (film dokumentalny)

#### Październik

- 2 JAK ZOSTAĆ GWIAZDĄ
- 2 SKANDAL. EWENEMENT MOLESTY (film dokumentalny)
- 3 MAYDAY (serial tv; Polsat)
- 5 BRZYDULA (seria 3; TVN 7)
- 5 HALO, HALO, TU MÓWI WARSZAWA (Teatr tv; TVP 1)
- 6 CHYŁKA. REWIZJA (serial tv; Player)
- 9 SZARLATAN
- 16 BANKSTERZY
- 16 RAZ JESZCZE RAZ
- 17 BAD BOY (serial tv; Polsat)
- 18 KRÓLESTWO KOBIECI (serial tv; TVN)
- 19 CUD BIEDNYCH LUDZI (Teatr tv; TVP 1)
- 23 CZYŚCIEC
- 23 POLOT
- 27 NIE LUBIĘ PANA, PANIE FELLINI (Teatr tv; TVP Kultura)
- 31 BEZ SKRUPUŁÓW (serial tv; Polsat)

#### Listopad

- 4 LISTY DO M. 4
- 9 NI Z TEGO, NI Z OWEGO (Teatr tv; TVP 1)
- 13 FISHEYE

<b>Montaż</b>	<b>Piasek &amp; Wójcik</b>	
Współpraca montażowa	Ewa Golis Marcin Latanik	w napisach: Asystent montażu
Konsultacja	Jacek Bławut Honorata Piskozub Anna Bławut-Mazurkiewicz Marek Łapsz	artystyczna prawna prawna BHP
Fotosy	Urszula Tarasiewicz	
Tłumaczenie	Blanka Prośniewska-Piro Justyna Woźniak Karolina Ojrzyńska-Stasiak Wiktor Garliński Iwona Mączkowska Olga Dowgird Grażyna Bocheńska Viktoria Marinov Aneta Wróbel	
Ubezpieczenie filmu	Konstanty Szewberg Andrzej Wrzałik Marcin Wrzałik	
Transport	Mariusz Wabiński Paweł Nowak Piotr Malinowski	
Catering	Otylia Podgórska	
<b>Kierownictwo produkcji</b>	<b>Małgorzata Wabińska</b>	
Współpraca produkcyjna	Rafał Wabiński Michał Kowalski Magdalena Nebelska Beata Lejbik	
Dyżurny planu	Piotr Podsiadły Mariusz Wabiński	
Księgowość	Violetta Wodzińska	
<b>Producent wykonawczy</b>	<b>Małgorzata Wabińska</b>	
<b>Producent</b>	<b>Małgorzata Wabińska</b>	
Koproducent	Błażej Moder Monika Głowacka Andrzej Łuczajek Wojciech Janio Łukasz Ceranka	
<b>Produkcja</b>	<b>Entertain Pictures</b>	
Koprodukcja	EC1 Łódź - Miasto Kultury Fixafilm	
Współfinansowanie	Polski Instytut Sztuki Filmowej	

## Nagrody

[schowaj](#)

2019	Moskwa (Międzynarodowy Festiwal Filmów Dokumentalnych DOKer)-Nagroda za najlepszy montaż Piasek & Wójcik
2019	Kraków (Międzynarodowy Festiwal Kina Niezależnego "Off Camera")-Nagroda Główna Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych za Najlepszy Debiut Producentki; za "ambitną formę i odwagę oraz wielką konsekwencję" Małgorzata Wabińska
2019	Łódź (Festiwal Mediów "Człowiek w zagrożeniu")-Nagroda "Cierpliwe oko" im. Kazimierza Karabasza za "świadome i dojrzałe użycie środków filmowych, które budują autorską, hipnotyczną wizję miasta i uwikłanych w nim mieszkańców"
2019	Łódź (Forum Kina Europejskiego "Cinergia")-"Kryształowe Jabłko" dla najlepszego debiutu polskiego za "czułość, kobiecość wrażliwość w stosunku do ludzi i niełatwego, seksownego miasta. Za dyscyplinę i skromność, a jednocześnie nowatorską formę. Za magnetyzm i mistrzowskie zdjęcia"
2020	Orzeł (Polska Nagroda Filmowa)-Nominacja w kategorii: Najlepszy film dokumentalny
2020	Nagroda im. Krzysztofa Krauzego (przyznana przez Gildia Reżyserów Polskich)-Nominacja Ewa Podgórska

## DIAGNOSIS w internecie

Profil filmu na Facebooku

## 29 MIŁOSNE TURBULENCJE

29 ROLLING TO YOU

### Luty 2021

5 WARSAW LOVERS  
12 MIŁOŚĆ NA MARSIE  
19 PORADY NA ZDRADY 2  
26 BO WE MNIE JEST SEKS

### Marzec 2021

5 MISTRZ  
5 ZUPA NIC

### Kwiecień 2021

16 NA PEŁNEJ PETARDZIE. HISTORIA KS. JANA KACZKOWSKIEGO

### Październik 2021

8 ZEBY NIE BYŁO ŚLADÓW  
15 GIEREK

### Listopad 2021

5 KRIME STORY. LOVE STORY  
11 PITBULL. KRÓLOWA CHULIGANÓW

### Styczeń 2022

7 JAK POKOCHAŁAM GANGSTERA  
28 MIŁOSNE TURBULENCJE 2

### Luty 2022

4 WARSAW LOVERS 2  
11 365 DNI 3  
25 AUTOBIOGRAFIA

### Październik 2022

7 CHŁOPI

### Listopad 2022

11 NARKOTYK

### Luty 2023

3 WARSAW LOVERS 3

### Luty 2024

9 RADŹ SOBIE SAM

## ZMARLI

### Wrzesień

3 Krystyna Świdzka  
4 Andrzej Gawroński  
8 Aleksandra Janczyk  
8 Edward Mikołajczyk  
9 Glienek Loska  
10 Witold Zapata  
11 Wojciech Królikiewicz  
11 Henryk Łapiński  
11 Michał Nekanda-Trepka  
15 Jan Krenz  
17 Waclaw Wiszniewski  
17 Ryszard Wolański  
20 Ewa Berberysz  
?? Jan Bógdół

### Sierpień

6 Piotr Morawski  
6 Jacek Mydlarski  
10 Dariusz Baliszewski  
11 Maria Kościalkowska  
11 Piotr Samojlik  
12 Agnieszka Kossakowska  
14 Ewa Demarczyk  
15 Mirosław Dobek  
19 Jacek Korcelli  
20 Piotr Szczepanik  
22 Jerzy Fedak  
23 Maria Janion  
23 Leonard Pulchny  
31 Krzysztof Węglarz

### Lipiec

7 Piotr Augustyniak  
3 Marek Wortman  
4 Robert Rogalski  
5 Marta Stebnicka  
6 Jerzy Król  
6 Barbara Pec-Ślesicka  
8 Ludmiła Dąbrowska  
10 Renata Pajchel  
12 Mikołaj Klimek  
14 Jarosław Ostanówko  
17 Andrzej Strzelecki  
19 Janusz Wojtczak  
22 Wojciech Kostecki  
24 Jacek Czyż  
24 Ewa Milde  
25 Bernard Ładysz  
25 Lucyna Smolińska  
27 Michał Giercuskiewicz  
31 Grzegorz Jaśniak

## NAJNOWSZE AKTUALIZACJE W BAZIE

### Filmy

• JAK ZOSTAĆ GWIAZDĄ

2020.04.10

## SZTUKA ZNIKANIA

### Film dokumentalny

Produkcja: Polska  
Rok produkcji: 2013

Barwny, 51 min

nieznana historia haitańskiego kapłana wudu, Amona Frémona, który na zaproszenie Jerzego Grotowskiego w 1980 roku odwiedził Polską Rzeczpospolitą Ludową. Polska była dla Amona dziwnym miejscem. Ludzie zachowywali się inaczej - godzinami stali w kolejkach, jakby chcieli pobyć razem, ale wcale ze sobą nie rozmawiali. Odprawiali dziwne rytuały na wielkich stadionach. Deszcz padał tu głośniej, jak w kraju ogłuchłych ludzi, a zimą z nieba leciała zła, biała woda niegasząca pragnienia. Amon obserwując wydarzenia stanu wojennego przywołuje, podobnie jak Adam Mickiewicz w "Dziadach", duchy przodków. Odprawia ceremonię wudu, aby uwolnić Polaków od złych mocy. Rozpoczyna się bój, w którym żywi i umarli jednoczą się we wspólnej walce. Duch polskiego romantyzmu łączy się z haitańskim Loa, dokładnie tak, jak 200 lat temu w czasie wielkiej rewolucji na Haiti.



### Zwiastun

pokaż

### Ekipa

pełna | skrócona | schowaj

#### Reżyseria

**Bartosz Konopka**  
**Piotr Rosołowski**

#### Asystent reżysera

Marta Golba

#### Scenariusz

**Piotr Rosołowski**  
**Bartosz Konopka**

#### Dokumentacja

Marta Golba  
Bogusław Bielański *współpraca*

#### Komentarz

Ignacy Karpowicz

#### Zdjęcia

**Piotr Rosołowski**

#### Współpraca operatorska

Kacper Czubak

#### Asystent kamery

Adam Mrozek  
Artur Pachniewski

#### Oświetlenie

Mikołaj Paprocki *mistrz*  
Jakub Zawistowski  
Blitz (pseud.)

