

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

Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej
Specjalność: Realizacja Telewizyjna



Mateusz Winkiel

Rozprawa doktorska

Współistnienie i zależności form narracyjnych na przykładzie autorskiego filmu „Każda z blizn”

Promotor

dr hab. Dariusz Kamiński

Koluszki, 2021 r.

SPIS TREŚCI

| | |
|--|---------|
| WSTĘP | str. 2 |
| ZAŁOŻENIA FORMALNE W PERSPEKTYWIE FORMY DOKUMENTALNEJ | |
| <i>ROZDZIAŁ I</i> | str. 5 |
| SCENA MUSICALOWA | |
| <i>ROZDZIAŁ II</i> | str. 12 |
| ANIMACJA | |
| <i>ROZDZIAŁ III</i> | str. 23 |
| SCENA FABULARNA | |
| <i>ROZDZIAŁ IV</i> | str. 39 |
| SCENA TELEDYSKOWA | |
| <i>ROZDZIAŁ V</i> | str. 50 |
| PROGRAM TELEWIZYJNY O CHARAKTERZE DOKUMENTALNYM | |
| <i>ROZDZIAŁ VI</i> | str. 56 |
| TALK-SHOW | |
| <i>ROZDZIAŁ VII</i> | str. 60 |
| SPRAWOZDANIE SPORTOWE | |
| <i>ROZDZIAŁ VIII</i> | str. 67 |
| MAKING-OF / ZAPIS DOKUMENTALNY | |
| <i>ROZDZIAŁ IX</i> | str. 72 |
| SCENA W KONWENCJI RELACJI INTERNETOWEJ | |
| <i>ROZDZIAŁ X</i> | str. 76 |
| CZOŁÓWKA | |
| <i>ROZDZIAŁ XI</i> | str. 78 |
| PROBLEMY REALIZACYJNE | |
| <i>ROZDZIAŁ XII</i> | str. 80 |
| ZAKOŃCZENIE | |
| <i>ROZDZIAŁ XIII</i> | str. 83 |
| STRESZCZENIE / PL | str. 85 |
| SUMMARY / ENG. | str. 87 |
| BIBLIOGRAFIA | str. 89 |
| SPIS ILUSTRACJI | str. 90 |
| PODZIĘKOWANIA | str. 93 |

WSTĘP

Niniejsza praca zatytułowana *Współistnienie i Zależności Form Narracyjnych na przykładzie filmu „Każda z blizn”* stanowi część teoretyczną pracy doktorskiej. Aneks teoretyczny to przede wszystkim opis procesu powstawania filmu, który jest głównym przedmiotem pracy doktorskiej. Jednak staram się w nim również wskazać i opisać zastosowany przeze mnie dobór form filmowych w poszczególnych scenach oraz nawiązać do ich genezy, czyli gatunków filmowych.

Forma jest terminem nader często przywoływanym w teorii filmu i nader rzadko definiowanym. Pojawia się w wielu różnych znaczeniach, generalnie dających się sprowadzić do dwu podstawowych grup. W pierwszej termin ten funkcjonuje w przeciwstawieniu forma-treść, w drugiej oznacza schemat architektoniczny i krzyżuje się z zakresem terminu gatunek.¹

Wg mnie forma narracyjna, inaczej forma filmowa, jest przedstawieniem danej treści w obrazie filmowym, za pomocą określonych środków formalnych, w odwołaniu do danego gatunku filmowego. Użycie więc danej formy wiąże się z realizacją obrazu w konwencji wybranego gatunku. Definicję tę argumentuję w oparciu o lata praktyki przy pracy nad obrazami filmowymi i wymianę informacji oraz spostrzeżeń z innymi osobami związanymi ze środowiskiem filmowym. W moim odczuciu istnieją pojęcia filmowe, które trudno jednoznacznie określić i zamknąć w jednej definicji, czego potwierdzeniem jest zebrana przeze mnie bibliografia. Niejednokrotnie spotkałem się z wyjaśnieniem autora, że przedstawiona przez niego definicja jest autorskim stwierdzeniem, a jej interpretacja zależy w głównej mierze od czytelnika. Mam tu na myśli m. in. podział gatunków filmowych, między którymi granice zacierają się na przestrzeni lat poprzez wzajemne przenikania i zależności.

Książka *Warsztat realizatora filmowego i tv* autorstwa Jamesa Monaco, gatunek definiuje jako:

(...) charakterystyczne cechy określające jakiś rodzaj filmu. Zwraca się tu uwagę na archetypiczne cechy, które pozwalają wyróżnić western (wywodzący się ze zbiorów opowiadań rycerskich), film gangsterski czy film detektywistyczny.²

Jednak bliższe mojej koncepcji jest stwierdzenie Kazimierza Karabasza, w książce *Odczytać czas*, opisujące gatunek z perspektywy twórcy: *(...)Mamy wybór: od zwykłego sprawozdania – poprzez rozbudowane; reportaż... Impresję... Esej – aż do całkowicie subiektywnego “prawie-snu” autora. Wszystko jest możliwe. Decydują – autorski temperament, zamiłowania, intuicja...³*

Główną ideą, która przyświecała mi podczas rozważań nad opisywanym w niniejszym aneksie projekcie filmowym, był dobór form filmowych dla realizacji scen. Brakowało jednak przestrzeni, w której te formy mogłyby się spotkać, a nawet skonfrontować. Z racji tego, że największą przyjemność w pracy nad materiałem filmowym sprawiało mi przeprowadzanie wywiadów, postanowiłem, że formy te będą mogły zderzyć się właśnie w filmie opartym na

¹ „Słownik pojęć filmowych” tom 2, Alicja Helman, wyd. Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, str. 5

² „Warsztat realizatora filmowego i tv”, James Monaco, wyd. PWSFTViT im. Leona Schillera, Łódź 1998, str. 16

³ „Odczytać czas”, Kazimierz Karabas, wyd. PWSFTViT im. Leona Schillera, Łódź 2009, str. 13

życiorysie jednego człowieka. Skąd wziął się pomysł na film, za pomocą którego chciałem dokonać takiego porównania? Pozwolę sobie wyjaśnić.

Jest rok 2017, Koluszki, schodzę do studia nagrań domu producenckiego Mania Studio, którego jestem założycielem i właścicielem. Chcę przywitać pracujących tam artystów. W reżyserce dźwiękowej siedzi Paweł Mikołajuw, czyli „Popek”, zaś przy konsolce Mateusz Schmidt znany jako „Matheo”. Duet ten pracuje nad kolejną wspólną płytą, do której postanowili zaprosić zaprzyjaźnionego artystę – Damiana Ukeje. Damian siedząc na kanapie spisuje swój fragment utworu pt. *Sen* i od czasu do czasu głośno go nuci. Wydaje mi się, że nie zwracam uwagi na słowa piosenki, ale gdy słyszę „*Prawdę o mnie zna każda z moich blizn / Choć solą w oku wczoraj, to drogowskazem dziś (...)*” doznaję natchnienia.

Zgodnie z tekstem, nawiązującym bezpośrednio do osoby Popka, jego życie składa się z blizn. Każdą z nich pozostawił inny czas, oznaczając w ten sposób kolejny rozdział życia, kolejny etap rozwoju i kolejną zmianę w postrzeganiu świata. Zgodnie z powiedzeniem „rany się goją, blizny zostają”, w sercu artysty wciąż pobrzmiwają echa minionych dni. Życie człowieka składa się z momentów przełomowych. Opisany powyżej moment był takim przełomem, ponieważ ten właśnie dzień i ta sytuacja są genezą powstania filmu *Każda z blizn*. Byśmy mogli się znaleźć w takich okolicznościach, los musiał skrzyżować drogi życiowe moje i Pawła kilka lat wcześniej.

Z Pawłem poznałem się w roku 2014, podczas przerwy od produkcji klipów. Tak naprawdę pauza ta była wynikiem pierwszej w życiu decyzji o przerwie w pracy, wymuszonej koniecznością odpoczynku i złapania dystansu. Tak się złożyło, że podczas któregoś z czysto towarzyskich spotkań, odebrałem telefon od Matheo - producenta muzycznego, którego poznałem podczas współpracy przy okazji różnych projektów. Przedmiotem rozmowy była propozycja wyjazdu do Londynu w celu stworzenia teledysku do utworu *Wodospady*, będącego autobiografią kontrowersyjnego artysty. Niewiele wówczas wiedziałem o muzyku, którego dotyczyła propozycja - miałem o nim szczątkowe informacje, jakie budowały w mojej wyobraźni obraz jednostki nieświadomej własnego tragizmu, której propozycja pod względem artystycznym należy do najuboższych na rynku mediów. Wszystko się jednak zmieniło, gdy usłyszałem utwór *Wodospady*, do którego miałem stworzyć teledysk. Postanowiłem więc przyjąć zlecenie. Zanim zacząłem planować realizację klipu, wsiadłem w samolot, by spotkać się z artystą. Do spotkania doszło w polskiej restauracji w Slough pod Londynem. Było ono inspiracją samą w sobie – to, co widziałem sercem było czymś zupełnie innym, niż rejestrował wzrok. Widok był bowiem nieprzeciętny - wytatuowane oczy, pocięta bliznami twarz, ciało pokryte tatuażami i wielki złoty łańcuch na szyi. Do tego dochodziła świadomość, że mężczyzna siedzący naprzeciwko mnie jest ścigany listem gończym Interpolu za incydenty z przeszłości, ale z powodzeniem się ukrywa przed organami ścigania posługując się fałszywą tożsamością. W życiu jednak zdarza się tak, że to, co się widzi, z jakiegoś pozornie irracjonalnego powodu schodzi na plan dalszy. Było bowiem w tym człowieku, w jego aurze i energii coś, co sprawiło, że nie zrezygnowałem z tego zlecenia. Kilka miesięcy później wraz z ekipą Mania Studio rozpoczęliśmy zdejścia do teledysku.

Tak rozpoczęła się przygoda, która trwa do dziś. Razem z Pawłem stworzyliśmy od tamtej pory kilkadziesiąt teledysków – zarówno jego solowych projektów, jak i zespołu „Gang

Albanii”. Oprócz tego zrealizowałem film dokumentalny *Popek za życia*⁴, który opowiadał o ostatnich tygodniach pobytu artysty w Anglii i pierwszych po powrocie do Polski, gdy już jako wolny człowiek stał się w tamtym czasie jedną z największych gwiazd polskiego show-biznesu. Tworząc tamten film czułem niedosyt pod względem przedstawiania widzowi momentów z przeszłego życia bohatera, retrospekcji. Owszem, pojawiły się one w filmie, jednak stanowiły jedynie przerywnik do rejestrowanych bieżących wydarzeń, będących istotą wspomnianego filmu. Ostatnia scena tego obrazu pozostaje w zawieszeniu, a widz ma wrażenie braku dokończenia opowieści – braku wynikającego z ciągłej przemiany bohatera. Tak też było i ze mną – pomimo, iż znałem go już kilka lat, wciąż zaskakiwał i odkrywał w rozmowach nowe epizody z przeszłości, dzięki którym jego historia życia była w moim postrzeganiu jedną z najtragiczniejszych spośród tych, które do tej pory poznałem.

Tamten moment – zamknięcie rozdziału związanego z filmem *Popek za życia* zbiegł się z moimi rozważaniami nad dalszą pracą w szkole filmowej. W następstwie wielu okoliczności podjąłem starania o otwarcie przewodu doktorskiego, co pozwalało kontynuować pracę w szkole i jednocześnie determinowało potrzebę złożenia projektu naukowego przed radą Wydziału Operatorskiego. Sednem projektu było badanie i porównanie form filmowych. Tak też narodził się tytuł pracy teoretycznej - *Współistnienie i zależności form narracyjnych na przykładzie filmu „Każda z blizn”* (przyp. Autor), będącej dopełnieniem pracy praktycznej wspomnianego już filmu.

Oprócz skonfrontowania ze sobą owych form w jednym filmie, starałem się znaleźć odpowiedź na pytanie, które postawiłem sam sobie rozpoczynając pracę nad tym przedsięwzięciem: skoro w filmach i programach telewizyjnych pojawiają się rekonstrukcje aktorskie, realizowane często w formie fabularnej, co stanie się, gdy formę fabularną zastąpią sceny zrealizowane za pomocą animacji, w formie teledysku lub musicalu? O tym właśnie jest niniejsza praca, a film *Każda z blizn* narodził się dzięki kilku momentom inspiracji, opisanym powyżej.

Kolejne rozdziały pracy mają za zadanie opisać proces realizacji obrazu, zaprezentować techniczne zagadnienia powstawania filmu i przebieg pracy na planach filmowych. Staram się opisać szczegółowo każdą ze scen wyświetlanych na ekranie, kończąc na czołówce. W ostatnim rozdziale postaram się podsumować swoje działania i opisać wnioski z nich płynące.

⁴ „Popek za życia” reż. Mateusz Winkiel, zdj. Kamil Iwanowicz, prod. Mania Studio 2017

ZAŁOŻENIA FORMALNE W PERSPEKTYWIE FORMY DOKUMENTALNEJ

Konstrukcja filmu *Każda z blizn*, którego stworzenia się podjąłem, tak naprawdę mogła być oparta na dowolnym życiorysie. Ponieważ jednak jestem związany zawodowo z branżą muzyczną i na przestrzeni lat poznałem wiele historii osób ważnych dla polskiej kultury, po krótkiej analizie możliwości doszedłem do wniosku, że Paweł Mikołajuw ma najciekawszą przeszłość spośród wszystkich znanych mi artystów. Biorąc pod uwagę np. stereotypy hollywoodzkie, bohater *Każdej z blizn* jest postacią wielowymiarową i zarazem kompletną. Ma wyrazisty i oryginalny image, burzliwy i pełen dramatów życiorys, znaczną część swojego sukcesu zawdzięcza ciężkiej pracy i uporowi. Za jego pojawieniem się w elicie polskiego show-biznesu nie stała żadna wpływowa marka producencka, wielka wytwórnia muzyczna czy zręczny manager. Niezaprzeczalnym faktem jest, że artysta doszedł do wszystkiego sam. Możemy powiedzieć, że zrzędzeniem losu w medialnym zgiełku nagle pojawiła się gwiazda o wielu twarzach – muzyk, aktor, sportowiec, inżynier dźwięku obdarzony talentem do wykraczania poza wszystkie z wymienionych ról. Wszystko to sprawia, że bohater filmu jest nie tylko zjawiskiem kulturowym, ale też dla wielu – pewnego rodzaju problemem, niesmakiem.

W książce autorstwa Jacka Bławuta *Bohater w filmie dokumentalnym* możemy znaleźć fragmenty pokrywające się z kryteriami, którymi kierowałem się przy doborze głównego bohatera: *Z doborem bohatera filmu dokumentalnego jest podobnie jak z doborem aktora. Dobra obsada decyduje o powodzeniu filmu. Tak samo ważny jest wybór bohatera w filmie dokumentalnym. Jaką on ma w sobie siłę? Jak jakie ma poczucie prawdy?*⁵

(...)Dochodzę do wniosku, że najbardziej ciekawi mnie człowiek w tych momentach życia, w których musi walczyć, pokonywać swoje słabości i w których musi dokonywać wielkich czynów, żeby żyć. Bo kiedy walczy on ze swoimi ułomnościami to naprawdę widać jego wielkość. Kiedy u schyłku życia musi zmierzyć się ze swoimi słabościami, staje się wielki przez swoją determinację, przez swoją walkę o każdy dzień; i jeżeli czyni to z pogodą ducha, każdego dnia jest herosem.⁶

Dla reżysera największym walorem postaci jest jej historia. W przypadku artysty warunkuje ona jego autentyczność. Przekaz płynący z ekranu ma być prawdziwy, inaczej nie poruszy żadnego odbiorcy. Można powiedzieć, że dramaty ludzkich losów są drugą, ciemną stroną odniesionego przez artystę sukcesu. W przypadku bohatera mojej produkcji, mogłem te dramaty poznać od podszewki. Zanim jeszcze rozpoczęły się jakiegokolwiek przygotowania czy plany związane z otwarciem przewodu doktorskiego, razem z Pawłem stworzyłem kilkadziesiąt teledysków, dokumentowałem chwile z jego życia na potrzeby różnych wydawnictw i poznawałem historię, która ukształtowała jego osobowość.

Tak jak w przypadku wielu przedsięwzięć, końcowy efekt różni się skalą od pierwotnego planu – można powiedzieć, że od chwili rozpoczęcia pracy nad projektem zaczyna on żyć własnym życiem. W przypadku *Każdej z blizn* jest to efekt zmian wymaganych przez sam projekt. W gruncie rzeczy okoliczności powstawania filmu są powiązane ze sobą i jednocześnie współzależne od siebie, można więc opisywać je zaczynając z dowolnego punktu. Żeby jednak uporządkować jakoś motywy decyzji rzutujących na kształt filmu, posłużę się porządkiem chronologicznym. Od początku wiedziałem, że zastosowane przeze mnie środki formalne, jeśli chodzi o obraz, będą wykraczać poza przyjmowaną przez wielu definicję filmu

⁵ „Bohater w filmie dokumentalnym”, Jacek Bławut, wyd. PWSFTviT, wydanie I, Łódź 2010, str. 12

⁶ „Bohater w filmie dokumentalnym”, Jacek Bławut, wyd. PWSFTviT, wydanie I, Łódź 2010, str. 13

dokumentalnego. Cały film miał jednak wywoływać u widza poczucie obcowania z prawdą, poczucie obcowania z filmem dokumentalnym.