#### Postprodukcja obrazu

Mateusz Romaszkan  
Yakumama Film  
Iwona Kachel *koordynacja*

#### Digital Intermediate

Daniel Pietrzyk *supervisor*

#### On-line

Mateusz Romaszkan  
Filip Drzewiecki *współpraca*

#### Konforming

Mateusz Romaszkan

#### Korekta barwna

Aleksandra Kraus

#### Scenografia

Julia Junosza-Szaniawska

#### Kostiumy

Zofia Bebej

#### Asystent kostiumografa

Aleksandra Mrozińska

#### Muzyka

**Maciej Cieślak**

#### Wykonanie muzyki

Maciej Cieślak  
Karolina Rec  
Marian Wróblewski

#### Dźwięk

**Franciszek Kozłowski**  
Michał Robaczewski  
Grzegorz Kucharski

#### Postprodukcja dźwięku

Franciszek Kozłowski  
Ucho Studio

#### Montaż

**Andrzej Dąbrowski**

#### Współpraca montażowa

Iza Pająk

w napisach określenie funkcji: Asystent montażysty

### SERWIS TWORZY



### OSTATNIE PREMIERY

#### Wrzesień

- 1 BARWY SZCZĘŚCIA (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 1 NA WSPÓLNEJ (sezon 2020/2021; TVN)
- 1 ZAKOCHANI PO USZY (seria 4; TVN 7)
- 3 PRZYJACIÓLKI (seria 16; Polsat)
- 4 PĘTLA
- 6 USTA USTA (seria 4; TVN)
- 8 LEŚNICZÓWKA (sezon 2020/2021; TVP 1)
- 8 M JAK MIŁOŚĆ (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 9 NA DOBRE I NA ZŁE (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 10 OJCIEC MATEUSZ (seria 24; TVP 1)
- 12 KOMISARZ ALEX (seria 15; TVP 1)
- 13 LUDZIE I BOGOWIE (serial tv; TVP 1)
- 13 MELDUJĘ TOBIE POLSKO. ROTMISTRZ PILECKI (Teatr tv; TVP Polonia)
- 14 O MNIE SIĘ NIE MARTW (dokończenie serii 12; TVP 2)
- 17 ZAPISKI OFICERA ARMII CZERWONEJ (Teatr tv; TVP Polonia)
- 18 25 LAT NIEWINNOŚCI. SPRAWA TOMKA KOMENDY
- 18 ADWOKAT
- 18 INTERIOR
- 21 TRÓJKĄT BERMUDZKI (Teatr tv; TVP 1)
- 23 NA SYGNALE (sezon 2020/2021; TVP 2)
- 25 JAK NAJDALEJ STAD
- 25 TARAPATY 2

#### Sierpień

- 21 DOLINA BOGÓW
- 28 ZIEJA
- 31 KLAN (sezon 2020/2021; TVP 1)
- 31 KORONA KRÓLÓW (sezon 2020/2021; TVP 1)
- 31 PIERWSZA MIŁOŚĆ (sezon 2020/2021; Polsat)
- 31 ŚWIĘTY (seria 2; TV 4)

#### Lipiec

- 3 SMAK PHO
- 16 W DOMU (HBO)
- 24 XABO: KSIĄDZ BONIECKI (film dokumentalny)

#### 30 września

#### Premiery:

- 1987 KOBIETA SAMOTNA

więcej...

### PLANOWANE PREMIERY

#### Wrzesień

- 30 TONY HALIK (film dokumentalny)

#### Październik

- 2 JAK ZOSTAĆ GWIAZDA
- 2 SKANDAL. EWENEMENT MOLESTY (film dokumentalny)
- 3 MAYDAY (serial tv; Polsat)
- 5 BRZYDULA (seria 3; TVN 7)
- 5 HALO, HALO, TU MÓWI WARSZAWA (Teatr tv; TVP 1)
- 6 CHYLKA. REWIZJA (serial tv; Player)
- 9 SZARLATAN
- 16 BANKSTERZY
- 16 RAZ JESZCZE RAZ
- 17 BAD BOY (serial tv; Polsat)
- 18 KRÓLESTWO KOBIET (serial tv; TVN)
- 19 CUD BIEDNYCH LUDZI (Teatr tv; TVP 1)
- 23 CZYŚCIEC
- 23 POLOT
- 27 NIE LUBIĘ PANA, PANIE FELLINI (Teatr tv; TVP Kultura)
- 31 BEZ SKRUPUŁÓW (serial tv; Polsat)

#### Listopad

- 4 LISTY DO M. 4
- 9 NI Z TEGO, NI Z OWEGO (Teatr tv; TVP 1)
- 13 FISHEYE
- 20 MAGNEZJA
- 20 ZABIJ TO I WYJEDŹ Z TEGO MIASTA
- 23 BADYLE (Teatr tv; TVP 1)

#### Grudzień



Charakteryzacja	Agnieszka Prochowska Katarzyna Grzelczak	
Statyści	Stars Impresariat Filmowy Lena Zawadzka Marta Wojciechowicz	
Tresura	Beata Krzemińska Anna Kwiatkowska	
Efekty specjalne	Mateusz Romaszkan	
Grafika	Krzysztof Bielecki	
Promocja	Anna Wydra Barbara Ziemann Wojciech Kołacz-Otecki	strategia asystent materiały graficzne
Konsultacja	Leszek Kolankiewicz Sebastian Rypson Joanna Krauze Jacek Bławut Marcel Łoziński Vita Żelakeviciute	artystyczna artystyczna artystyczna artystyczna
<b>Kierownictwo produkcji</b>	<b>Marta Golba</b>	
Współpraca produkcyjna	Zuzanna Mockało Agnieszka Wąsowska Agata Słowińska Bartłomiej Szkop Łukasz Czajka	
Kierownictwo planu	Paweł Sosnowski	
Koordinacja produkcyjna	Anna Kuchta	
Nadzór produkcyjny	Olga Wysocka Monika Derenda Tomasz Janowski	
<b>Producent</b>	<b>Paweł Potoroczyn</b> <b>Anna Wydra</b>	
<b>Produkcja</b>	<b>Instytut Adama Mickiewicza</b> <b>Otter Films</b>	

## Nagrody

[schowaj](#)

2013	Jihlava (Międzynarodowy Festiwal Filmów Dokumentalnych)-Wyróżnienie
2013	Montreal (Recontres Internationales du Documentaire de Montréal)-Wyróżnienie

2017.02.11

4 SMALL WORLD
14 CENA WŁADZY (Teatr tv; TVP 1)
25 NA DWA GŁOSY
25 SZCZĘŚCIA CHODZĄ PARAMI
<b>Styczeń 2021</b>
8 BROAD PEAK
8 KONIEC ŚWIATA CZYLI KOGEŁ MOGEL 4
11 KOKOLOBOŁO, CZYLI OPowieść O PRZYPADKACH ŚLEPEGO MAKSA I SZAI MAGNATA (Teatr tv; TVP 1)
15 NAJMRO. KOCHA, KRADNIE, SZANUJE
22 DZIEWCZYNY Z DUBAJU
29 8 RZECZY, KTÓRYCH NIE WIECIE O FACETACH
29 MIŁOSNE TURBULENCJE
29 ROLLING TO YOU
<b>Luty 2021</b>
5 WARSAW LOVERS
12 MIŁOŚĆ NA MARSIE
19 PORADY NA ZDRADY 2
26 BO WE MNIE JEST SEKS
<b>Marzec 2021</b>
5 MISTRZ
5 ZUPA NIC
<b>Kwiecień 2021</b>
16 NA PEŁNEJ PETARDZIE. HISTORIA KS. JANA KACZKOWSKIEGO
<b>Październik 2021</b>
8 ŻEBY NIE BYŁO ŚLADÓW
15 GIEREK
<b>Listopad 2021</b>
5 KRIME STORY. LOVE STORY
11 PITBULL. KRÓLOWA CHULIGANÓW
<b>Styczeń 2022</b>
7 JAK POKOCHAŁAM GANGSTERA
28 MIŁOSNE TURBULENCJE 2
<b>Luty 2022</b>
4 WARSAW LOVERS 2
11 365 DNI 3
25 AUTOBIOGRAFIA
<b>Październik 2022</b>
7 CHŁOPI
<b>Listopad 2022</b>
11 NARKOTYK
<b>Luty 2023</b>
3 WARSAW LOVERS 3
<b>Luty 2024</b>
9 RADŹ SOBIE SAM
<b>ZMARLI</b>
<b>Wrzesień</b>
3 Krystyna Świdarska
4 Andrzej Gawroński

## ZAŁĄCZNIK 2

Fragmety rozmów z twórcami.

1. Jaśmina Wójcik o *Symfonii Fabryki Ursus*.....103
2. Ewa Podgórska o *Diagnosis*.....111
3. Piotr Rosołowski o *Sztuce znikania*.....118

## 1. Jaśmina Wójcik o *Symfonii Fabryki Ursus*

Zaczął się od tego, że byłam na spacerze w Ursusie i zachwyciłam się hałami. Wysłałam ich zdjęcie mojemu tacie, który się urodził w Ursusie. On zadzwonił do mnie zrozpaczony opowiadając o ludziach, którzy tam pracowali, że to było miasto w mieście, że tyle ludzi tam pracowało, że było tam życie a teraz jest tam śmierć i zaczął mówić o tych ludziach. Ja zaczęłam się zastanawiać co się teraz dzieje z tymi ludźmi, gdzie oni teraz są.

Wywieszałam ogłoszenia w Ursusie: *artystka poszukuje byłych pracowników chcących podzielić się swoim wspomnieniem*. Na początku nie wiedziałam co chcę zrobić, spotykałam się z ludźmi, nagrywałam ich wspomnienia i oni podczas wspomnień, kiedy mówili mi o swojej pracy, to często mi tę pracę pokazywali, używając rąk, ciał i to był ten moment (to był 2011 czy 2012) i ja byłam oniemiała, że nie ma tej pracy, fabryki a oni dalej pamiętają. (...) I wtedy pomyślałam, że to by było niesamowicie, gdyby oni teraz stali w tych miejscach, w których pracowali i odtwarzali tę pracę bez maszyn. To się wzięło z ich chęci opowiedzenia bardzo dokładnego na czym to polegało (ich praca), są rzeczy bardzo abstrakcyjne jak np. bergery, czy wrzucanie piasty do bergerów, albo wytrząsarka, więc oni pokazywali na czym polegała ta praca, więc to był ten impuls. Natomiast minęło wiele lat i wiele akcji z nimi, które organizowałam, potem razem organizowaliśmy. Ja tych ludzi bardzo pokochałam wszystkich, z którymi rozmawiałam, też się z nimi bardzo zżyłam i to, co oni mówili na samym początku dla mnie brzmiało trochę jak taka bajka, kilkadziesiąt lat pracy w jednym miejscu, że pracowali tam z rodzinami całymi, etos dobrze wykonanej pracy, ale też odpowiedzialności za współpracowników i tego, że się spędzało fajnie czas po prostu będąc razem, po pracy też, wycieczki na grzyby, wyjazdy, to wszystko jest w tym filmie i to były opowieści autentyczne i też obserwowałam jak oni faktycznie żyją w dalszym ciągu, w klubach, bo większość należy do jakichś klubów seniora i są bardzo aktywni, tak imprezowo, to cały czas są ze sobą, i lubią kontakt, bo są do tego przyzwyczajeni, oni nie żyją sami. Pani Marianna, zrobiła nam 300 pierogów jak kręciliśmy, mimo że mieliśmy catering.

Zaczął się od tego, że zbierałam wspomnienia i te głosy wydały mi się na tyle ważne, że chciałam, żeby one wybrzmiały. Od jednej z osób usłyszałam: *no dobrze*,

*ale po co pani to zbiera i tak nikt się o tym nie dowie, wszyscy mają nas gdzieś.* Urzędnicy też mówili, że to *nowa, prężnie rozwijająca się dzielnica i zapomnijmy o tych rozpadających się halach*, a mnie te opowieści uwiiodły i miałam poczucie niesprawiedliwości, z jaką ci ludzie zostali potraktowani, zostali brutalnie zwolnieni i wyrzuca się ich na śmietnik historii, mówiąc że to wszystko jest PRL niechłubny, propaganda, udawana praca, oszustwa itd. Chciałam się podzielić tymi autentycznymi wypowiedziami i zorganizowałam spacer akustyczny w 2013 roku, miałam głośniki na plecach, z których były emitowane ich wypowiedzi, zaprojektowałam trasę przez teren zakładów zakończoną zwiedzaniem zabytkowej kolekcji fabryki Ursus. Na co zgodę pozyskiwałam przez 1.5 roku. Robiłam to zupełnie sama, bez żadnych funduszy, przyszło kilkaset osób, bo to jest rodzaj zony, która zije pustką, którą często byli pracownicy i pracownice oglądają, bo mieszkają gdzieś niedaleko, wyprowadzają tam psy, więc to na ich oczach się rozpada. Ludzie są ciekawi co z tym będzie się dalej działo, bo nie uzgadnia się z nimi niczego. To jest smutny obraz, bo w większości tam są osiedla mieszkaniowe. Po tym spacerze dołączyły do mnie dwie osoby ze Stowarzyszenia Stanisława Brzozowskiego i oni poczuli ducha tych opowieści i razem zaczęliśmy przygotowywać kolejne wydarzenia. W 2014 zorganizowaliśmy wielkie wydarzenie trzydniowe, powtórzyliśmy spacer, zrobiliśmy paradę traktorów spod Pałacu Kultury na teren zakładów, taki powrót symboliczny, traktorów z całej Polski, i tak poznaliśmy naszych traktorzystów. Był kongres rysowników Pawła Althamera, pamiętnik mówiony i to było zakończone kolacją sąsiedzka, podczas której rozmawialiśmy o przyszłości dzielnicy i pytaliśmy czego oni chcą, czego potrzebują. I wtedy powiedzieli o muzeum. Jest kolekcja zabytkowa, która była tworzona jak działała fabryka, jest kilkaset eksponatów, prototypowe ciągniki, które nie weszły do produkcji, archiwalia, książki, zdjęcia, mikrofilmy, została kupiona i wystawiona na sprzedaż. Ku rozpaczy pracowników. Zaangażowaliśmy się w kampanię, ja zrealizowałam film: *Ursus znaczy niedźwiedź*. Tych filmów dokumentacyjnych robiłam sporo, robiliśmy spacer: akustyczny, spacer w czasie, warsztaty z dziećmi (ludzie-traktory), przebieraliśmy się za ludzi traktory, ta kampania odniosła sukces, ówczesny wiceprezydent miasta przyjmując petycję z podpisami powiedział, że pani prezydent wykupi tę kolekcję. Ale są polityczne przepychanki, i już żadne naciski nie działają. Są różnice wycen, miasto ma swoją, holding swoją.



Było dużo akcji, żeby przywrócić pamięć, żeby dzielnica była dumna ze swojej tożsamości, żeby jej nie wypychała. Robiliśmy antypomnik Ursusa, spawany, były książki, aplikacje. W 2015 r. dostałam nagrodę filmową na stworzenie *Fabryki Ursus*, czyli właśnie filmu. Po tych kilku latach pracy z tymi wszystkimi kontekstami, 600 tys., przyznane przez PISF, MSN i Szkołę Wajdy, dla artysty wizualnego, na film.

Zaczął się od otwartego naboru, że będziemy przez trzy dni na terenie starej odlewni, będziemy czekać na osoby, które chcą się podzielić wspomnieniami. Przychodzili ludzie, opowiadali nam o swojej pracy, mieli robione zdjęcie polaroidem, które było przyklejane na mapie fabryki z lat 70tych, żeby mieć orientację. Odpowiadali na pytania, przez kolejne miesiące budowaliśmy z tych wypowiedzi scenariusz. Fabryka narastała od torów do torów, chcieliśmy pokazać różnorodność zawodów, z jakich miejsc ludzie dojeżdżali czy dochodzili. Zakłady miały działalność miastotwórczą, to też chcieliśmy pokazać. Wybraliśmy 16 bohaterów i bohaterek tak, żeby te historie się dopełniały, żeby stworzyć w miarę całościowy obraz. Po tych kilku miesiącach spotkaliśmy się z wybranymi osobami i zaczęliśmy proces 9miesięczny, warsztatów z Dominikiem Strycharskim – kompozytorem, i z Rafałem Urbackim – choreografem, podczas których rozmawialiśmy, oni uruchamiali w nich te dźwięki. Zaczynało się od rozmów, od prostych ćwiczeń głosowych (jeżeli chodzi o sferę audialną), z Dominikiem. Chodziło o to, żeby to było wspólne wydawanie dźwięków, żeby oni się tego nie bali. Była w tych ludziach potrzeba, żeby odtworzyć te stanowiska, te maszyny, bardzo precyzyjnie, oni się na siebie strasznie złościли, że to nie był taki dźwięk a inny. Oni wykonali ogromną pracę, żeby najpierw ten dźwięk sobie przypomnieć a potem go wydobyć. Rozmawialiśmy o maszynach, jakie wydawały dźwięki. U Rafała były ćwiczenia, żeby oswajać się z bliskością. Oni byli na różnych stanowiskach, na przykład prezes i podległy mu pracownik i oni robili w parach te ćwiczenia. Bo my mamy z tym problem, nie jesteśmy zbyt bliskościowym społeczeństwem. Tym przypomnieniem sobie tego ruchu kończy się symfonia (zdjęcia z warsztatów na napisach filmu). Miałam stracha, że powiedzą, że nie chcą tego robić. Scenariusz od razu na samym początku warsztatów im pokazaliśmy. Mówiliśmy im na jakim jesteśmy etapie, na tych warsztatach też dodawaliśmy różne wątki. To było raz w miesiącu kilkugodzinne spotkanie, które nie opierało się tylko na tych ćwiczeniach, też jedliśmy, piliśmy, bardzo się ze sobą zżyliśmy.

Po 9 miesiącach mogliśmy wejść w dni zdjęciowe, mieliśmy szczegółowe storyboardy z każdej lokacji, przyjeżdżaliśmy też z bohaterami na sucho na to miejsce, w którym pracowali, w którym mieli wykonywać ten ruch, żeby zobaczyć jak dopasować ruch kamery, to była praca ogromna zespołowa. Poza warsztatami spotykaliśmy się my jako ekipa, to było sprzężone wspólne działanie, jedno wynikało z drugiego.

Pomysł na to, żeby to była symfonia narodził się wcześniej, jak rozmawiałam z różnymi osobami na różnych stanowiskach, to wyobrażałam sobie, że fabryka jest jak zegar z trybikami, każdy trybik musi wykonywać swoją pracę, żeby całość funkcjonowała. I to mi z kolei skojarzyło się też z orkiestrą, zawsze mnie fascynowały te dźwięki. To miejsce bardzo mnie poruszało, te działające hale, ale też hale ze świszczącym w środku wiatrem jak on hula po tych przestrzeniach, jak tam już niczego nie ma. I jak sobie wyobrażałam pewną powtarzalność, rytmiczność, tych maszyn, traktorów, dla mnie było to niesamowicie pociągające, traktory widziałam wszędzie. Jeżdżąc po Polsce wszędzie widziałam Ursusy, docierałam do rolników, którzy jeżdżą na Ursusach. Chcieliśmy tak to skomponować, że każda kolejna osoba dokłada w filmie swój dźwięk i dopiero razem wybrzmiewają.