Jak podaje *Słownik Filmu (...)* film dokumentalny to jeden z podstawowych rodzajów filmowych zwany również „filmem faktów” w odróżnieniu od „filmu fikcji” (fabularnego), którego jest przeciwieństwem (...)⁷

Nieco inaczej definicję filmu dokumentalnego formułuje *Leksykon Gatunków Filmowych*, według niego: (...) film dokumentalny jest jednym z dwóch podstawowych rodzajów filmowych. Wbrew rozpowszechnionemu przekonaniu, nie jest gatunkiem, lecz kategorią wyższego rzędu, jaką stanowi rodzaj filmowy. Jest to filmowa rejestracja okoliczności i realiów niezbędnych do wyjaśnienia badanej sprawy przeprowadzona post factum, na miejscu zdarzenia, jak również paradokumentalna lub stylizowana na film dokumentalny rekonstrukcja przebiegu wydarzeń.⁸

W *Przewodniku dokumentalisty (...)* Grażyny Kędzielawskiej, możemy przeczytać: *Autorzy dokumentalnego filmu biograficznego, poświęconego Robertowi Flaherty’emu Łódź pełna Irlandczyków, z którego pochodzi powyższy cytat, wnikliwie analizują metodę pracy Flaherty’ego i uznając go za prekursora dokumentu, wskazują zarazem na dominację w jego filmach elementów, które nie są dla dokumentu specyficzne, takich jak fabularyzacja narracji, gra aktorów, aranżowanie sytuacji, brak zainteresowania problematyką społeczną. Wszystkie te wątpliwości, choć mają charakter, chciałoby się powiedzieć – nieco akademicki, to jednak trudno nie brać pod uwagę opinii, którą w cytowanym filmie wygłasza badacz twórczości Flaherty’ego, prof. Brian Winston: “Robert Flaherty był pierwszym, który przekształcił filmową obserwację codziennego życia ludzi w pełną dramatyzmu i fascynującej narracji opowieść, którą obecnie nazywamy filmem dokumentalnym. To był niesamowity przełom, chociaż przyniósł ze sobą dylematy moralne.”*⁹

Filmy dokumentalne realizowano od początku istnienia kinematografii. Za ważne źródło historyczne uznał je w roku 1898 Bolesław Matuszewski, który pierwszy posłużył się terminem „documents cinématographiques” (dokumenty kinematograficzne) w wydanej w Paryżu broszurze *Unenouvellesource de l’histoire*. W piśmiennictwie filmowym termin „film dokumentalny” zaczął być powszechnie stosowany w latach dwudziestych, odkąd dokumentalista John Grierson użył określenia „documentary film” w recenzji filmu Roberta Flaherty’ego *Moana* na łamach „New York Sun” w lutym 1926. Na uwagę w klasyfikacji Hendrykowskiego zasługuje również termin „dokument inscenizowany”, definiowany jako „dokumentalna rekonstrukcja filmowa autentycznych wydarzeń, które nie zostały utrwalone w danym momencie na taśmie filmowej”. Na potrzeby niniejszej pracy warto też przytoczyć termin „rekonstrukcja dokumentalna” z tej samej pozycji, czyli z *Leksykonu Gatunków Filmowych*, definiowany jako *zapis filmowy obrazów rzeczywistego wydarzenia wykonany za pośrednictwem fingowanej dla potrzeb filmu realności*. Status filmu dokumentalnego budził liczne kontrowersje, które doprowadziły do powstania definicji urzędowej na Światowym Kongresie Dokumentalistów w 1948 roku. Zgodnie z jej brzmieniem film dokumentalny jest realistyczną metodą rejestracji rzeczywistych zdarzeń, które zostają sfilmowane „na gorąco”, poddane interpretacji, bądź rzetelnie zrekonstruowane. Współcześnie do jego głównych wyróżników zalicza się ukazywanie rzeczywistości uprzednio niezaaranżowanej, z uwzględnieniem rządzących nią naturalnych reguł, czyli np. jej związków czasoprzestrzennych i przyczynowo - skutkowych. Zakres pojęcia „film dokumentalny”

⁷ „Słownik filmu” wyd. KWN Sp. J. 2010, str. 45

⁸ „Leksykon gatunków filmowych” Marek Hendrykowski, wyd. Studio Filmowe Montevideo, Wrocław 2001

⁹ „Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu, skrypt” G. Kędzielawska, wyd. PWSFTViT im. Leona Schillera, Łódź, wydanie II poprawione 2016, str. 15

nieustannie się rozszerza i modyfikuje ze względu na przynależność do tego rodzaju nowo powstających gatunków TV.

Wg książki *Telewizyjny pejzaż genologiczny* J. Uszyńskiego, cytuję:

Świat telewizyjnych przekazów zaskakuje różnorodnością form. Z ich społecznym odbiorem łączy się pewien paradoks. Z jednej strony odnosimy wrażenie panującego w nim chaosu, nieustannej zmienności, braku klarownych podziałów, z drugiej – wszyscy doskonale rozumiemy obowiązujące w nim reguły gry i doskonale potrafimy intuicyjnie poruszać się wśród bogatej oferty programowej. Wśród widzów istnieje zatem rozwinięta świadomość gatunkowa, która pozwala w codziennej praktyce na użytkowanie takiego medium jak telewizja.¹⁰

Jako reżyser całego projektu wiedziałem, że sednem filmu dokumentalnego jest historia, którą opowiada. Według mnie początkiem procesu kreacji tego rodzaju filmu jest uznanie jakiegoś źródła informacji za wiarygodne (z możliwością skonfrontowania go z innym), albo uznanie uzyskiwanych informacji za prawdziwe (z możliwością istnienia takiego odniesienia, które pozwoli je potwierdzić).

Pomysłem, który pojawił się u podstaw filmu *Każda z blizn* była zarejestrowana rozmowa z bohaterem, stanowiąca „wywiad życia”. Postanowiłem poprosić Pawła o to, by opowiedział swoją historię od jak najwcześniejszego zapamiętanego momentu tj. od takiego, co do którego sam nie będzie mieć wątpliwości. Całą historię znałem z rozmów prywatnych, chciałem jednak, by bohater mojego filmu otworzył się przed kamerą i opowiedział ją „od początku do końca”. Dzieciństwo, które w odniesieniu do dzisiejszych standardów możemy nazwać wyłącznie „straszonym”, sceneria Legnicy w okresie nazywanym dziś „czasami komuny”, zmiany życiowych kolei i zmiany perspektywy spojrzenia na życie i świat. Mój wybór wynikał nie tylko ze znajomości historii bohatera - na uwagę zasługuje, iż w całej mojej pracy dokumentalisty Paweł był jedynym artystą, który nigdy nie powiedział „wyłącz kamerę”.

Wracając do obrazu mojego filmu - w zgodzie z powyższymi warunkami będzie także stwierdzenie, że film dokumentalny poszukuje prawdy, albo ją obrazuje. W tym kontekście chciałbym potwierdzić, iż to, co opowiedział bohater mojego filmu, uznaję za prawdę. Zdaję sobie oczywiście sprawę, że kondycja mentalna, a co za tym idzie adekwatność treści pamięciowych, mogą być nadszarpnięte przez emocje, odniesione w sporcie kontuzje, regularne wyniszczanie organizmu w młodych latach przez np. głód czy warunki bytowe. Sam artysta po przeprowadzeniu wywiadu o swoim życiu przyznał, że dopiero z takiej perspektywy jest w stanie zobaczyć, jakim procesom i przekształceniom podlegała przez lata jego świadomość, jakich spraw miał ochotę się wyprzeć, a które dopiero po latach był w stanie zaakceptować.

Jak wspominałem, podstawą *Każdej z blizn* jest gruntowny wywiad dotyczący życia bohatera tego filmu. Główną ideą wywiadu była możliwość wyboru kilku scen dla późniejszego zobrazowania. Ponieważ wywiad przeprowadzałem osobiście, mogłem, kierując odpowiednio rozmową, uwypuklić każdy jej fragment, albo zachęcić bohatera do podania dodatkowych szczegółów. Na podstawie uzyskanych informacji mogłem później dokonać wyboru scen najistotniejszych dla próby stworzenia kompletnego obrazu życiorysu bohatera oraz tych, które były niezbędne, żeby z opowieści artysty przełożonej na język filmu uczynić spójną całość.

Wydobywanie emocji, które można nazwać filmie dokumentalnym kreacją, towarzyszy nam przez cały czas od wejścia na plan. Obojętnie czy to jest prosty wywiad czy coś więcej, zawsze

¹⁰ „Telewizyjny pejzaż genologiczny” J. Uszyński, wyd. Telewizja Polska S.A. CS- Akademia Telewizyjna 2004, str. 5

jest ktoś i kamera i zastanawiam się, czy posadzę go na tym krześle, czy na tamtym, czy przy tym oknie, czy przy tamtym czy, na tle tej ściany czy tamtej. Cały czas kreuję, już nie mówię o zadawanych pytaniach tylko samej decyzji wyboru wysokości ustawienia kamery, użycia wielkości planu ect. To jest moje widzenie, bo kogoś postawię w mroku, kogoś w pełnym świetle, kogoś profilem. Można skrócić i tak i tak na wszystkie sposoby, ale w pewnym momencie coś akcentuję, coś dla mnie staje się ważniejsze i na to kładę nacisk. Ważniejsze są oczy, sylwetka, a może milczenie? Tak inscenizuję, tak prowadzę rozmowę, żeby wytrzymać pauzy, kiedy ktoś się zamyśla, tak konstruuje pytania, żeby te pauzy miały jakiś element dramaturgiczny, żeby stanowiły siłę.¹¹

W ten sposób w czerwcu 2018 roku, w jednej z opuszczonych fabryk, tzw. „Starej papierni” w Konstancinie pod Warszawą zorganizowałem plan filmowy, by przy użyciu kilku kamer zarejestrować swoją rozmowę z Pawłem Mikołajuwem. Dzień wcześniej spotkaliśmy się, by nagrać próbną rozmowę i sprawdzić, jak się komunikujemy przed kamerą. Mogłem to porównać do już posiadanych doświadczeń z wywiadami przeprowadzanymi z artystą przy różnych okazjach i do niewykorzystanego materiału zebranego na potrzeby obrazu *Popek za życia* zawierającego retrospekcje wycinków życia bohatera.

Operatorem głównym mojego przedsięwzięcia został Mikołaj Syguła, którego zadaniem podczas próbnej rozmowy było zarejestrować całe wydarzenie od momentu przybycia artysty. Zdjęcia próbne miały nie tylko sprawdzić potencjał sytuacji, lecz także pomóc w przygotowaniu prezentacji projektu, którą miałem przedstawić przed komisją wydziałową przystępując do otwarcia przewodu doktorskiego. W tamtej chwili wszystko wyglądało bardzo prosto, kiedy jednak zacząłem realizować wszystkie założenia, sprawy nieznacznie się skomplikowały. Materiał był niezbędny, żeby projekt mógł ruszyć, ale gdyby się chciało budować tylko na nim, okazałoby się, że jest go za mało. Rozmowa główna, podczas której bohater opowiada o swoim życiu trwała około trzech godzin – dzięki niej mogłem wybrać fragmenty, które w filmie staną się scenami.

W tym momencie mogłem rozpocząć pracę nad scenariuszem. Trzeba jednak pamiętać o tym, że scenariusz w filmie dokumentalnym rządzi się własnymi prawami. Ulega on bowiem ciągłym modyfikacjom, które są uzależnione od pojawiających się (często w trakcie realizacji) kolejnych obserwacji, przemyśleń i informacji. Traktując scenariusz w tradycyjnym jego rozumieniu, narzuconym przez film fabularny, scenariusz do filmu dokumentalnego mógłby powstać dopiero po ukończeniu prac montażowych.

W przypadku pracy nad dokumentem zawierającym rekonstrukcje aktorskie, wykorzystanie materiałów archiwalnych, czy, jak w przypadku filmu *Każda z blizn*, użycia techniki animacyjnej, niezbędne jest przygotowanie scenariusza, który będzie stanowił szkic projektu.(...) *być może nieporozumieniem jest próba wypracowania jednego formatu scenariusza filmu dokumentalnego. Być może takich formatów powinno być kilka, ze względu na skrajną odmienność warunków realizacji, stopnia przewidywalności kształtu realizowanego filmu, a wreszcie jego materii. Inaczej powinien wyglądać scenariusz do dokumentalnego filmu historycznego, w którym znane są fakty, interpretacje oraz archiwalia; inaczej do filmu zrealizowanego w konwencji „gadających głów” i polegającego bądź to na konfrontacji, bądź to na rozwoju myśli; inaczej do filmu odnoszącego się do przewidywalnej rzeczywistości; inaczej wreszcie do filmu obserwacyjnego, poświęconego rzeczywistości mało ustrukturuwanej, mało przewidywalnej. Inaczej pod każdym względem: zapisu, układu, treści.*¹²

¹¹ „Bohater w filmie dokumentalnym”, Jacek Bławut, wyd. PWSFTviT, wydanie I, Łódź 2010, str. 40

¹² „Polski film dokumentalny w XXI wieku” pod redakcją Tadeusza Szczepańskiego i Małgorzaty Kozubek, wyd. PWSFTviT, Łódź 2016, str.14

Jednak trzygodzinny wywiad pozostawił niedosyt informacji – owszem, wybrałem fragmenty życia bohatera, ale każdy z nich wymagał dodatkowych rozmów, które odbyłem podczas realizacji projektu przed przystąpieniem do pracy nad zdjęciami każdej kolejnej sceny.

Kolejna sprawa - wywiad o życiu bohatera powinien zacząć się od najdalszego wspomnienia, od pierwszego zapamiętanego obrazu. Odpowiedzi, które uzyskałem na pytania dotyczące tych fragmentów pamięci nie mogłem uznać za wiarygodne.

Swoje najdalsze wspomnienia mój rozmówca określił bowiem na 6-7 rok życia. Po ich analizie doszedłem do wniosku, że są zbyt mgliste, by móc je zakwalifikować do projektu – nie nadawały się, by na ich podstawie rozpisać scenę - byłyby to zwykła nadinterpretacja faktu. Podobnie było z kilkoma innymi zapamiętanymi chwilami – były zbyt mało szczegółowe, a z reżyserskiego punktu widzenia, nie były atrakcyjne do zobrazowania. W ten sposób pierwszym momentem, który mój rozmówca potrafił idealnie opisać i który wybrałem jako jedną z pierwszych scen, był jego pobyt w ośrodku wychowawczym. Dlaczego jedną z pierwszych, a nie pierwszą?

Narracja każdego obrazu wymaga osadzenia w konkretnej sytuacji albo układzie odniesienia, warto przy tym zadbać o to, by ów układ pozostawał w pewnej relacji z całością filmu, choćby pod względem atmosfery. Tym, co w życiu bohatera filmu zajmowało istotne miejsce, było jego rodzinne miasto, czyli Legnica „tamtych czasów”. Co by nie mówić o rozwoju człowieka, miejsce, w którym się dorasta jest kluczowe w późniejszym życiu, choćby w podejmowaniu decyzji czy ocenie doświadczeń – mówiąc wprost, miejsce dorastania determinuje przyszłość jednostki. Ważny był dla mnie klimat miasta i miejsce, gdzie dojrzewał, a więc dzielnica, w której mieszkał. Ten fragment życia artysty nie był wydarzeniem *sensu stricto* jak pozostałe epizody, można więc powiedzieć, że pierwsza scena, podejmując temat Legnicy w produkcji, jest od razu pierwszym momentem, w którym *Każda z blizn* wyłamuje się z konwencji. Oglądając film i zapoznając się z kolejnymi rozdziałami będzie można zauważyć, że właśnie dzięki temu, iż klasyczna definicja filmu dokumentalnego nie została potraktowana w sposób dogmatyczny, całość obrazu *Każda z blizn* stara się zbliżyć do filmu dokumentalnego, jednak według wielu pozycji opisujących genealogię gatunków nim nie jest. Formy filmowe, ilustrujące kolejne epizody, zostały bowiem użyte w sposób wymagany przez sytuację, a nie zgodnie ze swoim konwencjonalnym przeznaczeniem.

Rozważania nad formami filmów dokumentalnych zrodziły następujące pytanie: skoro w filmach i programach dokumentalnych pojawiają się rekonstrukcje z udziałem aktorów, a wybrane sceny reżyseruje się i odtwarza, to jak wyglądałaby sytuacja, gdyby któreś z faktów odtworzyć w formie animacji albo musicalu? W związku z tym, po selekcji scen doszedłem do wniosku, że każdą z nich chcę zrealizować w innej konwencji gatunkowej. Moim celem jest gatunkowe zbliżenie się do danych scen, a nie definiowanie ich za pomocą kreowanego przeze mnie obrazu. Rolą reżysera jest umiejętne podejście do tematu. W kontekście posiadanych informacji, tudzież przez wzgląd na złożoność materiału wymaga to pewnej dozy ostrożności, jak i umiejętności przewidzenia nie tyle reakcji widza, ile doboru takiego środka przekazu, który pomimo swej niekonwencjonalności pozwoli uznać przedstawiane wydarzenia za wiarygodne. Chociaż wcześniej miałem kilka innych koncepcji, to po przeprowadzeniu wywiadu z artystą wiedziałem, w jaki sposób będę chciał przedstawić poszczególne sceny.

Gdybym miał wskazać gatunek określający film *Każda z blizn*, to po przestudiowaniu wskazanej przeze mnie literatury, wskazałbym opisany przez Jerzego Uszyńskiego w *Telewizyjnym pejzażu genologicznym* gatunek doku-drama, nazywany też teatrem faktu. Gatunek ten autor zalicza do rodziny filmów dokumentalnych, opisując go w następujący sposób:

Doku- drama, jest gatunkiem znajdującym się na pograniczu dwóch, a nawet trzech rodzajów

telewizyjnych. Przypisanie go w tym miejscu do rejestracji jest umowne; w praktyce możemy mieć do czynienia z wieloma różnymi formami, w których równie silny, albo i mocniejszy od żywiołu obserwacji, może okazać się żywioł opowiadania (typowy dla narracji) lub sztuka argumentacji (typowa dla przekazów retorycznych).