Symboliczna warstwa jest taka, że oni idąc ostatni raz na swoje miejsce pracy wywołują, oni są takim rodzajem duchów, które budzą traktory, które zjeżdżają z całej Polski, żeby zatańczyć dla nich ostatni, dziękczynny taniec i zostać razem z nimi tam już na zawsze. To był też rodzaj przeprowadzenia żałoby, która się nigdy nie odbyła po tych zakładach. Dlatego, że one umierały długo, powoli, nikt nie powiedział, że to już koniec, nikt tego nie usłyszał, ale to się dokonało. Ci ludzie jawili mi się trochę jak duchy błądzące w czyścicu, które są tak głęboko zanurzone w przeszłości, że nie mogą pójść na przód, bo nie dokonał się koniec. Ten film miał być rytuałem, miał przeprowadzić tę społeczność z jednej rzeczywistości do drugiej.

A.E.: - Myślisz, że tak zadziałał? J.W.: - Myślę, że tak. Jak są pokazy w Warszawie, to bohaterowie są na każdym. W lutym, w kinie Elektronik byli prawie wszyscy bohaterowie i bohaterki, oni stoją za tym filmem, czują, że to jest ich film. Jak są pytania od publiczności: *czy nie bali się państwo, że będziecie śmieszni?* To oni mówią, że fabryki nie ma, maszyn już nie ma, jesteśmy tylko my i nasza pamięć i

staraliśmy się pokazać to tak, jak potrafiliśmy. Ta forma też nie jest dla nich obca, bo o tym wszystkim rozmawialiśmy, oni wiedzą co z czego się wzięło i po co to pokazujemy, ponieważ w tym uczestniczyli, nie byli użyci przez nas do pokazania czegoś, tylko byli współtwórcami. Widzę na pokazach jak oni są zadowoleni, dla nich jest to też ważne, żeby być, widać, że jednak przeszli przez to, poszli krok dalej. Ich wnuki zaczęły się interesować ich pracą, bo okazuje się, że ten film pełni funkcję takiego łącznika międzypokoleniowego. Ktoś powiedział, że traktory zaczęły być sexy.

Miałam poczucie, że temat jest tak unikalny, że forma musi być fantastyczna. Nie znoszę prowizorki, robienia czegoś niedbale, wydaje mi się, że jest to też szacunek do innych ludzi. Rozumiem reportaże, interwencje, ale w takim filmie wydawało mi się to superważne jaką to będzie miało formę. Dlatego początek jest klasyczny, dokumentalny. Poranek, wyruszenie do pracy (ciężko było pokazać ten Ursus, bo mnóstwo jest tam reklam), potem Ursus, ta zona, chciałam żeby to było takie mocne jak u Tarkowskiego, zona która zasysa i wsysa. Chciałam, żeby ta forma była też rodzajem przesunięcia, że na początku myślisz sobie: ok, jest jakaś narracja, wchodzisz w świat dokumentalny i nagle masz zgrzyty, wchodzi dron, jakaś muzyka, jesteś od razu bardzo blisko tych wszystkich dźwięków, żeby ta bliskość z bohaterem była od samego początku. W pewnym momencie kiedy bohaterowie są blisko tej fabryki odzywa się syrena, która ich nawołuje, jak już docierają do tej zony, to już zaczyna się rytuał a kolejnym światem są te obudzone traktory, które są jak takie zabaweczki, są przepiękne.

Postanowiłam oddać się temu narzędziu jakim jest film, bo impakt jaki możesz mieć, dzięki temu, że pokazujesz to większej grupie osób na sali kinowej, to jest niesamowite, że możesz opowiedzieć coś tak ważnego... Dla mnie ważne jest, żeby podczas całego procesu wydarzyły się sytuacje istotne dla tych osób, które w tym uczestniczą, żeby miało to dla nich bardzo głęboki sens.

Jak realizowaliśmy sceny finału mieliśmy ponad 100 osób na planie, bohaterowie, maszyny, ekipa, ci pracownicy poznali traktorzystów i odwrotnie, to było bardzo wzruszające. Była taka scena, która nie weszła do filmu: traktory jeżdżą i każdy podjeżdża do swojej osoby i traktorzysta wprowadza bohatera, bohaterkę na swój

traktor. Nie mogliśmy tego kręcić, bo oni zaczęli rozmawiać. Nie chciałam tego umieszczać w filmie, dla mnie było ważne, że to się wydarzyło i to był taki naddatek.

(...) Chodzi o współdzielenie tego doświadczenia. Jeździłam po małych miasteczkach i okazuje się, że ten film jest uniwersalnym doświadczeniem. Myślałam, że polskim, ale potem jak zaczęłam jeździć po świecie, to okazywało się, że ludzie też coś mieli wspólnego z tym doświadczeniem. To jest dla mnie niesamowite, wydawało mi się, że to jest wycinek tożsamości naszego miasta, okazuje się, że to jest wspólne doświadczenie. Gdzieś się po drodze zagubiliśmy, mogą ludzie z całego świata znajdować tu podobne doświadczenia.

Archiwalia zostały użyte jako preludium, żeby pokazać tę fabrykę jako nieprawdopodobny organizm, superzorganizowany, ta produkcja tam szła od rana do nocy na trzy zmiany. Tam jest moje ukochane ujęcie, taktory najeżdżają na kamerę. Też je powtórzyliśmy, ale było trudno.

Ujęcia z drona miały na celu pokazanie miastotwórczego charakteru fabryki. W Ursusie są różne osiedla budowane w różnym czasie, z lat 50tych, potem Niedźwiadek z lat 70tych i domki z ogródkami. Dron służył temu, żeby pokazać w którym miejscu się znajdujemy i że różne osoby, na różnych stanowiskach mieszkały w różnych miejscach.

[Przecinanie się dróg bohaterów]

Jaśmina Wójcik: to trochę realizm magiczny, ale z ich opowieści to trochę wynikało. Nagle się okazywało, że pracowali w tym samym miejscu, że ich ścieżki się krzyżowały. Lubię wiersz Szymborskiej, że „dotyk kładł się na dotyk“, jeszcze o sobie nie wiedzieli a się prznikali. Ten bazarek, który jest ostatnim miejscem gdzie oni się spotykają, co sobotę. Okazało się, że jeden z bohaterów jest właścicielem tego bazaru. To przecinanie się dróg chcieliśmy pokazać. Pan Henryk prowadzi autobus, do którego wchodzi pan Tomasz z Mieczysławem; są bzyzące druty, które łączą drogę pana Henryka z domu, który idzie na pętlę. Są stałe motywy: druty, autobus 520, który jedzie na Niedźwiadek i samoloty, które cały czas nad Ursusem latają. I pociągi.

Oddech, sapanie bohatera na schodach, jeden z pierwszych „dziwnych“ elementów, który się pojawia i potem wraca w zbliżeniach ust grających na trąbkach, ust wydających z siebie dźwięk. Potem są zamknięte oczy pana Jerzego, które przenoszą nas do zony, do hal. Jeden z tych elementów, które coś zwiastują, coś, co się potem opowiada. Otwierająca się brama.

Pan Stefan był dzieckiem zakładowym, nie pracował w fabryce, Tomasz wspomina, że zakłady były otwarte i dostawało się baloniki, zwiedzało całe zakłady, potem Stefan, który ma to wspomnienie z zakładów – baloniki, bawił się na podwórku z dziećmi innych pracowników – stąd gra w klasy. Ogląda film w kinie i nie wiadomo czy ogląda on nas czy my jego. To trochę taka magiczna postać w filmie, z innego porządku, z porządku świata dziecięcego.

Marianna jest najważniejsza, ona jako ostatnia wykonując pracę budzi traktory, rytualnym tańcem dookoła. Dla mnie to symbol kobiety, która odprawia jakby czary. Po jej sekwencji, kiedy do kamery wrzuca piastę i tu jest bam, budzą się traktory. Na dosłownym poziomie to są ruchy, które ona wykonywała w pracy.

Kompozytor miał skomplikowaną pracę. To szło równolegle, po zdjęciach przygotował pilota dźwiękowego, do pewnych fragmentów wynikających ze scenariusza on to komponował. On reagował na bieżąco na montaż.

Bohaterowie byli nagrywani na planie. Potem Dominik z nimi wszystko nagrał co chciał indywidualnie w studiu: symfonię, dźwięki, chóry. Potem pracował z orkiestrą, dawną orkiestrą zakładową. Miał z nimi próby i nagrywał w studiu. Rozwalał tę orkiestrę, tchnął w nich nową energię. To wszystko potem komponowaliśmy. Czysty dźwięk z planu był użyty też, bo był nieprawdopodobnie mocny. Nic nagrałego potem w studiu czy już sama kompozycja nie miała takiej mocy jak ten sam czysty dźwięk. Trzecia część, szaleństwo, finał traktorów, wyciszanie dźwięków relistycznych, z planu, po szaleńczą kompozycję Dominika. To jest wszystko utkane z dźwięków bohaterów, traktorów, maszyn, hal i instrumentów i orkiestry.

Choreograf stworzył choreografię traktorów. Moment kiedy bohaterowie dotykają te traktory, traktują je jak swoje dzieci, oni je składali. Nocne zdjęcie – groby, trumny, duch tego miejsca. To był nasz język, który nie wszedł do filmu, ten rytuał, budzenie traktorów, to że oni razem zostają na zawsze jako duchy tego miejsca.

Miałam obawy czy ktoś zrozumie ten film, czy ja nie jestem za bardzo w tym świecie, czy to nie jest zbyt hermetyczne. Bałam się momentu puszczenia tego filmu w świat, moje zaskoczenie było związane tylko z tym, że to się okazało być doświadczeniem wspólnym dla różnych osób, z różnych światów.

Przed pierwszymi warsztatami pojawił się lęk, że państwo nie będą chcieli się ruszać, była świadomość, że to nie jest oralna opowieść tylko trzeba wejść głębiej i czy wszyscy razem przez to przejdziemy. Ale po pierwszych warsztatach mi to zniknęło. Dominik i Rafał wykazali się profesjonalizmem. Bliskościową, szczerą pracą, mówili co robimy, na czym nam zależy, żeby się nie bali czy fałszują czy nie, że tu nie o to chodzi, chodzi o dźwięk, wydobyć dźwięku. To było takie szczerze, otwarte, pozwolenie sobie na błąd.

Kreacja wynikała z zachwyty tym miejscem, tymi historiami i żeby to wszystko pokazać formalnie najlepiej, żeby forma była jednak podporządkowana treści, nie tylko bezpośrednio, ale też pośrednio się nią inspirowała, żeby to było coś nowego, pokazanie tych ludzi tak, jak nikt ich wcześniej nie pokazywał; to wynikało z moich fascynacji tym miejscem, tymi halami, tą fabryką, tego że jej nie ma, jak sobie ją wyobrażam, widzowi dajemy wyobrażenie. Ale to jest coś więcej, bo tego nie ma. Ta strona wizualna musiała pewne rzeczy dopowiedzieć i być atrakcyjna, ale to nie była atrakcyjność sama z siebie tylko wynikająca z tych miejsc, tych biografii, wynikała z kilkuletniej wcześniejszej pracy, ze świadomości tematu i tej wielowątkowości i to miało wydzźwięk w tej stronie wizualnej, żeby niczego nie pominąć. Niektóre elementy są dla „prawdziwych fanów“, a to pojawia się plakat z Ursusem, przyciskacz czy spinki do mankietów, pamiątki, które są ważne dla mnie i dla tych ludzi, którzy z tym przyszli, te szafki, lokacje, urwany łącznik, ten lot, który nam się udał z droniarzami, ale to było ważne, bo to było po coś, bo to było ujęcie jak traktorzyści się zjeżdżają i łączą z tą orkiestrą, ono niosło tę treść, to bardzo wizualno

- dźwiękowy film. Trzeba to opowiedzieć perfekcyjnie, bo inaczej byłbyś wytracony z transu.

[Tytuł filmu]

Od początku było nastawienie, że to będzie *Symfonia fabryki*, co wynikało z refleksji, że fabryka, to jeden organizm, jakby orkiestra.

Nie było poczucia żadnego nadużycia, oni też mieli poczucie, że to jest coś ważnego i że to jest ich. Zaufali nam, ale nasze intencje były też absolutnie przejrzyste. Nie chciałam zrobić mojej własnej kreacji, nie przyszłam i nie powiedziałam: mam pomysł a wy go teraz zróbcie, tylko właśnie w drugą stronę.

W zeszłym roku miałam zarzut, że nie poruszam tematu strajków w fabryce. Na to wstała pani, która pracowała w stoczni i powiedziała, że ten film był o niej.

## **2. Ewa Podgórska o *Diagnosis***

1. *Co zapoczątkowało myślenie o filmie? Czy było to podążanie za rzeczywistością czy raczej jedynie przez tę rzeczywistość zainspirowany koncept, który dopiero uruchomił proces twórczy?*

Mimo wszystko rzeczywistość. Przez wiele lat chciałam zrobić film opisujący pewien stan wewnętrzny. Miałam wrażenie, że czuję go patrząc np. na ludzi jeżdżących tramwajem. Wyglądali jakby zapadali się w siebie, coś trawili, ale nigdy o tym nie mówili głośno. Kiedy pojawiła się możliwość zrealizowania filmu o podświadomości miasta, od raz dostrzegłam szansę pokazania tego stanu. Punkt wyjścia był bardzo eteryczny i „niefilmowy”, dlatego musiałam znaleźć odpowiednią formę, żeby go oddać. I także, żeby zgłębić, jakie są przyczyny tego tajemniczego stanu i czy on naprawdę istnieje.

W samym procesie realizacji filmu prowadzili mnie bohaterowie. Dostosowywałam własne pomysły do wydarzeń w ich życiu.

2. *Kiedy pojawił się pomysł/potrzeba zastosowania konkretnych środków kreacji?*

- a) *z czego on wynikał,*
- b) *jak przebiegał proces określania ich formy,*
- c) *jakie to dało rezultaty w stosunku do oczekiwanych.*

*Diagnosis* było procesem. Pewne pomysły miałam w głowie już na samym początku, ale były one bardzo niekonkretne. Marzyłam, żeby był transem zapraszającym widza do wewnętrznego przeżycia. Czy można być bardziej enigmatycznym!

Wracając na ziemię, chciałam, aby film był wizualnie atrakcyjny, widziałam, że rozmowy na kozetce będą kluczowe i planowałam ujęcia miasta z góry z kamerą „top down”. Chciałam także aby ujęcia bohaterów były klimatyczne, jakby zatrzymane w czasoprzestrzeni, ze zwiększonym klatkażem. Wiele konkretnych rozwiązań pojawiło się w filmie w momencie, kiedy dołączył operator - Marek Kozakiewicz. On był moim głównym partnerem w czasie realizacji zdjęć, ale także w okresie montażu oglądał kolejne układki i podrzucał ciekawe pomysły.

Jeszcze przed realizacją zdjęć zastanawialiśmy się, w jaki sposób pokazać samo miasto. Miało być żywą istotą: oddychać, czuć, miało mieć układ krwionośny, przeszłość. Opracowaliśmy wizualne reprezentacje wszystkich tych i wielu innych funkcji. Większość nie znalazła się w samym filmie. Chociaż moim zdaniem udało się miasto spersonifikować. Sprawić, że jest istotą i nadać mu „głos wewnętrzny”.

Ważne przy wydobyciu tego „wewnętrznego głosu miasta” były ujęcia „prześlizgu przez Łódź”. Chcieliśmy, aby kamera przelatowała przez ulice, podwórka, bramy niczym duch czy wspomnienie świadomości. Ruch miał być płynny jak w śnie. W tym celu użyliśmy gimbała oraz przejazdów samochodowych. Istotny był sam ruch kamery, która zauważywszy np. twarz, albo ciekawy element fasady na chwilę się na nim zatrzymywała, aby później przenieść „uwagę” na kolejny budynek czy ulicę. Kamera czasem wykonywała ruchy nawet kręcąc się wokół swojej osi 360 stopni.



Dla samych zdjęć dronowych ważną inspiracją był film miasta obrazujący Nowy Jork. Oprócz ciekawych punktów widzenia kamery umieszczonej na dronie, został tam zastosowany efekt vertigo. Filmik zafascynował nas - mnie i operatora i dał nam odwagę do czasem bardzo odważnych ruchów kamery nawet na ziemi. Co dało ciekawe efekty, np. w sekwencji nocnej miasta zmienia się perspektywa i budynki jakby kładą się odsłaniając swoje fasady. Rzeczywistość jakby odsłania swoje oblicze. Chociaż to oczywiście interpretacja, których może być wiele.

Dużo konkretnych rozwiązań pojawiało się na planie, np. jak to nazywaliśmy „organiczne ruchy kamery” w trakcie filmowania samych bohaterów po prostu bardziej nam się podobały. Chociaż w pewnym sensie jest w nich daleka inspiracja Leonardem Retelem Helmrlichem. Wiele pomysłów nie zostało zrealizowanych z powodu braku czasu, albo budżetu. To co najważniejsze, podczas pracy nad *Diagnosis* działo się dużo „cudów”, tak jakby film nas sam prowadził, pokazywał jak chce być zrealizowany. Ja starałam się tylko go słuchać i broniłam tego wewnętrznego głosu przed tymi, którzy chcieli go zakrzyczeć. Np. coś nam sprzyjało w czasie realizacji krzyku Zosi. Dużo zdjęć zrealizowaliśmy z operatorem w dwójkę, bez dodatkowej ekipy, ale tego dnia, co zrozumiałe, była z nami dźwiękowniczka Ania Rok oraz asystent kamery - podczas całej realizacji *Diagnosis* asystent kamery towarzyszył nam tylko przez 3 dni w czasie bardziej skomplikowanych zdjęć. Zosia miała krzyżeć w wybranym wcześniej miejscu, dość blisko jej bloku, ale w ostatniej chwili zdecydowała, że chce naprawdę głośno krzyknąć i boi się reakcji sąsiadów. Wtedy Ania, dźwiękowniczka przypomniała sobie o polanie blisko osiedla, gdzie kiedyś kręciła. To było idealne miejsce. Kiedy Zosia krzyknęła, naprawdę głośno i przejmująco, i naprawdę szczerze coś przeżywając, byliśmy wszyscy poruszeni. Pojawiła się taka myśl, że szkoda, że nie mamy drona, wtedy moglibyśmy zrealizować ujęcie z góry. I wtedy asystent kamery przypomniał sobie, że przypadkowo ma drona w samochodzie, bo po zdjęciach miał go komuś odwieźć (!). Zrealizowaliśmy ujęcie, które nas wszystkich zaskoczyło. Dzięki śniegowi (też zjawisko rzadkie), miejscu i czarnej kurtce Zosi (zazwyczaj chodzi w jasnej) - Zosia ginie w krajobrazie niczym trzcina. Piękne. Zrealizowaliśmy jedno z moim zdaniem najpiękniejszych ujęć tego filmu. Krzyk, sam w sobie poruszający wybrzmiał jeszcze mocniej. Dodaj, że podczas pracy nad filmem wiele razy słyszałam, że mam wyciąć

krzyk, że jest zbyt dosłowny, ustawiony, kiczowaty i nie wiem jaki jeszcze. Że „jacyś eksperci” zagraniczni - których nigdy nie spotkałam - są nim zdegustowani itd. Na szczęście wewnętrznie zawsze wiedziałam, że musi znaleźć się w filmie, takiego samego zdania byli montażyści Bartek Piasek i Piotr Wójcik - fani krzyku :)

„Diagnosis” ma dość skomplikowany montaż, oparty na zasadzie przenoszenia emocji z jednego bohatera na drugiego, w taki sposób, aby ich historie wzajemnie się uzupełniały i dopełniały, tworzyły wspólny los. Pamiętam moment, w którym w mojej głowie wszystkie puzzle wskoczyły na swoje miejsce. Było to prawie pod koniec zdjęć i jedna z bohaterek opowiedziała nam historię z dzieciństwa o szczęśliwym dniu na ślizgawce, który spędziła z tatą. Wtedy niczym w przyspieszeniu przeleciały mi przed oczami połączenia pomiędzy bohaterami. To był punkt wyjścia montażu, ale wiele się zmieniło w czasie samego procesu. Swoje pomysły mieli też montażyści Piotr Wójcik i Bartek Piasek.