W każdym przypadku będzie jednak chodziło o rekonstrukcję wydarzeń z przeszłości, zwykle o istotnym znaczeniu historycznym lub wydarzeń może nie najważniejszych, ale takich jakich interpretacja jest istotna dla objaśnienia realnych procesów historycznych. Doku-drama bardzo często opiera się na dokumentach archiwalnych, (stenogramach, wywiadach, relacjach, notacjach dźwiękowych i filmowych itp.), na podstawie których, powstaje tekst przedstawienia. I to jest jednym z jej podstawowych zadań: przybliżyć widzowi autentyczny przebieg odległych w czasie wydarzeń. Na marginesie, może ze względu na istotną rolę tekstu dialogowego, gatunek ten nie tylko w nazwie (teatr faktu) stanowi pewne podobieństwo do teatru telewizji. Dla potrzeb historycznej rekonstrukcji wykorzystuje się tu rozmaite metody, bardzo często pomieszane razem, teatralną inscenizację z udziałem aktorów, wywód retoryczny typowy dla filmu edukacyjnego, archiwalne zdjęcia filmowe, relacje uczestników dawnych wydarzeń, komentarze ekspertów. Za każdym razem istotne jest jednak to, że mamy do czynienia z udramatyzowaną formą przedstawienia udramatyzowaną za sprawą środków filmowych lub teatralnych.¹³

W scenach opowiadających o pobycie w ośrodku wychowawczym, o wizycie u ojca, czy w prezentacji Legnicy jako scenerii dorastania, Paweł nie jest obecny w obrazie (we własnej osobie), można więc zastosować formy niewymagające jego obecności. To jednak nie wszystko zgodnie z właściwością wspomnień polegającą w wielu wypadkach zatarciu, najdalsze z nich zostają zrealizowane przy pomocy animacji, a więc techniki, która w porównaniu z innymi pozwala na znacznie więcej pod względem kreacji świata. To również pewne wyłamanie z konwencji – podobnie jak scena przedstawiająca Legnicę. W filmie dokumentalnym generalnie nie stosuje się animacji (wyjątkiem są tu wykresy statystyczne, czy np. schematy ruchu wojsk na frontach wojen, które jako rysunki modelowe nie są głównym środkiem wyrazu). Jednak dla zachowania porządku obrazu, użycie wybranej konwencji w przypadku każdej sceny jest proporcjonalne do możliwości odtworzenia wspomnień bohatera. Im bliżej momentu, w którym artysta pojawia się w filmie osobiście, tym bardziej realistyczna forma, a zarazem tym mniej abstrakcyjna dla widza, przyzwyczajonego do filmu dokumentalnego w ujęciu klasycznym.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, iż współczesna świadomość społeczna jest zdominowana przez umocnione oddziaływaniem mediów społecznościowych przekonanie, iż to, co nagrane telefonem, na pewno jest autentyczne. Dlatego postanowiłem, że ostatnia scena opowiadająca o bohaterze z czasów teraźniejszych, będąca podsumowaniem jego życia, zgodnie z moim założeniem jest kręcona przez niego osobiście przy pomocy telefonu komórkowego. W ten sposób, w miarę opowiadania historii i postępu czasu w świecie przedstawionym, wyrazami dokumentu są formy od najbardziej abstrakcyjnej do postrzeganej potocznie jako najbardziej wiarygodna. Trzeba w tym miejscu powtórzyć, że kręgosłup filmu dokumentalnego, jakim jest opowieść o życiu artysty, to wyłącznie obiektowy przykład pozwalający na pracę z formami. Wydaje mi się, że na tym etapie moich rozważań klucz, według którego historia bohatera zostaje przedstawiona przy pomocy różnych form filmowych, jest już dość wyraźny. Warto będzie teraz poświęcić kilka słów warunkom, w jakich się pojawiały. Otóż, żeby każda ze scen, zrealizowana w innej konwencji gatunkowej, inaczej oddziaływała na widza, musiała zostać zarejestrowana przez innego operatora. Szereg lat pracy

¹³ „Telewizyjny pejzaż genologiczny” J. Uszyński, wyd. Telewizja Polska S.A. CS- Akademia Telewizyjna 2004, str. 107-108

z filmem to między innymi doświadczenie pracy z różnymi operatorami i świadomość, że każdy z nich prezentuje indywidualny styl, wpływający na ostateczny kształt danego obrazu. Sfera artystyczna filmu zależy jednak nie tyle od reżysera, operatora i kierownika produkcji, ile od relacji między nimi, co stanowi swoistą zmienną – jedną z wielu przyczyn, dla których mówimy o sztuce filmowej, a nie o rzemiośle filmowca. Decydując się więc na powierzenie każdej sceny innemu autorowi obrazu, kierowałem się chęcią zachowania wiarygodności dokumentu jako całości, przy założeniu, że każda scena jako osobna „blizna” wymaga innego operatora. Gdyby wszystkie sceny wyszły spod jednej ręki, film mógłby zatracić swą różnorodność. Finalnie pracowało przy nim znacznie więcej osób, niż planowałem na początku. Wszyscy operatorzy, którym zaproponowałem współpracę przy realizacji dokumentu, zgadzając się zastrzegali jednak, że do pracy biorą swoich ludzi. W ten sposób każda scena została zrealizowana nie tylko przez różnych operatorów, ale i przez różne grupy osób, będące ich zapleczem realizacyjnym.

Chciałbym tu wspomnieć o bardzo istotnej sprawie: mianowicie przystępując do prac nad dokumentem postanowiłem odsunąć od nich tak bardzo, jak tylko możliwe, samego bohatera, tak by artysta nie wiedział, jak film powstaje i jak wygląda obrazowanie kolejnych etapów. W chwili, gdy film zaczął już być tworzony, zaprzestałem wtajemniczenia go w projekt oraz zakończyłem konsultacje rzeczowe. Odsunięcie artysty od produkcji zostało częściowo zachowane nawet w scenach, gdzie występuje, tak by jego późniejsze interpretacje już zarejestrowanych sytuacji nie zakłócały procesu kreacyjnego.

Kolejnym zabiegiem była zwykła dziennikarska praca związana ze sprawdzeniem wiarygodności uzyskanych informacji oraz obecnością w miejscach opisanych w wywiadzie udzielonym przez artystę w Konstancinie. Przed realizacją sceny przedstawiającej Legnicę pojechałem do tego miasta, by przynajmniej stanąć w miejscach z opowieści artysty, zaś przy okazji realizacji sceny związanej z karierą sportową odbyłem rozmowę z jednym z trenerów związanych ze sztukami walk. Patrząc na proces powstawania dokumentu, widać jak bardzo mój projekt rozrósł się od momentu przeprowadzenia wywiadu w Starej Papierni. Mogłoby się wydawać, że różne formy, różni operatorzy, różne ekipy, klimaty różnych miejsc będą rzutować na wiarygodność obrazu, biorąc jednak pod uwagę moje pierwotne założenia realizacji, tylko w taki sposób można było scementować film w całość. Można już zwrócić uwagę, na ile dana konwencja pozwala odzwierciedlić i jednocześnie interpretować wydarzenie, jak wyglądają możliwości przekazania prawdy w przypadku określonego środka stylistycznego, a przy tym na ile można sobie pozwolić, chcąc pozostać w ramach nakreślonych przez konwencję filmu dokumentalnego.

Dyskusja nad znaczeniem treści i formy trwa od bardzo dawna. Ten, kto będzie się starał udowodnić, że można wskazać formę niezależną od treści lub treść pozostającą bez związku z formą, stanie się najpewniej ofiarą takiego założenia.¹⁴

¹⁴ „Analiza filmu”, Jacques Aumont i Michel Marie, wyd. PWN, Warszawa 2013, str. 386

SCENA MUSICALOWA

Przed opisaniem pierwszej sceny filmu *Każda z blizn* pragnę zwrócić uwagę na pewną kwestię. Faktem jest, że nie mogę się uważać za znawcę musicali – mam tu na myśli ich historię, ewolucję czy znajomość najnowszych produkcji. Jednakże jestem zafascynowany tą formą filmową od chwili, gdy zetknąłem się nią po raz pierwszy. Kilka razy spotkałem się z opinią, że do musicalu – zarówno w kwestii odbioru jak i realizacji – trzeba po prostu dorosnąć. Nie tylko po to, by umieć docenić jego walory. Zanim przejdę w swoich rozważaniach dalej i zanim wskażę związek tej formy z obrazem *Każda z blizn*, chciałbym przytoczyć definicję musicalu.

Według „Słownika filmu” (KWN 2010) (...) *musical to gatunek filmowy wykorzystujący muzykę diegetyczną (tj. mającą źródło w świecie przedstawionym i na ogół słyszaną przez bohaterów filmu) oraz charakteryzującą się obecnością powtarzalnych schematów fabularnych i sposobów przedstawiania. W potocznym rozumieniu jest to widowisko, w którym „wszyscy mówią, wszyscy tańczą i wszyscy śpiewają.*

Narodziny musicalu wiążą się z wprowadzeniem dźwięku, za początek historii uznaje się rok 1927 i obraz Śpiewak jazzbandu. W pierwszym okresie filmy takie realizowali twórcy europejscy, pracujący w Hollywood, a wpływ na rozwój gatunku miały przedstawienia broadwayowskie przenoszone z powodzeniem na duży ekran. W latach 30. ukształtowała się wyrazista formuła gatunkowa, niejako za sprawą nowych gwiazd, zrywająca z tradycją operetkową oraz dzięki połączeniu muzyki i piosenek ze strukturą fabularną, czego przykładem są filmy L. Bacona (Ulica szaleństw i Nocne motyle), M. LeRoya (Poszukiwaczki złota), a przede wszystkim seria z udziałem Freda Astaire’a i Ginger Rogers (Wesoła rozwódka, Roberta, Panowie w cylindrach, Lekkoduch, Zatańczmy).

W tym okresie wypracowano podstawowe schematy i konwencje narracyjne, czyli:

- powiązanie numerów tanecznych i wokalnych z fabułą
- wprowadzenie wątku miłosnego
- połączenie czystego rytmu z realistycznym sposobem przedstawiania.

Akcja klasycznych musicali na ogół rozgrywała się w wyższych sferach, zaś bohaterami byli ludzie zamożni i dobrze wychowani. Na przełomie lat 40. i 50. musical przeżywał szczyt popularności, przede wszystkim za sprawą G. Kelly’ego (Słowa i muzyka, Na przepustce, Deszczowa piosenka) oraz filmów V. Minnellego (Amerykanin w Paryżu, Brigadoom). Po kryzysie lat 60. musical pojawił się w zmienionej, pozwalającej na podjęcie poważniejszych tematów formie; najbardziej znane obrazy nowej formuły musicalu to Skrzypek na dachu (1971), Kabaret (1972), Gorączka sobotniej nocy (1977), Hair (1979). Lekkość formy musicalowej przywrócił dopiero przełom wieków takimi filmami jak Wszyscy mówią: Kocham cię (1997) W. Allena, Stracone zachody miłości (1999) K. Branagha, Moulin Rouge (2001) B. Luhrmanna, czy Chicago (2002) R. Marshalla.¹⁵

Nieco inaczej termin „musical filmowy” przedstawia *Leksykon Gatunków Filmowych*. Według tego źródła mówimy tu o (...) *wyrośłym z tradycji amerykańskiego teatru muzycznego (utożsamianego głównie ze scenami Broadwayu i 42 Ulicy, widowisku filmowym, którego zasadniczą cechą stanowi strukturalna jedność trzech współtworzących je i niezbędnych dla jego konstrukcji elementów: muzyki, śpiewu i tańca. Według Hendrykowskiego konwencjonalny charakter umowy, jaką w przypadku każdego bez wyjątku gatunku filmowego zawiera autor*

¹⁵ „Słownik filmu” wyd. KWN Sp. J. 2010, str. 114

*z widzem, daje o sobie znać ze szczególną wyrazistością w przypadku musicalu. Racjonalne podejście do świata na pewno nie jest tu wskazane. Przy zgodnym z logiką życiową nastawieniu, trzeba dużej wyrozumiałości i tolerancji, aby obejrzeć pełnospektaklowe widowisko, w którym ekranowe postaci co rusz tańczą i śpiewają, choćby nawet robiły to najpiękniej. Musical zajmuje pozycję niezwykle eksponowaną w kulturze amerykańskiej, będąc jej gatunkiem narodowym. Najdobitniej dowiodły tego lata drugiej wojny światowej, gdy stał się on pierwszorzędnie ważnym instrumentem propagandy wojennej. Nie znaczy to oczywiście, że gatunek ten nie występuje nigdzie poza USA. Odmianami musicalu filmowego na świecie są m. in. wodewil we Francji, śpiewogra w Czechach czy operetka filmowa w Niemczech, Austrii oraz na Węgrzech, co z kolei wiąże się z rodzimą tradycją widowiska muzycznego w tych krajach.*¹⁶

Słownikowe opisy mogą uzupełnić własnymi spostrzeżeniami, które z racji doświadczenia z różnymi gatunkami, są odmienne od potocznego rozumienia. Musical to nie tylko partie akcji, wyrażone przez śpiew i taniec, nie tylko piosenki, które na zawsze zapisały się na kartach kinematograficznej historii. Musical to także największe nazwiska, a co za tym idzie – największe budżety. Warto wspomnieć także, że pierwszym w historii kina filmem kolorowym z naturalnymi barwami stosowanymi do dzisiaj, jest właśnie musical. Był to obraz produkcji USA, zrealizowany w technologii tzw. trójtaśmowej Technicolor *Kot i skrzypce* z 1934 roku. Kolor nie był wówczas jednak cechą całego filmu - sekwencja barwna trwa tylko 4 minuty z 88 minut całości, co wiązało się z kosztami uzyskania koloru. Technicolor był najdroższą technologią w historii kinematografii - powstawał z trzech czarno-białych negatywów naświetlanych przez system kolorowych filtrów (zielony, czerwony i niebieski) i wymagał użycia wielkich i nieporęcznych kamer, naświetlających trzy taśmy filmowe jednocześnie. Same kamery były kosztowne i skomplikowane w obsłudze do tego stopnia, że twórcy filmów mogli je tylko wynajmować wraz z grupą specjalistów od filmowania w kolorze. Dodatkowe koszty wymuszały: konieczność użycia mocnego sztucznego oświetlenia na planie filmowym oraz długotrwały proces produkcji kolorowej taśmy filmowej na potrzeby projekcji kinowej. Inwestycji w tak zaawansowaną, jak na owe czasy, technologię, musiała przyświecać konkretna idea, tą zaś był niepowtarzalny przekaz filmu związany, w przeciwieństwie do innych form filmowych, nie tyle z warstwą słowa i obrazu, ale przede wszystkim muzyki i śpiewu.

Osobliwość musicalu to również miejsce kręcenia filmu – u progu rozwoju tego gatunku zdjęcia zawsze odbywały się w studiu, nigdy w plenerze czy na ulicy. Przy nakładzie finansowym, wymaganym przez te produkcje, nie można było uzależniać ich powodzenia od tak niepewnych zmiennych, jak choćby warunki atmosferyczne. O wyjątkowości formy świadczy również to, że klasycznych musicali filmowych (w odróżnieniu od teatralnych) tak naprawdę nie jest dużo - jesteśmy w stanie zobaczyć wszystkie, które zostały nakręcone/zekranizowane. Nie bez znaczenia pozostaje wspomniany wyżej fakt, że musical jest zaadaptowaną na potrzeby kina formą przedstawienia broadwayowskiego. Pod względem realizacyjnym to poprzeczka umieszczona naprawdę wysoko, w końcu poziom Broadwayu tworzą najlepsi twórcy, dbając o specjalnie skomponowaną muzykę i gwiazdy ekranu, przynajmniej wschodzące. Poza tym to szereg niezbędnych elementów, budujących nastrój obrazów tego typu i konieczność spełnienia warunków, z których znaczna część jest bardzo kosztowna. Tę ostatnią właściwość przytaczam dla uzasadnienia odczucia, że nie istnieje coś takiego jak „musical po kosztach”. Muszę stwierdzić, iż pomimo że staram się obserwować pojawiające się tytuły, zarówno w kinie mainstreamowym, jak i na różnego typu festiwalach,

¹⁶ „Leksykon gatunków filmowych” Marek Hendrykowski, wyd. Studio Filmowe Montevideo, Wrocław 2001, str. 111-113

osobiście nigdy nie spotkałem się z musicaliem stworzonym „na pół gwizdka”.

Przez wiele lat podziwiałem kolejne produkcje trafiające na srebrny ekran, naturalną kolejną rzeczą pojawiło się więc marzenie, by zająć się tą formą choć przez chwilę. Dopiero *Każda z blizn* pozwoliła mi na podjęcie takiego wyzwania. Tu jednak muszę odnieść się do obecności formy musicalowej w treści filmu dokumentalnego, ponieważ zgodnie z treścią pierwszego rozdziału mogłoby się wydawać, że siła zderzenia dokumentu z musicaliem unicestwia ramy założone w opisie filmu dokumentalnego, jaki umieściłem na początku pierwszego rozdziału.

Tak jak zasygnalizowałem w poprzednim rozdziale, scena, którą postanowiłem przygotować jako „musical w miniaturze”, opowiada o czasach i miejscach, z których wywodzi się bohater. Jest wprowadzeniem do świata rozpoczynającej się historii i jej zadaniem, jest przybliżenie widzowi środowiska, w jakim bohater dorastał. Jest tu pewna analogia do faktu, iż w musicalach funkcją pierwszej sceny jest osadzenie widza w odpowiednim miejscu i czasie przedstawionego świata. Dokładnie tak dzieje się w przypadku sceny napisanej do utworu *Okropne miasto*. Osobowość oraz życie każdego z nas bardzo często determinuje miejsce, w którym przyszło nam dorastać. Jak się ma ta zasada do osoby bohatera *Każdej z blizn*? W wywiadzie życia udzielonym przed kamerami artysta rozpoczyna swoją historię od faktu narodzin w Legnicy. Opisuje zarówno miasto, czasy swojego dzieciństwa jak i ówczesną sytuację geopolityczną. Legnica była w owym czasie nazywana „małą Moskwą” (stacjonowały tu wówczas spore siły wojsk sowieckich), a klimat społeczny określano mianem „komuny”. Życie bohatera rozpoczęło się na długo przed upadkiem Muru Berlińskiego – urodził się w roku 1978. Scena zaś opowiada o latach osiemdziesiątych. Inspiracją do jej napisania był film animowany wytwórni Disneya *Dzwonnik z Notre Dame*.

Odbywając wizję lokalną w Legnicy zostałem przez przyjaciół bohatera oprowadzony po miejscach, w których dorastał wraz z rówieśnikami. Przy tej okazji znalazłem się na dawnej ul. Leńskiego (dziś: Nowy Świat). Tu artysta, podczas swojego małego życia, godzinami przesiadywał na pewnych schodach. Schody te są tam do dziś i wyglądają tak samo, jak w tamtych latach. Moją uwagę przykuły jednak metalowe drzwi znajdujące się tuż nad nimi. Naturalnym odruchem było zapytanie, co się mieści za drzwiami, pod którymi młodzi ludzie spędzali tyle czasu. Okazało się, że w czasach, gdy bohater mojego filmu dorastał, pił pierwsze piwo, zaczynał spotykać się z dziewczynami i rozpoczynał karierę kieszonkowca, drzwi były jednym z wejść do... starego teatru. Informacja ta pobudziła moją wyobraźnię – postanowiłem skontaktować się z właścicielami nieruchomości. Dowiedziałem się, że „stary teatr” podlega Teatrowi im. Modrzejewskiej w Legnicy. Dzięki przychylności władz teatru zyskałem też możliwość wykorzystania jego wnętrza w charakterze planu filmowego. Fakt ten spowodował rozpisanie sceny musicalowej w klasycznym, fabularnym profilu, opartym na muzyczno-słownym utworze i (analogicznie do pierwszej sceny musicalu), uczynienie jej wprowadzeniem do świata wykreowanego przez opowieść Pawła.

Przygotowania do realizacji pomysłu wymagały znalezienia osoby, która podjęłaby się produkcji utworu będącego podstawą i tłem całej sceny. Mój wybór padł na Czesława Mozila, z którym miałem przyjemność pracować na początku jego kariery muzycznej w Polsce. Po zapoznaniu z koncepcją obrazu *Każda z blizn* i wizją sceny ujętej w formę musicalu, Czesław Mozil postanowił zaangażować się w projekt i zaprosił do współpracy kompozytora młodego pokolenia - Jana Sanejko. Zadaniem młodego mistrza było skomponowanie warstwy muzycznej i rozpisanie jej na nuty. Dodatkowo Mozil skontaktował mnie z autorem większości swoich tekstów – Michałem Zabłockim, który nie tylko ma na koncie współpracę z takimi artystami jak Grzegorz Turnau czy legendarną „Piwnicą pod Baranami”, ale jest również

prezesem zarządu Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Udało mi się z nim spotkać i przedstawić założenia sceny opisującej życie Legnicy lat osiemdziesiątych. Koncepcja koncentrowała się na klimacie życia ówczesnych kamienic, stanowiących nie tylko odrębne, ale także hermetyczne środowisko rządzące się własnymi prawami. Kamienice te bowiem, zamieszkiwała znająca się od pokoleń grupa ludzi, pozostających ze sobą w specyficznej symbiozie i stałych relacjach z sąsiedztwem, regulowanych usankcjonowanymi przez wszystkie kamienice regułami, takimi jak niezgłaszanie żadnych spraw na policję, tolerancja działań uznawanych powszechnie za naruszenia prawa i innymi sprawami wynikłymi - jak powiedziałby socjolog- z „solidarności w niedoli”. Do głównych zajęć kamienicznych mieszkańców należał handel spirytusem i wykorzystanie przestrzeni w budynkach do usług towarzyskich, co z kolei powodowało brak formalnego zainteresowania ze strony organów porządkowych, których przedstawiciele sami korzystali z ofert, nadając w ten sposób całemu środowisku status odrębnego świata.

Opowieść bohatera *Każdej z blizn* o tym świecie, przekazana za pośrednictwem mojej wizji Czesławowi Mozilowi, trafiła do Jana Sanejko i Michała Zabłockiego. A gdy została już przełożona na muzykę i tekst, Czesław Mozil zasugerował, by do produkcji zaprosić również Mateusza Schmidta, znanego jako „Matheo”. Jego zadaniem było złożenie utworu w całość oraz wprowadzenie nowoczesnych elementów, które w pewien sposób odbiegałyby od klasycznej muzyki musicalowej, jaką była wersja młodego kompozytora.

Jan Sanejko, kompozytor:

14 stycznia 2020 roku, wraz z Czesławem Mozilem odwiedzamy studio w Koluszkach, gdzie Czesław pracuje nad swoją płytą, przy której miałem mu pomóc jako aranżer. Przy okazji poznaję się z Mateuszem Winklem, a Czesław podrzuca pomysł, bym wysłuchał opisu projektu filmowego, w którym ma się pojawić sekwencja musicalowa. Podejmuję się napisać muzykę do tekstu Michała Zabłockiego i zainspirowany tekstem i opisem dzień później piszę wersję fortepianową, która spotyka się z bardzo dobrym przyjęciem. Choć zajmuję się pisaniem muzyki autonomicznej, a także pod obraz czy do gier, ten projekt jest wyjątkowy, bo pisałem muzykę do tekstu, który był powiązany ze scenariuszem teledysku, który miał powstać dopiero w oparciu o muzykę. Udało się wraz z Czesławem naszkicować szkielet całego projektu i ustawić z Mateuszem wstępnie terminy produkcji. Konstrukcja utworu zakładała, że wstęp i pierwsza zwrotka i refren oraz zakończenie z ostatnim refrenem będą w stylistyce klasycznego musicalu – a zatem instrumentarium powinno być klasyczne – czyli orkiestra. Refreny natomiast miały mieć charakter piosenki „miejskiej” – a zatem wykorzystywać np.: kapelę dętą. Reszta – a więc całe wnętrze piosenki pozostawało do dowolnej aranżacji producenta muzycznego w toku produkcji. Po przygotowaniu jednego głównego pliku pilotowego – a więc umieszczeniu całej konstrukcji harmoniczej i temp oraz metrum i podzieleniu na sekcje, mogłem zabrać się za pisanie aranżacji na orkiestrę oraz na zespół dęty, za których nagrania odpowiadałem. Ze względu na pandemię, wszystkie nagrania musiały odbywać się zdalnie - i tak zespół dęty został nagrany w domowym studio multiinstrumentalisty Przemka Sokoła, który sam nagrał wszystkie ścieżki aranżu. Orkiestrą, na którą się zdecydowałem to Orkiestra Radia Budapesztańskiego, która dzięki portalowi Musiversal prowadzi tzw. „remote session” – czyli sesje nagraniowe, gdzie kompozytor uczestniczy w sesji zdalnie poprzez Internet. Jednak ze względu na pandemię przełożono sesję nagraniową na późniejszy termin i do studia w czeskiej Pradze – z muzykami Filharmonii Praskiej - o tyle jest to ciekawe, że mieliśmy do dyspozycji orkiestrę, która słynie z nagrań muzyki filmowej i jest w tym bardzo doświadczona. Dodatkową opcją, na którą się zdecydowaliśmy, był specjalnie realizowany materiał filmowy z nagrania, który można potem wykorzystać przy produkcji klipu lub do dokumentacji. Gdy dostałem potwierdzenie z firmy Musiversal terminu i składu orkiestry – napisałem aranżację stricte pod tę 30 – osobową

orkiestrę. Skład orkiestry to: 1 flet, 1 obój, 1 klarnet, 1 fagot, 2 waltornie, 2 trąbki, 2 puzony, kotły, 1 harfa oraz kwintet smyczkowy złożony w sumie z 18 muzyków. Oddałem następnie partyturę w formie pliku edytora nutowego do mojego kopisty – człowieka, który z pełnej partytury tworzy materiały dla poszczególnych muzyków pilnując, by materiały te były wygodne dla muzyków w użyciu (np. dla instrumentów dętych, które trzymają przed sobą instrument potrzebna jest nieco większa czcionka). Tak przygotowane materiały zostały udostępnione ekipie Musiversal, która podała niebawem link do sesji zdalnej. Po nagraniu zostały dostarczone nam ścieżki z poszczególnych sekcji instrumentów już do zmiksowania we własnym zakresie.

W ten sposób dotarliśmy do momentu, w którym stanąłem przed jednym z problemów. Nagranie ścieżki dźwiękowej do sceny musicalowej wymagało udziału orkiestry symfonicznej. Duch formy, w jakiej zamierzałem wyrazić opisywaną scenę, zawładnął mną na tyle, że nie chciałem się uciekać do półśrodków i korzystać z wygodnej możliwości uzyskania odpowiednich dźwięków. Zgodnie z moim własnym założeniem, że nie ma prawdziwego musicalu „na pół gwizdka”, film potrzebował odpowiedniego zespołu. Zorientowałem się jednak, że ceny wynajęcia grupy symfoników i podstawowe koszty organizacji całego przedsięwzięcia stanowiłyby poważne nadszarpnięcie budżetu produkcji, o ile w ogóle leżałyby w granicach możliwości. Jednak szczęśliwie się złożyło, że na portalu musiversal wybrana przez nas orkiestra ogłosiła, że w ówczynie wskazanym przez siebie dniu wchodzi do studia w Pradze i w związku z tym czeka na nuty. Okazało się, że w związku z zapotrzebowaniem na podobne prace, wiele orkiestr symfonicznych pracuje dwa razy w miesiącu w studiu nagraniowym, realizując hurtem kilkanaście zleceń. Odciąża to zainteresowanych od zamartwiania się logistyką i wynagrodzeniem artystów. Finalnie Orkiestra Radia Budapesztańskiego nagrała podkład do sceny musicalowej *Każdej z blizn* (utworu przewodniego sceny musicalowej), oferując dodatkowo film ze swojej pracy w studiu oraz steram na żywo podczas nagrania. Myślę, że był to punkt zwrotny w urzeczywistnianiu pomysłu na musical jako środka wyrazu sceny prezentującej świat, w którym dorastał bohater mojego dokumentu.

“Okropne miasto” tekst autorstwa Michała Zabłockiego

Witajcie w naszym świecie
A jak tu się znajdziecie
To wnet pożałujecie
Że tyle o nim wiecie
Na placach i ulicach
Pejzażem nie zachwyca
Tuż obok jest granica
To miasto to Legnica

Ref.
Miasto, okropne miasto
Leży w dolinie bandytów i złodziei
Miasto, koszmarnie miasto
I z tego słynie, że w nim nadziei brak

To czasy PRL-u
Żołnierzy w bazie wielu
Sowieci w jasnym celu
Trzymają jak w hotelu
Kobiety niekochane
Osiedla zaniedbane
To miasto stąd jest znane
Lecz nie stać go na zmianę

Ref.
Miasto, okropne miasto(...)

Tu każdy bywa na dzień
I wtedy chętniej kradnie
Ubiera się już ładnie
Aż w końcu wreszcie wpadnie
Że korzyść w tym niczyja
Więc mądry to przepija
I bije innych w ryja
Lub sam se łeb rozbija

Ref.
Miasto, okropne miasto(...)

Na złość sowieckim krajom
Kobity się puszczają
Żołnierzy nie kochają
I syfem zarażają
Lecz smutny los i krótki
Legnickiej prostytutki
Bo zakazane fiutki zwiastują zgon bliźniutki

Ref.
Miasto, okropne miasto(...)

Na podstawie tekstu Michała Zabłockiego ustaliliśmy wspólnie z pozostałymi twórcami, że głównym narratorem historii życia w Legnicy lat osiemdziesiątych będzie Czesław Mozil - jemu właśnie przypadło zadanie zabrania widza w świat życia kamienic przy dawnej ulicy Leńskiego. W moim odczuciu scena musicalowa nie istnieje bez gwiazd. Postanowiłem zaprosić więc wokalistów, z którymi miałem okazję pracować, budując markę Mania Studio. Kluczem doboru nie była jednak tylko popularność tych artystów, ale przede wszystkim bagaż wspólnych doświadczeń. Stworzyłem listę osób, najczęściej tzw. frontmanów zespołów, z jakimi miałem przyjemność współpracować. Listę otworzyły nazwiska osób, z którymi pracowałem przy swoich pierwszych wideoklipach. Pierwotna lista zapisana na papierze niewiele się zmieniła w porównaniu do grona, które możemy zobaczyć na ekranie, co również uważam za sukces. Zwróciłem się z prośbą do artystów, z którymi niejednokrotnie przez wiele lat nie miałem kontaktu, wspominałem ich z sentymentem, a materialnie mogłem zaproponować im jedynie zwrot kosztów podróży. Dzięki pozytywnemu odzewowi 34 wokalistów pochodzących z różnych stron kraju, zajmujących się na co dzień zupełnie różnymi gatunkami muzycznymi, wzięło udział w kilkuminutowej scenie, wspierając tym samym moje przedsięwzięcie. Na tym etapie, posiadając już utwór w wersji demo, zaśpiewany w całości przez Czesława Mozila przy akompaniamencie Jana Sanejko, rozpocząłem pracę nad stworzeniem scenariusza do całej sceny musicalowej, która rozpoczyna się na deskach starego teatru i wychodzi na ulicę, gdzie przyszło dorastać młodemu Popkowi. Ciekawostką jest fakt, że na tej samej ulicy znajduje się mieszkanie, w którym Paweł wraz ze swoim ojcem zaproszyli ogień, o czym opowiada scena utrzymana w konwencji fabularnej – opisana w czwartym rozdziale. Po skompletowaniu listy osób, które zgodziły się wziąć udział w projekcie, razem z Pawłem Wochną, będącym nie tylko kierownikiem produkcji *Każdej z blizn*, lecz na co dzień także muzykiem sesyjnym i osobą związaną ze światem muzycznym, rozpisalem tekstu utworu na osoby. Następnie zamknęliśmy to w ramach akcji, zorganizowanej stosownie do konwencji formy filmowej. Dzięki temu powstał dokument zawierający podział tekstu na role oraz opis tego, co dzieje się na ekranie. Jego fragment załączam poniżej:

Okropne miasto

tekst: Michał Zabłocki

Artur Andrus w naturalnej przestrzeni zapowiada utwór/scenę, tekstem własnego autorstwa, mówiącego o tym, że nie zawsze Legnica była tak piękna jak dziś i tym samym zabiera widzów do Legnicy z lat 80'.

Wnętrze starego teatru.

Przygaszone światła. Pełna widownia. Zapala się spot sceniczny skierowany na scenę. W eleganckim fraku wychodzi Czesław Mozil, który wita się z publicznością.

Rozpoczyna się utwór. Czesław zaczyna śpiewać: Zaczyna się

utwór: **00:00 - 00:18 CZESŁAW**

Kamera raz ukazuje Czesława na scenie, a raz ludzi na publiczności.

Witajcie w naszym świecie

A jak tu się znajdziecie

To wnet pożakujecie

Ze tyle o nim wiecie

00:19 - 00:36 CZESŁAW

CZESŁAW śpiewa dalej na scenie. Kamera ukazuje DAMIANA UKEJE, jako pracownika teatru, który steruje spotem scenicznym.

Na plecach i ulicach

Pejzażem nie zachwyca

Tuż obok jest granica

To miasto to Legnica

Kurtyna za plecami CZESŁAWA unosi się w górę odsłaniając scenografię nawiązującą do miasta Legnica i będącą tłem dla kilkunastoosobowego chóru. To tekturowa panorama miasta, nad którą kręci się tekturowe słońce, a nad dachami domów przelatuje tekturowy samolot z przyczepionym do ogona napisem Legnica.

00:37 - 01:00 CHÓR

Chór śpiewa refren. Kamera ukazuje osoby z chóru, a Czesław w tym momencie znika ze sceny.

Miasto, okropne miasto

Leży w dolinie

1 ilustr. zarys scenariusza sceny musicalowej

Do przełożenia wstępnego zaangażowania artystów na zarejestrowanie ich partii wokalnych, niezbędne było stworzenie kolejnej wersji demo. W czasie, kiedy krok po kroku budowaliśmy konstrukcję utworu, wokaliści mieli za zadanie dograć się do wersji „szkicowej”, opartej na dźwiękach midi. Docelowo dźwięki te zastępuje żywy dźwięk pianina i perkusji z udziałem orkiestry symfonicznej. Liczba wokalistów zaangażowanych w projekt była zbyt duża, by wszystkich jednocześnie ściągnąć do jednego studia – konieczne było więc skorzystanie z możliwości pracy zdalnej, odpowiednio zabezpieczonej przed błędami interpretacyjnymi, do których chyba każdy artysta ma skłonność. W nakierowaniu muzyków na odpowiedni tor (i tonację!), pomógł mi Czesław Mozil. Zgodnie z moją prośbą, nagrał ponownie próbkę swoich wokali przy wsparciu studentów Akademii Muzycznej w Łodzi. Odśpiewanie całego tekstu pozwoliło zaproszonym wokalistom po prostu podmienić, pod tak wykreowaną „linijkę”, swoje partie, dzięki czemu udało się zachować spójność brzmienia bez wspólnych prób i konieczności ściągnięcia wszystkich jednocześnie do studia nagraniowego. Każdy z artystów zgodnie z instrukcją zarejestrował swoją część piosenki. W ten sposób udało się zamknąć wszystkie sprawy związane z brzmieniem pierwszej sceny, co na tym etapie produkcji filmu było najważniejsze.