- 3. Na ile kreacja była sposobem na dotarcie do prawdy, albo przedstawienie swojego spojrzenia/interpretacji rzeczywistości, a na ile celem samym w sobie (wyborem o charakterze np. estetycznym czy dramaturgicznym)?*

Wybór „kreacji” wydał mi się naturalny. Jak pokazać realistycznie „podświadomość zbiorową” albo „podświadomość miasta”?

Dla mnie „Diagnosis” jest filmem o szczerym docieraniu do wypartych uczuć. Czasem, w którym przez chwilę można z nimi pobyc, dać im uwagę, co prowadzi do samoleczenia. Szkielet psychoanalizy miasta przeprowadzanej przez francuskiego psychoanalityka jest tylko pretekstem do procesu, w który zapraszam widzów. Próbuję ich wciągnąć w trans, którego finałem może być konfrontacja z własnym „cieniem”. Wszystko to brzmi bardzo enigmatycznie i górnolotnie. I przede wszystkim było szalenie trudne do zrealizowania. Skoro postawiłam przed sobą tak trudne zadanie, musiałam znaleźć środki filmowe, które pomogłyby mi je zrealizować. Dla mnie w filmach zawsze było i jest najważniejsze znaczenie - po co film powstaje, co chcę powiedzieć. Jak film opowiada jest istotne, ale drugorzędne. Dlatego kreacja nigdy nie była celem samym w sobie.

Wracając do samego zwiększonego klatkażu, to faktycznie rzadki środek ekspresji w dokumencie. Dzięki niemu mam nadzieję, że udało się „pogłębić” rzeczywistość, uzyskać efekt wglądu w emocje, we wnętrze bohaterów. To jakby zatrzymanie, podczas którego klatka po klatce możemy przeanalizować, ale także poczuć sytuację, w której jesteśmy - zyskać świadomość. Mogłabym pisać o znaczeniu, które sama nadałam różnym użytym środkom przez wiele stron. Np. o tym, że przez zdjęcia dronowe oprócz personifikacji miasta, nadania uniwersalnej skali opowieści, chcieliśmy umieścić mikro historie w skali makro. Znaleźć ich symboliczne reprezentacje w mieście, np. Szyszka biega w parku. Z góry odsłania jednak inną rzeczywistość. Szyszka kręci się w kółko w labiryncie. Cóż to za labirynt ją więzi? Może jej trauma? W tej sekwencji bardzo ważny jest także ruch. Szyszka biega, tak jak biegła do ojca. Jej ciało pamięta, kontaktuje ją z przeszłością. Oczywiście to przede wszystkim pole interpretacji przez widza.

4. *Jak wyglądał proces formułowania tytułu filmu? W jaki sposób dopełniał on (czy też zapoczątkował) proces kreacji przekazu.*

Tytuł powstał bardzo wcześnie. Na samym początku developmentu, albo jeszcze wcześniej i jest zaproponowany przez producentkę. *Diagnosis* podczas realizacji brało udział w wielu międzynarodowych warsztatach. Tytuł zaczął być rozpoznawalny, dlatego jego zmiana byłaby niekorzystana promocyjnie. Samo słowo „diagnosis” mnie nie inspirowało, ale wiem, że wielu widzom tytuł się podobał i tworzył kolejne piętro interpretacyjne.

5. *Czy stosując środki kreacji w danym filmie miałaś/eś w którymkolwiek momencie poczucie nadużycia, przekroczenia swoich kompetencji, zbyt dużej ingerencji w rzeczywistość?*

Nie. Stworzyłam silne więzi z bohaterami. Oni ufali mi, a ja ufałam im. Mam poczucie, że opowiadałam o nich szczerze, intymnie. Poprzez nich opowiadałam też o sobie. Bez zasłon. Dzięki tej szczerości nigdy nie miałam poczucia nadużycia, przekraczania swoich kompetencji, czy ingerencji.

[Selekcja bohaterów]

Film, mimo że, mam nadzieję, opowiada o „symbolicznym” mieście, był realizowany w Łodzi, gdzie się urodziłam i wychowałam. Oczywiście mam do niej swój własny stosunek. W początkowej fazie pracy wciąż słyszałam, że osobista perspektywa może zaburzać obraz (teraz myślę, że to bzdura, to był po prostu „inside”, głęboka znajomość łodzian), dlatego za wszelką cenę starałam się zobiektywizować moje poszukiwania. Rozmawiałam z różnymi osobami, także z takimi którym w życiu się powiodło. Ale zdecydowana większość ludzi, z którymi się zetknęłam, albo którzy finalnie znaleźli się na kozetce - nawet jeżeli wcześniej deklarowali coś innego - kontaktowała się przy mnie z trudnymi, czasami wypartymi uczuciami z dzieciństwa. Niezależnie od ich sytuacji obecnej. Łódź to miasto szalenie doświadczone, moje pokolenie pamięta jeszcze je świetnie funkcjonujące. Ono dosłownie upadło na naszych oczach. Cofając się dalej, to miasto gdzie w czasie wojny posegregowano ludzi. 1/3 mieszkańców (sąsiadów, pracodawców, sklepikarzy, przyjaciół i wrogów) zamknięto w getcie (!). A to dopiero początek ich nieszczęścia. Jeszcze wcześniej, przed wojną, Łódź była rządzona przez krwiożerczy, drapieżny kapitalizm. Owszem można tu było spełnić marzenia, zmienić swoje życie, ale realnie większość ludzi ciężko pracowała fizycznie w bardzo złych warunkach. To cierpienie się pamięta, w historiach rodzinnych, murach, opowieściach w szkole. Co więcej uważam, że Łódź to papierek lakmusowy Polski. Popatrzmy tylko na okropieństwa XX wieku, młody a przez to dziki kapitalizm, stalinizm, wojny, holokaust. To nasz kraj.

Uważam, że jedynym sposobem na pokonanie cierpienia, które siedzi w nas - jest jego objęcie, przytulenie, pobycie w nim przez chwilę i puszczenie, skierowanie się w stronę szczęścia. Mam nadzieję, że mój film to robi.

[Odpowiedzialność za selekcję]

Mój film jest szczery. Ta szczerość ma wiele poziomów. Ja byłam szczerą w stosunku do bohaterów, oni byli szczerzy w stosunku do mnie. W filmie nie znalazło się ani jedno słowo, z którym na pewnym etapie życia bym się nie zidentyfikowała. Uważam, że to jego największa wartość. Selekcjonując materiał także kierowałam się szczerością. Patrzyłam, w których momentach bohaterowie dotykają czegoś ważnego

dla siebie, kiedy po prostu są. Pamiętałam swoją reakcję na poszczególne historie. Oczywiście film to sztuka, jak pisał Przyłipiak „selekcji i kombinacji”. Musiałam wybrać, historii było więcej niż mogłam zmieścić. Starłam się oddać ogólne wrażenie jakie miałam podczas realizacji filmu, podczas rozmów z bohaterami, dominujące tematy i emocje. Oczywiście ubierając to w narrację. Zrobiłam to tak, jak czułam. Bohaterowie wielokrotnie oglądali potem film, ale nigdy żaden z nich nie zwrócił mi uwagi, że poczuł się urażony, nieprawdziwy. Mam nadzieję, że jeżeli by tak było, by mi o tym powiedzieli. Myślę, że to najlepszy miernik.

Rzeczywiście, zastanawiałam się nad tym czy użyć tekst Bruna o „niezbyt szpetnej dziewczynie”. Bałam się reakcji Bruna i bałam się reakcji Szyszki. Bruno w tej samej wypowiedzi mówi o tym, że nie jest Bradem Pittem, uznałam, że przez to, że jest krytyczny także wobec siebie, broni się. Szyszce pokazałam zmontowany fragmencik i zapytałam co sądzi. Na szczęście zaczęła się śmiać i z tekstu i z montażu. Po wypowiedzi jest jej ujęcie w wielkich goglach VR. Na pewno pomogło, że finalnie Szyszka i Bruno nigdy nie byli razem.

[Refleksje psychoanalitka]

Próbowaliśmy na początku z Laurent Petit wspólnie prowadzić rozmowy z bohaterami. Szło nam źle. Konieczność tłumaczenia, i nasze kompletnie różne podejścia, praktycznie to uniemożliwiły. Laurent nie chciał iść w stronę psychologiczną, a ta z kolei interesowała mnie najbardziej. Chociaż był pod wrażeniem intensywności rozmów. Po obejrzeniu filmu uznał, że to nie jest jego metoda. Że bardzo ją zmieniłam. Ale uznał też, że jest to pójdzie „o krok dalej”, pogłębienie. Dlatego zdecydował o napisie przed filmem, że został zainspirowany jego metodą. Laurent bardzo lubi Łódź i jej mieszkańców. Po pewnej wizycie przyznał, że doświadczył czasu konfrontacji samego ze sobą.

### **3. Piotr Rosołowski o *Sztuce znikania***

Chcieliśmy zrobić tak naprawdę film o PRLu widzianym z innej perspektywy i to nam się wydało świetną płaszczyzną, żeby to zrobić. Egzotyczna postać haitańskiego kapłana wudu, który odwiedza PRL w przededniu stanu wojennego. Inspiracją był

tekst włoskiego dziennikarza, który go poznał, ale niczego się od niego nie dowiedział. To się wydawało być fajnym kluczem do tego.

Ten film miał specyficzną ścieżkę produkcyjną. „Przewodnik dla Polaków“ IAM, Ministerstwa Kultury. To była sytuacja z jednej strony komfortowa, z drugiej ekspresowa, bo te pieniądze były. Więc przygotowanie filmu nie przeszło tej zwykłej drogi, jaką się zwykle przechodzi, robi się development, pisze scenariusz, co powoduje, że wszystko długo trwa. (...) Widzowi zagranicznemu brakuje punktów odniesienia, wiedzy co się wtedy w Polsce działo. (...) Zauważyłem, że ten film trafiał do takich koneserów, bardziej gatunku, niż tematycznie był w stanie kogoś zainteresować. Ma niewielką grupę fanów, ludzi, którzy cenią sobie ten film. (...) Kluczem było to, żeby opowiedzieć o PRLu inaczej. Dlatego mówiłem o tym normalnym trybie finansowania filmu, bo gdybyśmy coś takiego przechodzili, to nie wiem czy ten film by w ogóle powstał, może by nie powstał w ogóle, a jeśli by powstał, to podejrzewam, że mógłby też inaczej wyglądać, my wtedy bardzo szybko weszliśmy w fazę przygotowań i realizacji filmu, a faza koncepcyjnego developmentu, całej story i jak się chce to powiedzieć, na ile ma być tego mocumentu, albo fikcji a na ile ma się opierać na tym, to wszystko było strasznie skondensowane. (...) Mieliliśmy dużo wyobrażeń, myśleliśmy że możemy dowiedzieć się dużo więcej niż ten włoski dziennikarz, z którym zresztą rozmawialiśmy na skypie, ale się tak naprawdę dużo więcej nie dowiedzieliśmy. (...) Mam poczucie, że czegoś w nim [filmie] zabrakło i że wynika to z tego, że on miał taki a nie inny tryb powstawania, że wszystko było skondensowane i przerzuciło się na etap montażu. Były ciekawe rozmowy moje z Bartkiem i z montażystą co do tego jak daleko można iść w wymyślaniu tej historii Amona Fremona, a w jakim powinniśmy się tak klasycznie przywiązać do tego, co jest, ze świadomością, że tak niewiele jest. Znaleźć rozwiązanie bliższe prawdzie a mniej takie... ten film jest taki rozerwany tak jakby. Nie wiem czy dałoby się to zrobić w taki bardziej klasyczny sposób i co by z tego wyniknęło. Można też powiedzieć, że można było to zrobić jeszcze bardziej odjechane. Były nawet takie pomysły, żeby zrobić to z fejkowanymi, jak w *Zeligu* wywiadami i materiałami archiwalnymi z tym naszym bohaterem. Nie chcieliśmy robić takiego klasycznego filmu, w którym jest bohater, którego nie ma, ale my chcemy się czegoś o nim dowiedzieć, ale bardziej wchodzimy w poboczne historie ludzi, którzy go znali.

Był jeden wyjazd na Haiti. Z jednej strony dokumentacyjny, z drugiej realizacyjny. Szybko się okazało, że żeby wejść w świat tych ludzi, to nie wystarczy mieć tłumacza i przewodnika, tam by trzeba zostać na 1.5 miesiąca i przejść na inny sposób myślenia tych ludzi, nie mieliśmy przygotowania do tego, nie było też na to czasu. To, co zebraliśmy w ciągu dwóch tygodni, to to, co udało nam się z tej rzeczywistości wyszarpnąć. (...) Jak tak o tym mówię, to mam poczucie lekkiego rozczarowania tym filmem.

Na początku nie było wyraźnej koncepcji jak my chcemy tę część haitańską wmontować. Robiliśmy wywiady w Polsce z ludźmi, którzy się z nim spotkali. Szukaliśmy formuły mockumentu, wywiady z np. Jerzym Urbanem, z ludźmi, którzy mogli się w to wkręcić, znane osoby z życia publicznego, które wchodzi z nami w tę grę. Były próby, ale nas rozczarowały trochę. Z Wajdą też mieliśmy wywiad na temat Fremona. One nas rozczarowały, bo chyba nie do końca wiedzieliśmy co byśmy chcieli usłyszeć o tym Fremonie Amonie. Mockument jest tylko formą, ale musisz mieć jakiś przekaz. To działało tylko tak, że potwierdzało jego obecność, to nie wykraczało ponad to.

Wyjazd na Haiti... Najbardziej nas uderzyła duchowość, która była na miejscu, duchowość jakiej nie ma w Europie, kontakt z duchami, ze światem pozaziemskim jest porządkującym wiele spraw bieżących tych ludzi, szukaliśmy w tym wiary w jakiś cud, w jakieś siły, które mogą dokonać czegoś, co się wydaje niemożliwe. Patrząc na to teraz, na nową politykę historyczną w Polsce itd., nowych bohaterów, zmienianie historii, nasze spojrzenie było takie solidarnościowo związane z Gazetą Wyborczą, o cudzie wolności, pokojowej rewolucji. Amon Fremon był trochę wytrychem, żeby opowiedzieć o tym, trochę zabawnie, o cudzie Solidarności.

To przesłanie od początku, to było opowiedzieć o tym upadku systemu, który się wydarzył w taki wyjątkowy, nieprawdopodobny, metafizyczny sposób. To pękło trochę symbolicznie jak pęknięcie muru berlińskiego. Amon Fremon reprezentował tutaj te nadprzyrodzone siły, wysłannika, przekaźnik, z tymi siłami. Trochę to było o tym. To było od początku. Kluczowe pytanie: do czego to wszystko zmierza, jego figura. Trochę się gimnastykowaliśmy zastanawiając się do czego to wszystko

zmierza, jak zakończyć tę jego historię. Wracamy do tej prawdziwej postaci, która wróciła na Haiti. To czego się dowiedzieliśmy, że ludzie trochę mu zazdrościli, że on wiele stracił. Zrobiła się z tego figura męczennika, przynajmniej w naszym filmie. Kogoś, kto wykonał jakąś misję, może niekoniecznie świadomie, do końca, ani mu ktoś specjalnie podziękował, potem przyspożyło mu to trochę problemów, niż jakiś sukcesów, splendorów. To było naprawdę przedziwne wydarzenie, że ktoś go zabrał do Polski, to tak jakby ktoś zabrał cię na Marsa i odwiózł spowrotem. Pojawiło się mnóstwo zawiści w stosunku do niego.

[Monolog Amona]

Długo szukaliśmy właściwego głosu, który by oddawał jego klimat. Szybko doszliśmy do wniosku, że film będzie się opierał na materiałach archiwalnych, które będą wybrane i ubarwione interpretacją naszego wymyślonego bohatera. Szybko się okazało, że mockument, to nie jest ta droga. Pomysł był taki, żeby wybrać archiwalia i dać temu interpretację. Co było nawiązaniem do tego, co powstało w *Króliku po berlińsku*. Pierwszy tekst pisaliśmy my, a ktoś, kto jest literatem pisał po swoim. Nabierało to wartości literackiej. W obydwu wypadkach to się udało, [pisarze] wynieśli to na inny poziom. W wypadku Karpowicza, to chyba Bartek go zaproponował, bo czytał kilka jego rzeczy. Napisał powieść, która zainspirowała Bartka. Wkręcił się w to i sprawiało mu to radość, dostał rough cut, w którym były nasze pomysły tekstowe napisane i był już obraz. Na bazie tego pracował dalej. Bez rough cut'u to byłoby trudno. On się zmieniał, tekst był też aktualizowany, itd.itd. Ostatecznie zdecydowaliśmy się na taką drogę, odpuściliśmy mockument i zdecydowaliśmy się na coś archiwalnego z dziwnym spojrzeniem na jego przeszłość.

Długo mieliśmy konflikt, mieliśmy dwa spojrzenia na to. Bartek bardziej chciał pójść w stronę mockumentary, robić gatunkowe eksperymenty, ja się bardziej chciałem oprzeć na archiwaliach i rozwiązaniu pośrednim. Czy on jest mockumentem? Chyba nie, ale z drugiej strony to też nie jest klasyczny film dokumentalny.