Opis sceny pod względem produkcyjnym został podzielony na cztery dni zdjęciowe, a każde nazwisko zaproszonego wokalisty zostało przyporządkowane do określonej roli fabularnej. Sama scena powstawała przez dwa dni we wnętrzach teatru w Legnicy oraz na ulicy, przy której był położony i gdzie mieściły się wspomniane wcześniej schody.



2 i 3 ilustr. plan zdjęciowy realizowany we wnętrzu starego teatru im. Modrzejewskiej, Legnica



4 i 5 ilustr. plan zdjęciowy realizowany na zamkniętym fragmencie ulicy Nowy Świat (dawniej ul. Leńskiego przyp. Autor), Legnica

Nieodzownym elementem finałowego ujęcia w musicalu jest taniec synchroniczny. Chcąc zrealizować powstały w mojej głowie plan w pełni satysfakcjonująco, postanowiłem poprosić o pomoc Elę i Amelię z Łodzi- trenerki i właścicielki agencji eventowej, z którymi miałem przyjemność współpracować w minionych latach, i które niejednokrotnie zaskakiwały mnie niekonwencjonalnym podejściem do tematu przy zachowaniu pełni profesjonalizmu. Tym razem chciałem, by oprócz ułożenia i opracowania układu tanecznego, nauczyły go około dwudziestoosobową grupę młodych tancerzy, którą również miały samodzielnie skompletować. Mimo niewielkiego doświadczenia, tancerze świetnie wywiązali się z narzuconych im wyzwań. Dobrze poradzili sobie przed kamerą w roli statystów, by w finałowym układzie synchronicznym pokazać swój taneczny warsztat.

Ela Spychała, choreografka opracowująca układ do sceny finałowej realizowanej w Legnicy: *Projekty oparte na współpracy artystów z różnych dziedzin są dla nas ciekawym wyzwaniem i ogromną satysfakcją, toteż przy propozycji stworzenia choreografii do sceny musicalowej Mateusza Winkla, opartej na utworze „Okropne Miasto”, nie zastanawialiśmy się ani chwili. Podczas komponowania ruchu koncentrowaliśmy się nie tylko na samej muzyce, ale również na słowach piosenki - chcieliśmy wyeksponować jednocześnie lekki musicalowy charakter utworu, jak i tekst, który kontrastuje z tą lekkością. Każda z tańczących osób miała swoją rolę, m.in. młoda mama, cyganka, pielęgniarka, robotnik, bibliotekarka, modnisi. Tancerze mieli za zadanie trzymać się swoich ról podczas wykonywania choreografii, jak również w momentach improwizacji. Praca na planie przebiegła bardzo sprawnie - dobra komunikacja z Mateuszem, precyzyjne określenie wymagań, ogromna motywacja oraz sprawne wprowadzanie bieżących poprawek sprawiły, że zarówno dla nas, jak i dla tancerzy cała realizacja była czystą przyjemnością.*



6 ilustr. tancerze biorący udział w scenie, Legnica

Kolejne dwa dni zostały zarejestrowane w okolicach Koruszek, w lokacjach stanowiących odpowiednik oryginalnych legnickich przestrzeni, czyli warsztatu samochodowego oraz baru połączonego z agencją towarzyską. W pierwszym przypadku udało mi się znaleźć warsztat samochodowy zachowany w stanie faktycznym, czy mówiąc inaczej – dokładnie odpowiadającym klimatowi podobnych miejsc funkcjonujących w Polsce w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Przestrzeń barową postanowiłem odtworzyć, budując w okolicy Koruszek, specjalnie na potrzeby filmu scenografię, która dzięki warunkom studyjnym mogła pozwolić na wykonanie zabiegów operatorskich niemożliwych w rzeczywistych wnętrzach, a związanych z aranżacją światła i ruchem kamery np. obejmującej przejścia między dwoma pomieszczeniami.



7 i 8 ilustr. od lewej: plan zdjęciowy realizowany w opuszczonym warsztacie samochodowym w Koruszkach, kamienica na obrzeżach Łodzi



9 ilustr. od lewej: Czestaw Mozil i Mattheo na planie zdjęciowym przy kamienicy na obrzeżach Łodzi



10 i 11 ilustr. powstawanie scenografii na potrzeby wnętrza barowego, Koluszki

Marta Sołtysiak, kostiumograf przy scenie musicalowej:

Scena musicalowa, przedstawiająca Legnicę lat 80tych, wymagała zaangażowania wielu ludzi pojawiających się na ekranie. Byli to oprócz artystów tancerze, będący również statystami. Łącznie około 40 osób. Gdy zostałam poproszona o przygotowanie im strojów, w mojej głowie zrodziło się mnóstwo pomysłów. Pracę rozpoczęłam od ich uporządkowania i przypisania „ról” statystom. Ze względu na specyfikę sceny z udziałem tancerzy, chciałam podkreślić charakter tzw. klasy robotniczej i ubarwić ją, wypuklając pewne cechy osób, które z założenia zamieszkiwały legnickie śródmieście. Pojawiła się m.in. cyganka, pielęgniarka, młoda mama, pani domu, straganiarka, sprzedawca węgla, „cwaniaczek” i urzędniczka. Tu udało mi się również podkreślić ich funkcje, organizując pojedyncze elementy scenografii, jak autentyczny wózek dziecięcy z tamtych lat, czy tworząc uliczny straganek. Z artystami sprawa była o tyle prostsza, że ich role były z góry określone przez scenariusz.

W wolnych chwilach uwielbiam bywać na pchlich targach, szukać perełek na aukcjach internetowych i w second-handach, więc prośbie przygotowania przeze mnie kostiumów do tej sceny towarzyszyła głównie ekscytacja, że będę mogła swoje umiejętności wykorzystać przy okazji tego projektu. Znając określoną ilość osób i stosunek mężczyzn do kobiet wśród tancerzy, poprosiłam choreografki o przesłanie ich zdjęć i wymiarów, co pozwoliło mi zacząć przypisywać im stroje. Wyobrażenia pozwoliła mi podczas trzech wypraw do SH (second-hand, przyp. autor) na skompletowanie potrzebnych ubrań.

Ze względu na niewielkie ceny kupowanych przeze mnie ciuchów, zabezpieczyłam się różnymi wariantami rozmiarowymi i kolorystycznymi, gdyby na planie okazało się, że któryś ze strojów wymaga modyfikacji. Wśród artystów znalazło się czterech pracowników teatru, których postanowiłam ubrać klasycznie. Bazą miały być czarne, garniturowe spodnie i koszula. Jako, że wg scenariusza mieli różnić się funkcją (bileter, sprzątac, plakaciarz) zastosowałam kilka zabiegów wyróżniających ich jako jednostki- jednemu podwijając rękawy i rozpinając koszulę, innemu zakładając kamizelkę czy muszkę. Charakterystycznymi postaciami były również prostytutki, przy których przebieraniu mogłam dać się ponieść fantazji i z większą odwagą dobrać kostiumy, używając pstrokatych faktur i dodatków. Pojedyncze postaci i te „robiące tło” na ekranie wymagały ode mnie kreatywności i braku powtarzalności. Poprzez stroje starałam się uwypuklić różnice statusów społecznych między robotnikami, bywalcami baru, przechodniami, barmanką, ulicznymi grajkami, prostymi pijaczkami czy cinkciarzem lub właścicielem domu publicznego. Pojawili się również żołnierze, jednak tu nie miałam przestrzeni do samodzielnego kompletowania i posłużyłam się wypożyczonymi z ŁCF (Łódzkie Centrum Filmowe, przyp. Autor) mundurami. Nie ukrywam, że oglądając całość na podglądzie podczas trwania zdjęć, czułam satysfakcję wywołaną widoczną spójnością między scenografią a kostiumami, która, mam nadzieję, będzie zauważona nie tylko przeze mnie.

Jak wspomniałem na początku rozdziału, forma musicalowa wymagała największych nakładów pracy, w związku z tym jako głównego operatora postanowiłem zaangażować Mikołaja Sygułę, z którym rozpocząłem pracę nad projektem podczas wywiadu w Starej Papierni. Był on nie tylko najbardziej życzliwy całemu przedsięwzięciu, ale też dzięki doświadczeniu zawodowemu wydał się najlepszy do tego zadania.

Mikołaj Syguła, autor zdjęć do sceny musicalowej:

Pierwszym etapem było odsłuchanie utworu, który stał się bazą realizowanej przez nas części filmu. Na tym etapie istotne wydawało się wykorzystanie inscenizacji mastershotowej, czyli tworzenia długich ujęć, których łączenie stworzyłoby efekt linearnej opowieści. Do tego typu zdjęć zaproponowałem urządzenie stabilizujące obraz – ronin. W połączeniu z lekką i niewielką kamerą RED dragon oraz niewielkimi gabarytowo obiektywami Illumina S35 T1,3 (18mm, 25mm, 35mm, 50mm, 85mm), powstał zestaw umożliwiający realizację skomplikowanych inscenizacyjnie scen z dużą ilością artystów. Atutem tego zestawu było założenie realizacyjne umożliwiające rejestrację zarówno z ramienia kamerowego, jak i z ręki. Fotografowanie kamerą z roninem, realizowane przez sprawnego szwenkiera, dawało możliwość uzyskiwania stabilnych jazd, bez konieczności używania ciężkiego sprzętu filmowego, takiego jak szyny, platformy, wózki. Dokumentacja obiektów zdjęciowych była pierwszym zderzeniem z rzeczywistością. Wybrane wnętrza oraz plenery w odniesieniu do pierwszego wyobrażenia po przeczytaniu scenariusza dały klarowniejszy rytm kolejnym etapom zdjęć. Szczegółowe omówienie realizacji scen z reżyserem dało pierwszy zarys inscenizacyjny, artystyczny oraz techniczny. W połączeniu z roninem i kamerą RED dragon, zdecydowałem się użyć zdalnego sterowania firmy DJI force pro. Wolność realizacyjna na wynajętych lokalizacjach okazała się być ogromna, jednak wymagały one bezwzględnej precyzji zarówno technologii kamerowej jak i oświetleniowej oraz rygoru kadrowania. Użyte jednostki światła pomogły w uzyskaniu założeń plastycznych. Strefowe oświetlanie silnymi jednostkami światła (m.in. mole beam 4kW) dały efekt słonecznych snopów. Uzyskany przez to wysoki kontrast scen pozwolił na ukrycie mankamentów lokalizacyjnych, które w dużym stopniu były obiektami naturalnymi i zastanymi. Sceniczne operowanie lampami PAR64 w różnym natężeniu oraz skupieniu dały ciepły efekt kontrastu kolorystycznego. Plenery w odróżnieniu od wnętrza były bardziej wymagające technicznie. Do wykonania scen dziennych użyto jednostek 6kW HMI oraz mole beam 4kW. Ustawienia lamp kontrowo-bocznie dały przyjemny efekt lekkiego odciążenia od tła. Pomogło to również zbliżyć się do bogatych w kontrast scen we wnętrzach. Do wykonania scen nocnych użyto m.in. podnośnika z jednostką 6kW HMI oraz licznych ciepłych lamp ledowych typu sky panel. Zmieszanie kontrującego światła zimnego z szeregiem zastanych ulicznych lamp sodowych, pozwolił na wykonanie bardzo szerokich ujęć tanecznych z bogatym kolorystycznie efektem światła odbijających się w posadzce mokrej ulicy, wcześniej przygotowanej przez pion scenograficzny. Kolejne wnętrza realizowane w studio były kontynuacją sprawdzonych już założeń plastyczno technicznych wykonanych w Legnicy. Pierwotne wyobrażenia i konfrontacja z realiami produkcyjnymi, często stwarzają konieczność kompromisów. Precyzja na etapie dokumentacji oraz klarowna wizja reżyserska pozwoliły na uzyskanie założonego efektu jakim jest forma musicalowa. Dynamiczny montaż oraz korekcja barwna pozwoliły na wyrównanie w formie, rytmice oraz plastyce, dając przyjemny efekt jednorodnej opowieści.

Czy takie przedstawienie świata, który bohater dokumentu wciąż nosi w sercu, mogło faktycznie pojawić się w dalszej części filmu, jak planowałem pierwotnie? W mojej ocenie zmiana kolejności i przesunięcie sceny animowanej o jedno miejsce dalej, nie tylko dobrze spełniło swoją rolę, ale też przygotowało widza na dalsze odstępstwa od przyjętej konwencji dokumentu.

ANIMACJA

Według „Słownika Filmu”, *animacja to proces, w którym statycznym obiektom nadaje się iluzję ruchu poprzez zmiany, jakie wprowadza się w jego wyglądzie i stosunku do otoczenia. Różnica między kolejnymi fazami zawiera zasadę ruchu kinematograficznego, który ujawnia się w czasie projekcji. (...) Animacja może operować różnymi technikami. Na przykład w filmie rysunkowym obraz kreuje się przez zastąpienie płaskiego rysunku (lub plamy koloru) innym rysunkiem, wyobrażającym następną fazę ruchu przedmiotu. Technika animacji przedmiotowej polega na sukcesywnym przemieszczeniu całości lub części przedmiotu, a pojęcie to obejmuje animację lalkową, kukielkową i wycinankową. Termin „technika lalkowa” odnosi się do animacji każdego trójwymiarowego przedmiotu i tak rozumianą lalką może być każdy dowolny przedmiot przestrzenny – pudełko czy sól. (...) W animacji komputerowej nie stosuje się techniki poklatkowej, lecz generuje obraz w krótkich jednostkach czasowych. Pierwszy film animowany tą metodą stworzył amerykański fizyk E. Zajac w 1963 roku. Dzieło filii wytwórni Disneya, „Pixar” - Toy Story (1995) J. Lessetera, jest pierwszym filmem w całości wygenerowanym przez komputer.¹⁷*

Warsztat realizatora filmowego i TV, autorstwa Jamesa Monaco, animację opisuje w ten sposób:(...) Metoda, wg której martwy przedmiot może poruszać się na ekranie i dawać pozór życia. Można osiągnąć efekt animacji, poprzez bezpośredni rysunek na taśmie (McLaren). Bardziej rozpowszechniona technika animacji to pojedyncze rysunki, na kartonach celuloidowych, następnie- w odpowiedniej kolejności- fotografowane „klatka po klatce”. Animuje się także kukielki, wycinanki z papieru czy tkaniny. Obiekty te- fotografowane także klatka po klatce- zmieniają za każdym razem swoje położenie, zgodnie z zamiarami animatora.¹⁸

Etymologia pojęcia „animacja” wywodzi się z dwóch wyrazów: anima (dusza) i animo (ożywiam). Chciałbym również nadmienić, czym dla mnie jako odbiorcy jest animacja. Przede wszystkim jestem wielkim fanem formy sztuki, jaką jest szeroko rozumiany komiks. Dlatego termin animacja w pierwszej kolejności kojarzy mi się z amerykańskimi produkcjami takich marek jak Disney, Warner Bros., czy Hannah-Barbera.

Fascynacja możliwościami kreacji charakterystycznymi dla komiksu towarzyszyła mi, od kiedy tylko umiałem czytać. Już przed ukończeniem siódmego roku życia znaczną część mojego dziecięcego świata zajmowały przygody Toma i Jerry’ego, Batmana czy siostrzeńców kaczora Donalda. W tamtym okresie komiksy dla dzieci powstawały inaczej niż dziś. Kiedy byłem już starszy, podczas wizyty w muzeum komiksu, miałem okazję zaobserwować proces tworzenia komiksu, charakterystyczny dla lat mojego dzieciństwa. Widziałem, jak wyglądał podział pracy – osobne zadania realizował rysownik, kolorysta czy edytor. Komiksy mojej młodości były w większości rysowane ręcznie, dziś większą rolę odgrywa grafika komputerowa. Od momentu mojej pierwszej fascynacji komiksem nie upłynęło nawet dziesięć lat, kiedy zabrałem się za film amatorski, a potem za teledyski. Gdy zacząłem pierwsze przygody z kamerą zauważyłem, że komiksowe postaci są zazwyczaj kadrowane tak jak w filmie, zaś cały komiks to swojego rodzaju storyboard. Można więc powiedzieć, że całe swoje dzieciństwo jak i młodzieńcze lata spędziłem oglądając storyboardsy.

Kiedy zacząłem realizować teledyski mniej hobbystycznie, a bardziej zawodowo, wciąż uwielbiałem komiksy. Wykorzystywałem każdą możliwość posiadania odpowiedniego budżetu w przypadku utworu wpisującego się w opartą na odczuciach konwencję. Zapraszałem wówczas rysowników i wzbogacałem teledysk o animowane wstawki. Spośród prac wykonanych przez „Mania Studio” te, których atmosferę wzbogacały animacje, były

¹⁷ „Słownik filmu” wyd. KWN Sp. J. 2010, str. 18-19

¹⁸ „Warsztat realizatora filmowego i tv”, James Monaco, wyd. PWSFTViT im. Leona Schillera, Łódź 1998, str. 8

najdroższe. W swojej pracy miałem do czynienia z różnymi formami animacji i w zależności od potrzeby opierałem się na różnych technikach, jednak najbliższe mojemu sercu są animacje rysunkowe, gdzie charakter kreski nawiązuje do klasycznych komiksów amerykańskich z lat 80. i 90. Moje doświadczenie zawodowe to także animacja poklatkowa utworu *Pióropus* Natalii Kukulskiej w teledysku, którego byłem producentem wykonawczym. Klip ten reżyserował Marek Skrobecki, autor scenografii przy nagrodzonym Oskarem w kategorii najlepszy krótkometrażowy film animowany o „Piotrusiu i Wilku”.