Ludzie z teatru Grotowskiego żyli w bardzo specyficznych warunkach, w oderwaniu, tygodniami nic nie mówisz, albo podążasz do lasu wiedziony tym gdzie



prowadzą cię twoje stopy. Amon się w to wpisywał, ale był trochę dodatkiem do tego, ci ludzie niewiele mogli o nim powiedzieć. Dotarliśmy do kobiety, która mieszkała obok, z gospodarstwa, obserwowała te praktyki teatralne Grotowskiego, rzucił jej się w oczy czarnoskóry facet, miał bodyguarda, który mu towarzyszył, pomagał w komunikacji. Ale to nie wykraczało poza to, że była taka osoba. Nikt nie był w stanie czegoś więcej o nim powiedzieć a ci Haitańczycy też... ci zwykli Haitańczycy nie potrafią tak opowiadać, barwnymi przykładami, historiami, komunikowali się strzępami historii. To się układało w to, że on był takim wielkim czarownikiem. Ale co to znaczy? Opowiadali co zrobił, czego nie zrobił. Ale nie dowiedzieliśmy się niczego o tym, co on opowiadał o tej podróży, o Polsce. Wszystko wróciło do „spisku scenarzystów“, zrobiliśmy z niego wytrych do spojrzenia w przeszłość, nie tak wcale odległą. Ktoś to określił z krytyków filmowych, że to się czuje, że to jest historia wymyślona, że balansuje między jednym a drugim, ale wartość dokumentalna tkwi w materiałach archiwalnych, one same w sobie mają coś prawdziwego, to bardziej esej dokumentalny niż film, bo bazujesz na czymś, co jest autentyczne, ale to układasz i interpretujesz trochę inaczej.

[Zarzuty]

Zarzuty wynikały trochę z tego, że albo ktoś to kupował (tę konwencję) i mu się to podobało jako jazda kolejką w przeszłość, ktoś wchodził w te konwencje. Z drugiej strony były głosy krytyczne osób, które w to nie wchodziły. Bo czuli ściemę, spisek scenarzystów, ktoś powiedział, że *Królik po berlińsku*, to był świetny pomysł, który może nie był technicznie dobrze zrobiony, ale uwodził i wciągał a tu technicznie dopieszczone, ale przekaz nie jest interesujący, nie mówi nic nowego. Ten film w zasadzie nie mówi niczego nowego, można się dogrzebywać, że mówi o romantyczno-konserwatywno-katolickiej duszy, w której jesteśmy podobni do Haitańczyków, nie jesteśmy pragmatycznym narodem, który stara się w rzeczywisty sposób rozwiązywać problemy, tylko odwołujemy się do naszych legend, mitów, bohaterów, świętych, wojowników, czyli trochę jak Haitańczycy, którzy mają swój paralelny świat, w którym szukają rozwiązań na to, co się dzieje tu. To mi przypomina jak ktoś kiedyś pytał dlaczego Kapuściński tak świetnie rozumie Afrykę i powiedział że to, co łączy Polskę tamtego okresu kiedy żył Kapuściński i Afrykę, to to, że było bardzo dużo problemów, na które nie było rozwiązań, a w Amerykańskim

społeczeństwie jak jest problem, to się szuka rozwiązań. W takich światach jak np. Afryka są ludzie konfrontowani od wieków z problemami, na które nie ma rozwiązań i szukasz odpowiedzi gdzie indziej, nie tu i teraz, bo tutaj tego nie ma. Ten nasz film trochę tego dotykał, powierzchownej, popkulturowej trochę podróży do tej duchowości haitańskiej i tej tamtejszej, naszej wtedy, zmierzchopeerelowskiej. To nas z tego PRLu najbardziej ciekawiło, takie czekanie na jakiś cud, walka z jakimś przeciwnikiem, który wydaje się nie do pokonania, a jednak jest. Tego szukaliśmy i to nam się wydawało zbieżne z tym światem haitańskim, który reprezentował Amon Fremon.

Trochę szukaliśmy ironii, jak są te fragmenty *Wesela* i wychodzą duchy, z jednej strony nas to fascynowało a z drugiej się z tego podśmiewaliśmy, bo to nie jest do końca na poważnie. Tak się tym bawiliśmy.

Podejrzewam, że gdyby on [film] był teraz robiony, w tym kontekście jaki teraz jest w Polsce, to można by to jeszcze bardziej wycisnąć i szukać paralel.

Z Bartkiem mieliśmy zabawny konflikt. Bartek powiedział, żebyśmy całkowicie odeszli od tej postaci w stronę postaci wymyślonej, pójść bardziej w stronę kreacji, to cię już nie wiąże z niczym. Ja byłem za tym, żeby zachować resztki tego Amona Fremona i jego prawdziwej historii. I to w końcu stanęło na tym drugim, na pewno to było prostsze. Zrobienie prawdziwego mockumentu wymaga fabularnego scenariusza, bo ta rzeczywistość niczego ci nie podaruje. Ty musisz wszystko stworzyć. Oglądaliśmy wywiady z Woodym Allenem, jak robił *Zeliga*. Mnóstwo pracy koncepcyjnej i researchu. Długi okres przygotowania. Ale robiliśmy takie próby, mockumentarne scen, dublera znaleźliśmy, weterynarza z Mali, który mieszka we Wrocławiu, ale to wszystko nie funkcjonowało. Robiło z tego filmu jeszcze bardziej żart. Odkryliśmy, że jest bardzo trudno odtworzyć materiał archiwalny (bo próbowaliśmy to robić), ludzie, emocje, twarze, reakcje, będą się zawsze wbijały w tę epokę. Robiliśmy sceny ze statystami, na Starym Mieście, w klimacie strajków. Mieliśmy statystów z agencji. Z nimi trzeba by robić ćwiczenia reakcji, mieli zagrać emocje tłumu. Ktoś, kto odbiera dniówkę z agencji, przebiera się, to ma taką energię: każą mi krzyczeć, to krzyczę. Z tym się zderzyliśmy, tak czysto realizacyjnie. To odpuściliśmy na etapie montażu. Robiliśmy dziwną scenę na

cmentarzu. W tym filmie jest trochę ujęć, które wyglądają na archiwalia a myśmy je sami nakręcili (bezaktorskie, na cmentarzu, węża), to były resztki scen aktorskich, ze statystami, ale bez ludzi, bo były słabe. Te sceny nie funkcjonowały w całości. Z jednej strony to miało zaskakiwać: wow, nie wiedziałem, że coś takiego miało miejsce a z drugiej strony, to powinno być wiarygodne. I to nie wyszło. Po pierwszych próbach się wycofaliśmy.

Mieliśmy styl pracy, który się świetnie sprawdza. Kiedy masz pomieszany okres zdjęć i montażu. Teraz nie wyobrażam sobie innego stylu pracy. Zaczęliśmy montaż równoległe do zdjęć.

[Dźwięk, muzyka]

Najpierw muzykę pisał ktos inny. Dostawał wersje jakieś i zaczął coś robić z muzyką, ale on nie złapał tego klimatu, który chcieliśmy osiągnąć. Jak wudu thriller. Nie było dystansu i ironii. Jak jest szaman, to szaman, jak duchy, to duchy, ceremonia, to ceremonia. Na poważnie, to się zrobiło niestrawne. A Cieślak potrafił. Pamiętam, że się ekscytowaliśmy taką sceną, jedną z pierwszych scen była scena dożynek PRLowskich, Amon komentuje, że to jest ceremonia. Cieślak zrobił do tego świetną muzykę, więc do niego wróciliśmy. Wszedł na późnym etapie i miał wolną rękę. Film nabrał życia po jego interwencji. Maciek był zadowolony z tego co zrobił, bo potem robił koncerty na podstawie tego.

[Tytuł]

Ciągle szukaliśmy. Było ich z kilkanaście. „Człowiek, który nie miał końca“, „Polskie wudu“. Tu się producent uruchomił, czyli Paweł Potoroczyn, bo on tak trochę chciał film wpisać w swój brand („Przewodnik do Polaków“), tam było *Art of Freedom*, *Art of cośtam* i *Art od Disappearing*. Także to poszło w tę stronę. Filmem, który promował ten cykl był *Art of Freedom* o muzyce w PRLu. To hasło, to był zabieg producencki, na który się zgodziliśmy, bo nie mieliśmy lepszego pomysłu.

[Poczucie nadużycia]

Nikt z nas nie miał poczucia, że trzeba to zrobić z zachowaniem standardów klasycznego dokumentu. Nikt nie miał takiego poczucia, że to byłaby właściwa droga. To byłby zupełnie inny film. I nie o Amonie Fremonie. Bardziej by poszło w film o Grotowskim i tym co robił. Bo na film o Fremonie nie było materiału, na klasyczny film o nim. Stał się alter ego naszych pomysłów, naszym listkiem figowym, za którym schowali się dwaj scenarzyści.

Był pokaz z publicznością, pojawił się koleś, który był artystą w PRLu i miał zarzut, że nie pokazaliśmy tej duchowości Amona tak prawdziwie. Myślał, że to będzie film o haitańskiej duchowości w PRLu i czuł się tym rozczarowany. Zacząłem się plątać w odpowiedzi i to mi dało do myślenia, że faktycznie, ta duchowość haitańska jest przez nas potraktowana bardzo powierzchownie. To nie jest prawdziwe wejście w to, chociaż to nie było naszym celem. Chociaż my nie czerpiemy z prawdziwej historii kogoś, tylko się odgięliśmy w stronę wizji spojrzenia na PRL, nie mówimy też tutaj nic bardzo nowego czy poruszającego, ten film ma w sobie coś powierzchownego.

Te osoby, które ten film cenią, to ludzie ze środowiska filmowego, które są pod wrażeniem formuły, konstrukcji i całego pomysłu, albo jest też wąska grupa ludzi, którzy byli wtedy w opozycji z Solidarności, teraz mają dystans, liberalne spojrzenie i to im się podoba jako inne spojrzenie na tamten czas. Ale to też jest bardzo wąska, elitarna grupa.

Mieliśmy pokaz na Vision du Reel, podeszła agentka sprzedaży i powiedziała: *Interesting, interesting but definitely not for sale* [tł.: ciekawe, ciekawe, ale zdecydowanie nie na sprzedaż].