Na swojej drodze twórczej miałem też okazję poznać braci Białkowskich ze Szczecina - Konrada i Roberta. Białkowscy rysują i animują. Konrad uczył się fachu na kierunku Animacji Wydziału Operatorskiego PWSFTViT w Łodzi, na którym wykłada właśnie Marek Skrobecki. Robert został potem uczniem swego brata. Wielokrotnie miałem okazję podziwiać ich produkcje, nie tylko komercyjne. Nie mogę ich ocenić przez pryzmat swojego gustu, natomiast z całą pewnością należy przyznać, że ich prace są wyjątkowe. Od zawsze widziałem w nich „to coś”. Od chwili poznania często współpracowaliśmy przy różnych projektach. Dzięki braciom Białkowskim w dorobku „Mania Studio” znalazły się wizualizacje koncertowe oraz teledyski zawierające animowane wstawki, artyści stworzyli również na potrzeby studia kilka logotypów oraz okładkę filmu dokumentalnego *Poppek za życia*. Niestety nie miałem nigdy takich możliwości finansowych, które pozwoliłyby mi zaprosić ich do współpracy przy krótkiej, ale pełnej formie filmu animowanego. Udało się to dopiero przy okazji tego projektu. Gdy zgodzili się wziąć w nim udział, poprosiłem o zobrazowanie pobytu głównego bohatera w ośrodku wychowawczym. Opowiedziałem o koncepcji filmu, opisaną w pierwszym rozdziale.

Tak zaczął się epizod przedstawienia opowieści bohatera przy pomocy animacji. Przy okazji chciałbym zauważyć, że zarówno bracia Białkowscy jak i kolejni specjaliści zaangażowani w stworzenie filmu *Każda z blizn* wnieśli w projekt świeże i obiektywne spojrzenie. Słowa artysty zarejestrowane w wywiadzie życia zostały przekute w wizję, a przy pomocy technik animacyjnych można było dodać zawarty w nich ładunek emocjonalny. Chociaż animacja ma nieograniczony potencjał, ustaliliśmy, że będziemy się trzymać założenia, iż pomimo tej swobody kreacji, nie wolno nam zatracić autentycznych informacji o życiu bohatera.

Jak wygląda redukcja czasu można zobaczyć, porównując wypowiedź artysty przesłaną animatorom, ze stworzonym przez nich scenariuszem. Oto dwa przykłady:

Wypowiedź bohatera:

To była komuna, pamiętam w chuj nazwisk pedofili, którzy gwałcili tam dzieci, byli pedagogami po studiach i tak dalej, wchodzili do sypialni wyliczali sobie, takie jakieś pedofile oszotom chore psychicznie. Wybierali wyliczankę i tam było po sześć po pięć osób w pokojach dzieciaków po dziewięć, dziesięć lat, siedem – różnie. I gwałcili po prostu te dzieci, a reszta dzieciaków leżało wystraszone i nie wiem, mi kiedyś siadła taka zmorena na klatę. Nie wiem, nie wiem, babka mi to opowiadała później mi to załapało, byłem tak wystraszony czułem, że mnie dusi duch i chciałem ze strachu krzyczeć, ale w momencie wydawałem tylko taki głuchy pisk, a chciałem drzeć mordę „na pomoc”. Byłem tak wystraszony tych pedofili, którzy gwałcili dzieci jak ducha, zmorenę czy jakoś się tak to nazywa co siada na klatę i dusi. Tego nigdy nie zapomnę.

Wypowiedź bohatera przetłumaczona na język scenariusza:

„Ciemna falująca ciecz tworzy strop sypialni. Ponad trzy metry niżej, na „dnie” sypialni, na kilkunastu łóżkach śpią nastoletnie dzieciaki. Spomiędzy fal wyłaniają się węzowe cielska demonów. Są grubości dorosłego człowieka. Opuszczają się wijącymi ruchami na dzieciaków. Demon zbliża się do rozbudzonego, wygolonego na łyso POPKA. Sparaliżowany strachem

chłopak nie broni się, gdy wężowe cielsko owija się ciasno wokół niego.”

Wypowiedź bohatera:

Nie zapomnę momentu jak wybierali zespół muzyczny na państwowy młodzieżowy przegląd ośrodków wychowawczych w Kuźni Raciborskiej. Kurwa, że ja to pamiętam. Tam co roku wszystkie poprawczaki i zakłady wychowawcze zjeżdżały się do Kuźni Raciborskiej i był przegląd tych wszystkich poprawczaków artystycznie – kabareciarze, piosenkarze, wokalistów, jakichś tam recytujących wiersze i tak dalej no i nasz[niewyraźne] koleś od muzyki. Już nie pamiętam, jak miał na imię - stary dziadek na pewno już nie żyje, bo wtedy był bardzo stary - wymyślił sobie, że stworzy trzydziestosześcio/siedmioosobowy zespół grający piosenki ludowe, „Ode do młodości”, „Juhasy” i tak dalej, hymny narodowe. I było siedmiu cymbalistów, trzech organistów, na trójkątach, na gitarach, na syntezatorach, na perkusji, na czterech gitarach.

Wypowiedź bohatera przetłumaczona na język scenariusza:

“Pod ścianą z koszem do koszykówki stoi DZIADEK od muzyki. Obok porozkładane są pulpity do nut i futerały z instrumentami. Dziadek zapina rozporek i zaczyna roztaczać przed dziećmi wizję udziału w orkiestrze szkolnej. Wizja pojawia się w komiksowym dymku. W WIZJI pojawia się SZKOLNA ORKIESTRA złożona z dzieciaków. Kolejno prezentują swoje umiejętności. Nagle uwagę młodych muzyków zwraca INNA ORKIESTRA. Ci inni mają zacięte miny. Także prezentują swoje umiejętności. W odpowiedzi bębniarz ze szkolnej orkiestry uderza w bęben i inna orkiestra rozpierzcha się. Nagle pojawia się kolejna orkiestra, ale zanim zdąży się zaprezentować, dzieciak ze szkolnej orkiestry zdmuchuje ich waltornię. Szkolna orkiestra zajmuje pierwsze miejsce na podium. Niżej spoczywają pobite orkiestry. Dymek z wizją rozprasza się. W SALI GIMNASTYCZNEJ dziadek od muzyki zapina rozporek i zamaszystym gestem zaprasza do pulpitów z nutami.”

Proces animacji wspomnień bohatera przebiegał w oparciu o wypracowane przez braci Białkowskich strategie realizacji. Chciałbym tu przytoczyć poszczególne etapy przekształcania się wywiadu w ruchomy obraz. Powiedzą one bardzo dużo na temat pracy nad formą filmową, którą wybrałem do opisanego drugiego z epizodów przedstawionych w filmie.

1. „Wstępna redukcja Popka” czyli redukcja czasu

Czas trwania zostaje ograniczony przez narrację, tę zaś należało przełożyć na język formy filmowej, która jako epizod ma z założenia ograniczony czas. Rozmiar filmu, w którym znajdzie się animacja to jedna sprawa, drugą zaś jest zdolność widza do skupienia uwagi na przekazie. Bracia Białkowscy są profesjonalistami, swoją pracę w kreacji *Każdej z blizn* rozpoczęli więc od zabezpieczenia przestrzeni dla animacji. Na początku wyeliminowali z przesłanego im fragmentu wywiadu powtórzenia, pauzy, zająknięcia, dygresje i inne elementy nieistotne dla opowiadanej historii. Kolejnym krokiem było wycięcie tych fragmentów, o których nie trzeba mówić, a można je zobrazować. W ten sposób czas opowieści zmniejszył się o połowę.

2. Panele

Jeśli animacja jest językiem, na miano sylab zasługują tzw. panele. Jak wspomniałem na początku rozdziału, jedną z definicji animacji jest proces, w którym statycznym obiektom nadaje się iluzję ruchu poprzez zmiany, jakie wprowadza się w jego wyglądzie i stosunku do

otoczenia. Ponieważ w przypadku *Każdej z bliźni* animujemy nie pojedyncze obiekty, a całe sceny, taka nieruchoma (podstawowa) scena ma swój szkic. Pojedynczy rysunek nazywany jest właśnie „panelem”. Zmiany animacyjne dotyczą więc jednego panelu i płynnego przejścia w następny. Pierwotnie epizod pobytu bohatera filmu został rozrysowany na 130 paneli.

3. Animatik i storyboard

Scenorys, scenopis obrazkowy, albo tak jak tytuł tego akapitu – storyboard – jest serią obrazów stanowiących dla reżyserów, scenografów, operatorów, aktorów i montażystów wskazówki przy filmowaniu. Storyboard zostaje wykonany przez specjalnego rysownika, określanego storyboardzystą. Gotowy storyboard, czyli ilustrowany scenopis filmu, w moim odczuciu wygląda jak komiks. W przypadku omawianego w tym rozdziale epizodu *Każdej z bliźni* składał się on ze wspomnianych wyżej paneli. Testem scenorysu był kolejny etap prac przygotowawczych, czyli animatik. Nazwą tą określa się nakręcone na wideo albo w komputerze rysunki ze scenorysu z uproszczoną animacją postaci wewnątrz kadru oraz z planowanymi ruchami kamery.

Storyboard to historyjka obrazkowa. Seria rysunków i opisów (bardzo często podobna do komiksowych historyjek obrazkowych); pokazuje charakter planowanych ujęć filmu, przewidywane ruchy kamery.¹⁹

Na potrzeby tej operacji niektóre panele zostały zastąpione nowymi, doszły też klatki pośrednie – wszędzie tam, gdzie według braci Białkowskich mogły pojawić się jakieś wątpliwości. Całość można z przymrużeniem oka potraktować jako bardzo szkicową animację, z tym że główni bohaterowie akcji będąc tylko szkicami, zostali oznaczeni odpowiednimi i pojawiającymi się w kadrze literkami. Trzeba dodać, że animatik był zaopatrzony w ścieżkę dźwiękową - była nią „przypadkowa” muzyka dodana wyłącznie po to, by uniknąć ciszy, która mogłaby dawać niekorzystne wrażenie czasu, zwłaszcza przy nieruchomych ujęciach. Poza tym wynikające z dźwięku taktowanie pozwala lepiej ocenić ruch w kadrze.

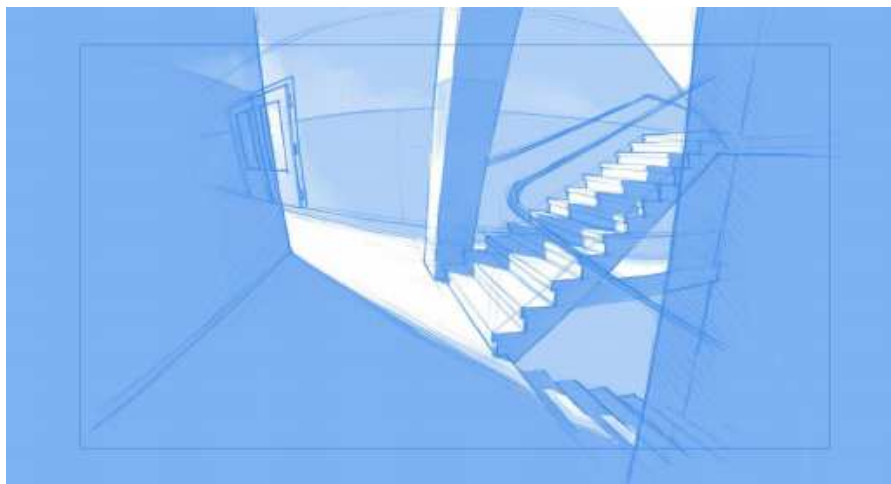
Na tym etapie było już wiadomo, że rozkład czasu w końcowej animacji zmieni się już tylko nieznacznie, ponieważ dopracowany ruch wymusi prawdopodobnie pojedyncze, sekundowe zmiany w scenach, ale długość animowanego epizodu będzie taka, jak szkicu animacyjnego, z marginesem kilkunastu sekund. Ponieważ historia zaplanowana do animowania wyglądała w animatiku w sposób zrozumiały, bracia Białkowscy mogli teraz przekierować część energii, skupionej uprzednio na tym etapie, na projektowanie plastyki. Kolejnym etapem była aktualizacja scenariusza, tak by był zgodny ze storyboard'em i animatikiem.

4. Zagospodarowanie przestrzeni kadru, kwestie tła

Kadr to przestrzeń. Żeby móc powiedzieć o użyciu kadru, trzeba umieć tę przestrzeń wykorzystać, albo jak to się mówi – umieć nią odpowiednio „zagrać”. Od klasycznego filmu animacja różni się tym, że w pierwszym wypadku mamy do czynienia z gotowym obszarem, w który możemy wprowadzić przedmioty, zwierzęta, pogodę, ludzi, obiekty, maszyny itp. W przypadku animacji wszystko powstaje od zera. Specjalista od animacji nie tylko zapełnia kadr tym, na co większość widzów zwróci uwagę w pierwszej kolejności, ale również kreuje przestrzeń i wyposaża ją w odpowiednie perspektywy jak i w to, bez czego nic nie zostanie zauważone, a więc tło. Kreacja świata wewnątrzkadrowego i jego kanwy w postaci tła to również proces, który można opisać niżej wymienionymi pojęciami:

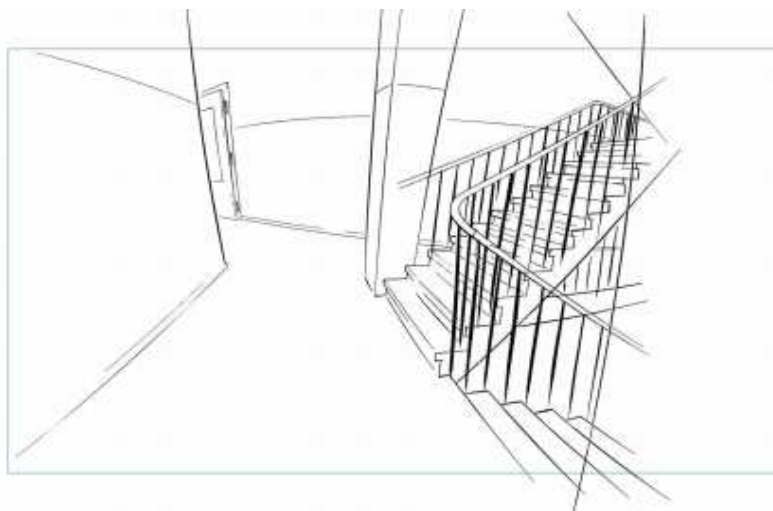
¹⁹ „Warsztat realizatora filmowego i tv”, James Monaco, wyd. PWSFTViT im. Leona Schillera, Łódź 1998, str. 144

- **szkic** – początkiem jest oczywiście szkic, ale jest to szkic dokładny, czyli ostateczna kompozycja. Rysunek jest uporządkowany, wszystkie szczegóły są na swoich miejscach, całość wystarczy pociągnąć tzw. „czystą kreską” (clean-up), by nie mówić o szkicu, a o uporządkowanym planie. Ponieważ na takim szkicu można już animować, w pierwszym etapie epizod *Każdej z blizn* powstaje jako animacja oparta na szkicach, ale będzie ona już pełnowartościową animacją, a nie animatkiem. Będzie jedynie oparta na kresce szkicowej. Animowane obiekty będą podlegać mniejszej liczbie etapów.



12 ilustr. przedstawiająca szkic

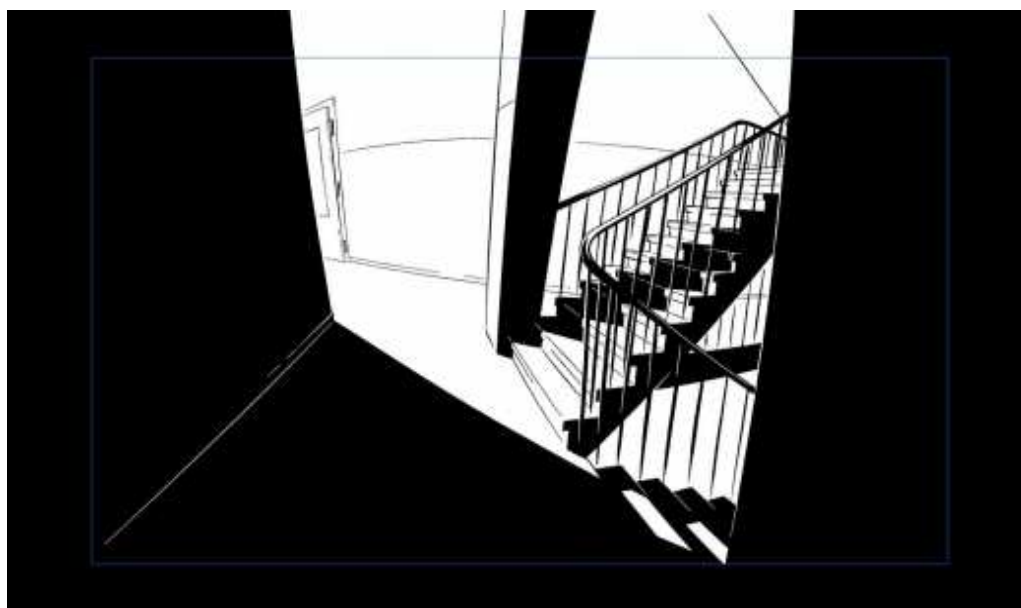
- **clean-up** – opisany powyżej szkic zostaje pociągnięty kreską, dzięki której możemy mówić o kadrze narysowanym „na czysto”.



13 ilustr. przedstawiająca clean-up

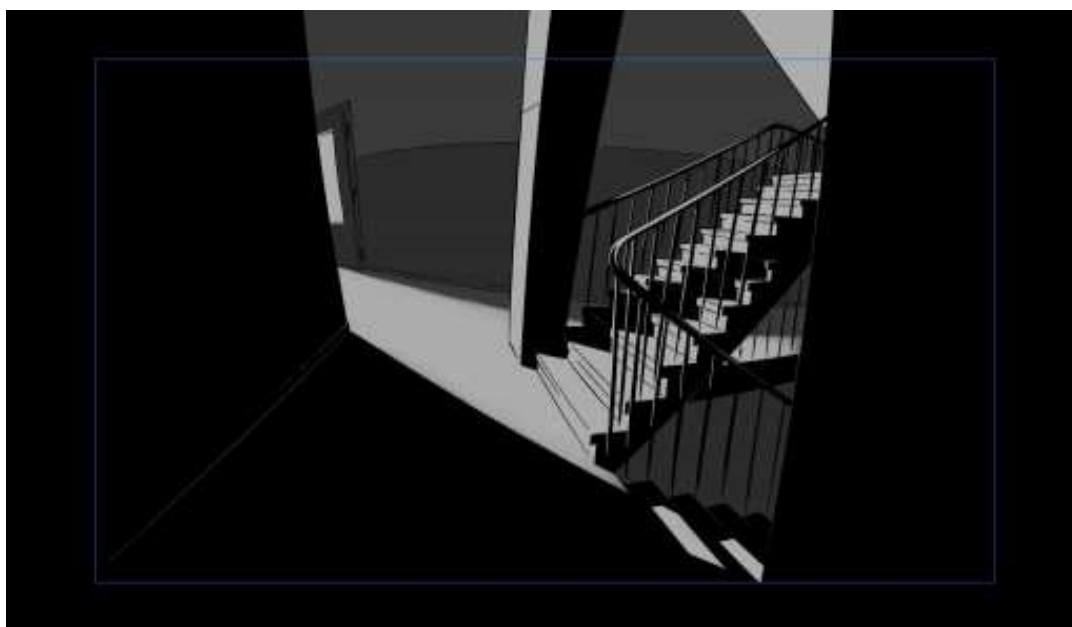
- **efekt noir** – w tym miejscu mówimy o określonej stylistyce, której nieodłącznym elementem jest czerni. Zgodnie z planem, czerni w animowanym rozdziale filmu miało być sporo. Oprócz tego, że jako efekt graficzny użycie czarnych plam jest bardziej atrakcyjne niż znane z wielu filmów animowanych tło niewyraźne (czy bliżej nieokreślone odznaczone rozmazanymi albo niewyraźnymi kreskami), kolor czarny nadaje obrazowi mrocznego klimatu, stosownego dla opowieści bohatera. Przy okazji bracia Białkowscy wskazali, że efekt noir przyspiesza pracę, ponieważ „niepotrzebne” obszary, które odciągałyby uwagę widza od właściwej akcji pokrywa

się czernią, a dzięki temu, że w kadrze ten sam kolor będą mieć cienie, powstanie wrażenie, że mrok zalegający ośrodek wychowawczy zrodził też zamieszkujące placówkę postaci negatywne – do kwestii tej powrócę omawiając animowanie postaci w pkt. 5.



14 ilustr. przedstawiająca efekt noir

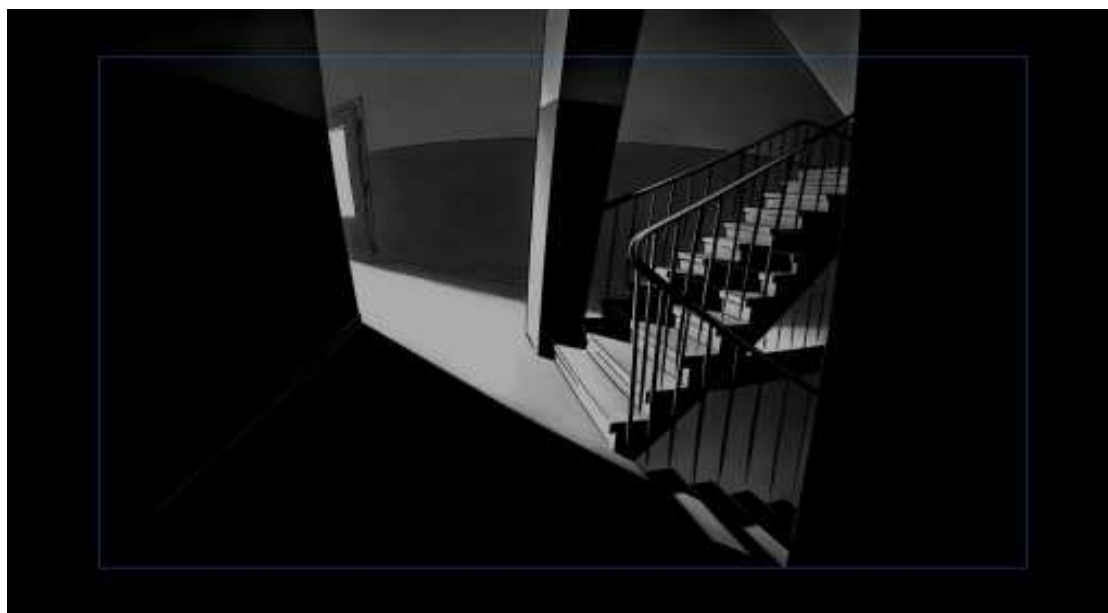
- **walor** – ta wartość wiąże się ze skalą szarości, dzięki której widz ma wrażenie obecności światła w kadrze i wrażenie rozchodzenia się światła w świecie przedstawionym. W pierwszym etapie walor jest pozbawiony przejść tonalnych, bez których po nałożeniu koloru na rysunek, kadr animacji nie różniłby się zasadniczo od kadru komiksowego, na co w pewnych wypadkach można sobie pozwolić.



15 ilustr. przedstawiająca walor

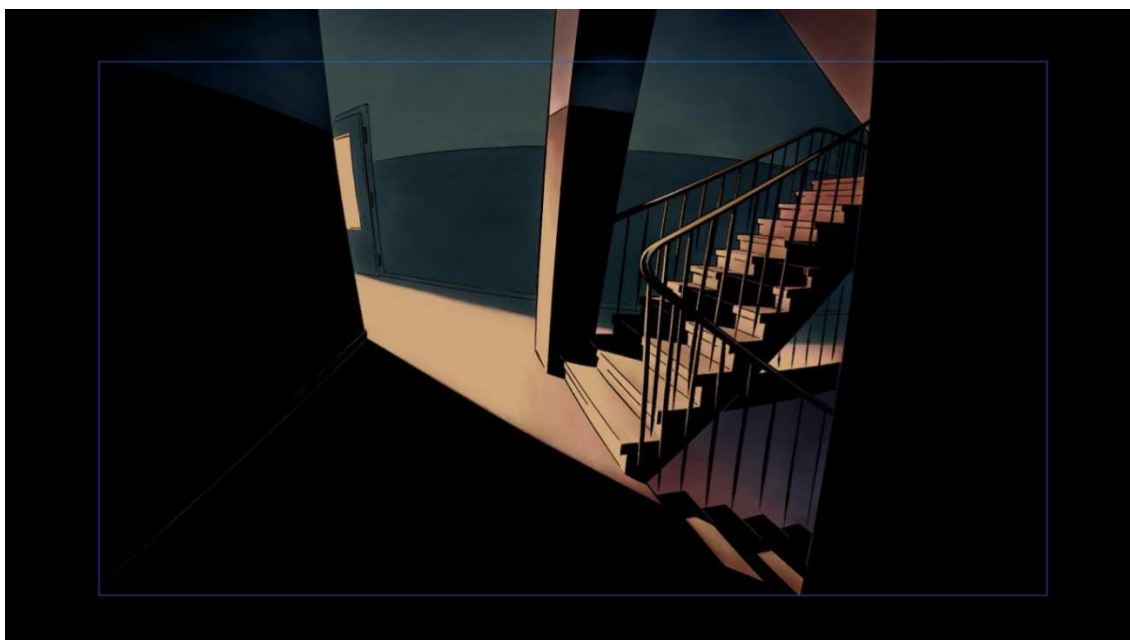
- **walor z przejściami tonalnymi** – „klimat” charakteryzujący tło bierze się właśnie stąd. Nie jest to jakaś wyjątkowo czasochłonna sprawa, ponieważ podczas cieniowania grafik-animator

nie musi „myśleć kolorem”, przy czym samo nałożenie koloru wskazane w następnym podpunkcie jest w porównaniu do innych zmiennych charakteryzujących proces tworzenia animacji dość proste.



16 ilustr. przedstawiająca walor z przejściami tonalnymi

-barwa- urealnienie świata przedstawionego, przybliżenie sytuacji w kadrze do rzeczywistości. Choć sporo zależy od doboru koloru, po zakończeniu jego nakładania paradoksalnie okazuje się, że najwięcej pracy nad atmosferą sytuacji przedstawionej wykonuje nie kolor, a ustalone wcześniej czernie i szarości.



17 ilustr. przedstawiająca barwę

Podsumowując niniejszy punkt, czyli zagospodarowanie przestrzeni kadru, po dokonaniu

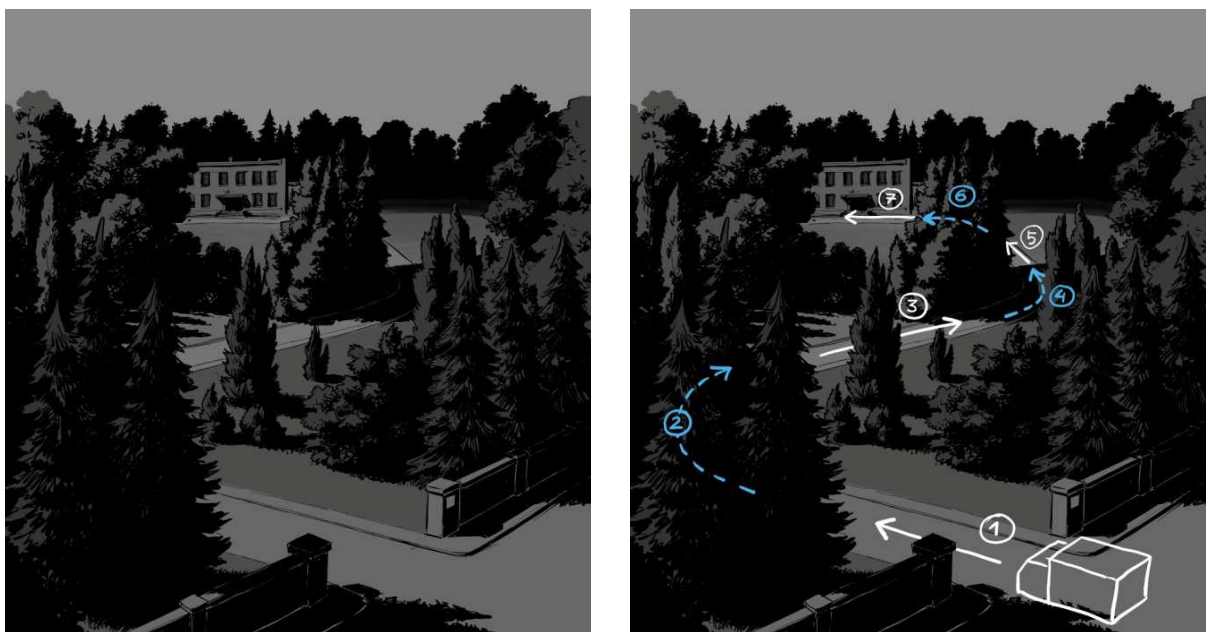
wszystkich opisanych procesów okazało się, że do animacji, stanowiącej drugi epizod dokumentu, bracia Białkowscy opracowują niespełną połowę z wymaganych ujęć, ponieważ pozostałe wykorzystują ich cechy i uwarunkowania, lub mówiąc językiem technicznym – dziedziczą materiały w nich zawarte. W ostatecznym rozrachunku tła o dużej złożoności (czyli wymagające projektowania i realizacji według wymienionych powyżej punktów) zostały ograniczone do ośmiu, pozostałe zaś, określone przez specjalistów jako „banalne wypełniacze kadru”, zostaną potraktowane minimalistycznie, tj. tak jak graficzne wypełnienia kadrów w komiksach noir.

5. Animacja postaci

Obiekty animowane podlegają tym samym etapom kreacji co tła, ale w większości pomija się etap waloru z przejściami tonalnymi. Żeby zrozumieć dlaczego tak jest, należy popatrzeć najpierw na pełen szczegółów rysunek postaci w pełnym świetle i na plamę stanowiącą jednokolorową grafikę sylwetki. Postać animowana będzie kombinacją tych dwóch rysunków, przez co tylko przy dużych zbliżeniach i minimalnym ruchu pojawi się konieczność zastosowania jakiegoś subtelnego gradientu, zaś w innych przypadkach będzie to po prostu niepraktyczne. Trzeba tu przypomnieć, że mówimy o ustalonej głównie przez tła stylistyce *noir*. Zgodnie z nią plama obrysu sylwetki stanowi klucz do skomplikowanego ruchu – najbardziej złożone animacje postaci będą przebiegały w cieniach, których owe postaci będą integralną częścią. Animacja sylwetki w pełnym świetle – wymagająca kontroli ruchu każdej fałdki ubrania, zmarszczki dłoni, czy symbolicznych fragmentów fryzury – nie będzie tu odpowiednia. Harmonia narzucona przez zagospodarowanie przestrzeni kadru sprawiłaby, że postać w pełnym świetle będzie wyglądać nie tylko kontrastowo, ale i nieciekawie. Lepiej więc było postawić na taktykę, w której światło tylko w pewnych momentach ujawnia, co się dzieje i z kim, co prowokuje widza do głębszego zainteresowania akcją. Zgodnie z założeniami stylistyki *noir*, gdzie nic w obrazie nie jest traktowane dosłownie, oparte na niej komiksy i filmy zawsze są intrygujące, nawet w przypadku prostej fabuły. Na koniec trzeba dodać, że obok atrakcyjności takiego ujęcia stylistycznego, ważnym dla każdego grafika-animatora czynnikiem jest łatwość realizacji, tj. inaczej produkuje się ruch pełnej szczegółów postaci, a inaczej (i znacznie szybciej) częściowo zaciemioną. Cień to brak dosłowności, a co za tym idzie przewidywalności, a więc jest nie do przecenienia przy formach krótkometrażowych, szczególnie takich, w których mamy do czynienia z powtarzalnością efektów.

6. Tła wieloekranowe

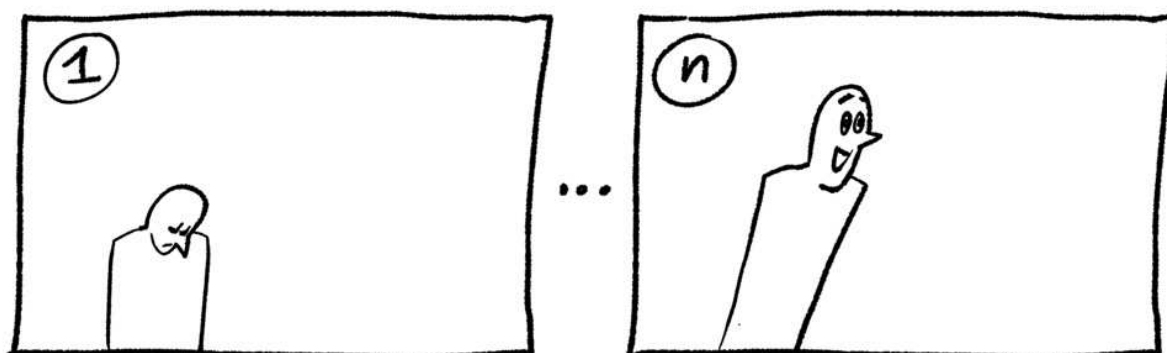
Po wprowadzeniu wszystkich koncepcji związanych z przestrzennym zagospodarowaniem kadru liczba ujęć wyniosła 92, ale gruntowne prace animatorskie dotyczyły tylko 48, ponieważ niektóre ujęcia dziedziczą cechy po poprzednich. Przykładem takiego „dziedziczenia” jest tło wieloekranowe, wymagające, wbrew pozorom, osobnego podejścia i testów z cieniami oraz chwilami osobnej metodyki pracy. Przykładem może być podjazd milicyjnej ciężarówki pod ośrodek wychowawczy. Do budynku wiedzie kręta droga, toteż najtrudniejsze do animowania są momenty, w których samochód bierze zakręty, bo kolejne fazy obrotu bryły wymagają wyrysowania „klatka po klatce” albo użycia podkładu 3D. Kwestia została rozwiązana tak, że w dwóch miejscach obrót bryły samochodu zasłaniają drzewa, w kolejnym maskuje go cień, zaś na pozostałych odcinkach zrealizowano najprostszy z możliwych ruchów – prostoliniowy z nieznacznym skalowaniem tam, gdzie trzeba odwzorować oddalanie się obiektu w perspektywie. Finalnie całość wymagała narysowania tylko różnych ustawień samochodu.



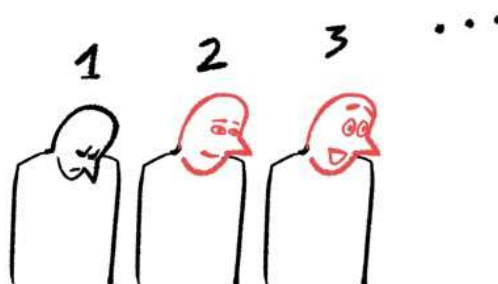
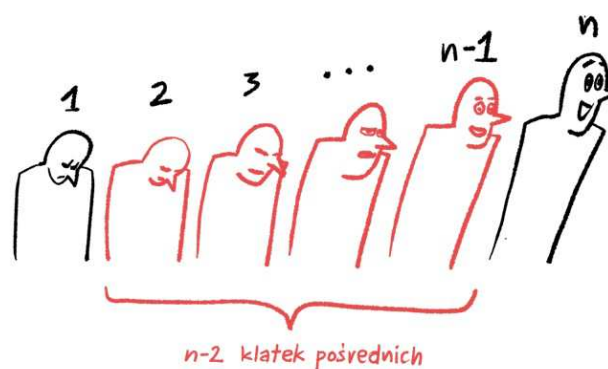
18 ilustr. przedstawiająca wykorzystanie tła wielkoekranowego

7. Animacja sensu stricto

Kwestia poruszającego się obrazu, w przypadku animacji, wymaga dokładnego omówienia. Zakładając, że grafik chce wprowadzić w kadr animację ruchu, który stanowi „wyprost ciała z podniesieniem głowy i zmianą ekspresji na twarzy”, musi ją wykonać, mówiąc najprościej - od klatki pierwszej do nieokreślonej klatki n-tej, czyli końcowej. Pomiedzy klatkami autor ma dwie możliwości. Może narysować wszystkie klatki pośrednie, ale może również rozrysować niezbędną animację dla samej tylko głowy - potem niezmienną postać z pierwszej klatki kluczowej (z zagnieżdżoną animacją samej głowy) zdeformować, aby zbliżyć ją kształtem do wyprostowania ciała z ostatniej klatki kluczowej- wkleić taką deformację w n-tą klatkę, a resztę pracy wykona komputer, generując klatki pośrednie dla deformacji postaci z jednocześnie „odpaloną”, zagnieżdżoną animacją głowy. W ten sposób powstaje animacja podrywu całego ciała, gdzie rysunkowo zrobiono wyłącznie fazy dla samej głowy.



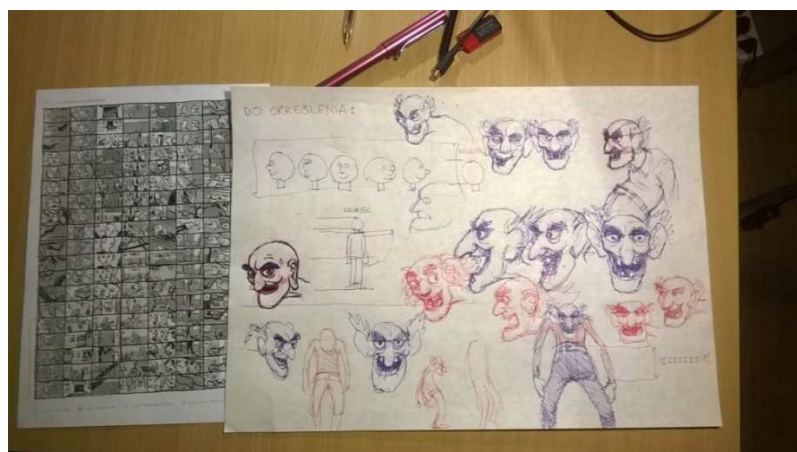
19 ilustr. przedstawiająca klatkę pierwszą i nieokreśloną- n-tą – przyp. Autor



20 ilustr. przedstawiające klatki pośrednie, pomiędzy klatką pierwszą i n-tą

8. Niezbędne i rzadko zauważane szczegóły

Z prezentowanych tu etapów powstawania animacji może wynikać sugestia, że tego typu filmy powstają taśmowo, przy użyciu komputera i sprawdzonych procedur, przeczy temu jednak niniejsza część dysertacji. Większość osób działających w branży kreatywnej może powiedzieć, że praca nad danym projektem odbywa się nie tylko w biurze, atelier, na planie czy na stanowisku – warsztat pracy obejmuje także wyjście z psem na spacer, poobiednią herbatkę, oczekiwanie na windę i koszenie trawnika przed domem. Twórca jest zawsze w pracy, ponieważ jego podstawowym narzędziem jest umysł, ten zaś działa poprzez tendencję, czyli tak, jak mu się pozwoli. Gdy zaczynamy pracę nad jakimś przedsięwzięciem, będzie ona trwać nawet podczas snu. Co ważne – wiele projektów odnosi sukces tylko dlatego, że zajmujące się nim osoby doświadczyły inspiracji stojąc w kolejce do kasy w markecie albo zostały trafione jakimś ziarnem natchnienia podczas porannego mycia zębów.



21 ilustr. Robocze szkice autorów animacji

9. Realizacja założeń plastyki

Punkt 3 – „Animatik i storyboard” kończy się stwierdzeniem, że skoro historia zaplanowana do animowania wygląda w formie animatiku w sposób zrozumiały, można przekierować część energii skupionej na tamtym etapie na projektowanie plastyki. Zgodnie z punktem poprzednim, równoległe do wszystkich realizacji i testów trwają prace koncepcyjne związane z założeniami dotyczącymi efektu końcowego. Ponieważ poruszaliśmy się w stylistyce noir, założenia dotyczyły rozplanowania kadrów i sposobu niedosłownego, niepełnego przedstawiania przestrzeni i obiektów. W praktyce była to po prostu wymiana opinii na temat gry cieni i kolorów w kadrach, ze znanych mnie oraz braciom Białkowskim obrazów i sprawdzanie, jak takie inspiracje sprawdziłyby się w naszej animacji.



22 i 23 ilustr. od lewej: "Snow White" i "A Midsummer Night's Dream"
Arthur Rackham, 1908 r.



24 i 25 ilustr. od lewej: "Little Red Riding Hood" i "Fairy Folk by an Old Gnarled Tree"
Arthur Rackham, 1908 r.



26 ilustr. "Letter From Unknown Woman" Max Ophuls 1948 r.



27 ilustr. "He Ran All the Way" John Berry, 1951 r.

10. Wybór gam kolorystycznych

Wybór braci Białkowskich padł na bardzo ograniczoną gamę z przewagą barw monochromatycznych o małym nasyceniu, przy założeniu, że tła są realizowane tą samą kreską i stylem, co postacie. W animacji 2D tła na ogół odstają stylistycznie od akcji i przewyższają rozmachem prostotę środków użytych w postaciach. W przypadku naszej animacji uznaliśmy, że tła będą „ulepione” w ten sam sposób, co postacie – dzięki temu kadr będzie spójny, jak w komiksie i nie będzie sprawiał wrażenia ruchu „wyciętych” postaci nałożonych na malarskie tło. Owszem, chwilami zasada ta jest naruszona i na niektórych tłach pojawiają się przejścia tonalne, których na postaciach nie ma, ale wydzźwięk ogólny wiąże się z zachowaniem założonej „komiksowej” spójności.



28 ilustr. przedstawiająca wybór gam kolorystycznych

Konrad i Robert Białkowsy, o powstawaniu sceny animacyjnej:

“O animacji – jak do tego podeszliśmy;

PROBLEM

Bazą dla animacji były wspomnienia Popka z pobytu w ośrodku. Były one relacją pozbawioną czytelnej struktury, ciągiem wydarzeń w większym stopniu spontanicznie dostarczonych przez sieć skojarzeniową niż w wyniku jakiegoś świadomego, organizującego zamysłu. W efekcie nie płynęło z tej opowieści żadne przesłanie, czy jakieś ogólne wnioski dające interpretację tych przeżyć, co czyni z niej dość skąpy materiał na „pełnoprawną” fabułę.

Na te wspomnienia trudno jest bez przysłowiowych fikołków rzutować czytelny fragment klasycznej drogi bohatera. Można by to potraktować jako pierwszy akt, ale tego typu krótkie formy pozostawiają zazwyczaj pierwszy akt w domyśle i od razu zaczynają się od akcji, gdzie bohater działa już z rozmysłem w określonym celu. Jednakże trudno upchnąć to też w drugi akt, gdyż w toku wspomnianych wydarzeń bohater jest przez cały czas reaktywny, rzeczywistość nie daje mu możliwości podjęcia żadnych działań – w tym sensie nie jest typowym bohaterem, którego proaktywność powinna posuwać historię do przodu.

ROZWIĄZANIE

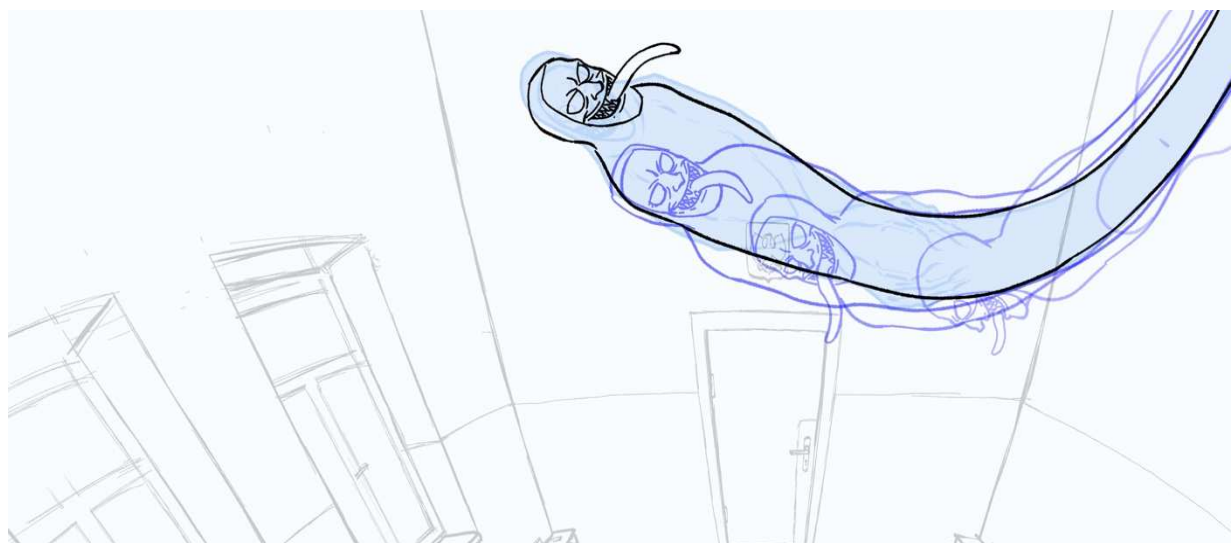
Sposób opowiadania

Animacja jest tu tylko częścią, i to pierwszą, większej całości, więc naturalnym wydawało się potraktować nasz fragment opowieści jako po prostu otwarcie, trzeba było tylko znaleźć jakikolwiek element, który zasugerowałby strukturę fabularną, odróżniającą tę opowieść od zwykłego zestawu epizodów. Wykorzystaliśmy fakt, że Poppek w ośrodku wychowawczym został zmuszony do nauki gry na gitarze i w naszej historii on tę gitarę na końcu zabiera ze sobą, jest to jego „magiczny przedmiot”. Z rzeczywistości pozafilmowej wiemy, że gitara jest jego narzędziem, więc wybór był naturalny. Nasza animacja zatem, nie mogąc realizować po bożemu fabuły, uposażonego bohatera wysyła dopiero w drogę. W campbellowskim schemacie „magiczny przedmiot” dostaje się w zamian za coś, gdy tymczasem Poppek do przyjęcia gitary został zmuszony przemocą przez dyrektora Kućmierz. Stąd scena z pucharami w dyrektorskim gabinecie, żeby zbudować jakąś pozorną relację wzajemności i uczynić gitarę w funkcji „magicznego przedmiotu” – Poppek „dostał” gitarę, ale dostarczył Kućmierzowi prestiż symbolizowany przez puchary zdobyte przez wychowanków na konkursach muzycznych. (Fikołek.) Po kolejnym fikołku można by gitarę również uznać za campbellowską „ostateczną nagrodę”, bo bohater wynosi ją ze sobą z miejsca kaźni. Nie było to jednak związane z jego świadomym wysiłkiem, celem, zatem żadna to nagroda za podjęte trudy, nie siedzi uczciwie w strukturze. Można przyjąć, że ta animacja jest w połowie drogi między epizodycznością dokumentu a strukturą fabuły.

Wewnętrzną ubogość tej historii trzeba było uatrakcyjnić. Pomieszałyśmy chronologię i staraliśmy się nie odkrywać do końca znaczenia scen, które wyjaśniały się dopiero po czasie.

Tak się dzieje w pierwszej scenie z falującą powierzchnią i demonami – na początku jest ona nieczytelna, nie wiemy jeszcze, że to ośrodek wychowawczy. Podobnie jest w pierwszej scenie z kabaryną – na początku nie wiemy, co to za pojazd, kogo wiezie. Właściwie większość scen zaczyna się od zagadki i wyjaśnia się w toku.

Założyliśmy też, że wspomnienia z dzieciństwa są w dużej mierze konfabulacją nieuzbrojonego umysłu i aż się proszą w animacji o elementy fantastyczne czy symboliczne.



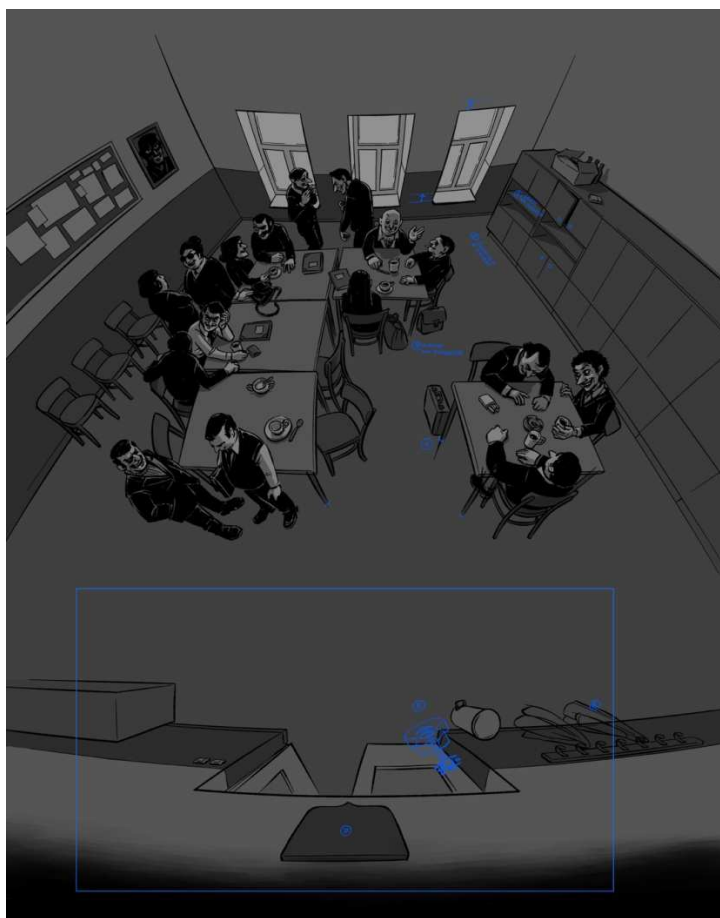
29 ilustr. przedstawiająca jedną z postaci animacji we wczesnej fazie projektu

Technika

Techniką animacja nawiązuje do epoki ze wspomnień Popka, więc ruch, w którym „czuć komputer” został zredukowany do minimum na rzecz technik tradycyjnych – rysowania klatka po klatce. Oczywiście nie mogła być w ten sposób zrealizowana całość, byłoby to nieracjonalne podejście, więc wzorem japońskim, na rzecz lepszej animacji we fragmentach kluczowych dla akcji, są również jazdy kamery po scenie z zamrożonym ruchem wewnątrz kadrowym we fragmentach mniej istotnych, gdzie brak ruchu nie przeszkadza w opowiadaniu historii.

Sposób obrazowania

Przez większość czasu akcja dzieje się w ośrodku wychowawczym, gdzie jest ponuro i pojawia się stylistyka jak z filmów noir. Kolory są tam sprane. Żywsze barwy pojawiają się w momencie, gdy zaintrygowani bohaterowie wchodzą do pokoju nauczycielskiego – jest to jednak ożywienie złudne. Dzieciaki zawsze stoją przy czymś, co osacza i działa klaustrofobicznie – zawsze są pod ścianą (na korytarzu, w sali gimnastycznej, w pokoju nauczycielskim) i zawsze od góry ogranicza ich lamperia, jakby byli zanurzeni w ciemnej toni. Rozległa przestrzeń pojawia się w momentach wytchnienia (lekcja muzyki, koncert na sali gimnastycznej), ale też, żeby podkreślić małość bohaterów, wówczas jest ukazana spod sufitu (apel na sali gimnastycznej, jazda przez ścianę do pokoju nauczycielskiego) i zwykle kończy się to dla nich źle (nawet piękny krajobraz z kabaryną sunącą do ośrodka jest ostatecznie złudzeniem o przygodzie, bo wraz ze zbliżaniem się pojazdu do ośrodka, kolory w tej wizji rzedną.”



30 ilustr. przedstawiająca próbny kadr z góry

Animacja to przede wszystkim zabiegi stylistyczne oddziałujące na postrzeganie przez widza rzeczywistości przedstawionej w filmie. Niektóre z tych zabiegów są dalekie od realizmu – animacja przedstawia sytuacje nieistniejące i absurdalne, takie jak uginająca się lamperia czy ludzie o cechach węży. W efekcie nie zakłamują one jednak rzeczywistości, ale pogłębiają odczucia dotyczące sytuacji bohatera, przypominając zarazem, iż mamy do czynienia ze wspomnieniami, czyli wartością z definicji zniekształconą, ale nie przez formę filmową, jaką w tym wypadku jest animacja, lecz przez czas i perspektywę.

Manewr użycia animacji dla zobrazowania jakiejś opowieści ma w historii kina swoje analogie, które mogę wskazać jako swoje inspiracje. Pierwszą jest film nawiązujący do historii życia Rogera Watersa, muzyka zespołu Pink Floyd, czyli kultowy obraz *The Wall*. Od strony konstrukcyjnej *Każda z blizn* ma z nim wiele wspólnego, bo chociaż animacja w mojej produkcji stanowi tylko jeden epizod, to prawdziwie oniryczny (właściwy dla widziadła sennego) efekt płynności planu i alegoryczność przedstawionych scen mają takie samo oddziaływanie i to samo miejsce w przekazie odczytywanym przez odbiorcę. Drugą analogią i inspiracją zarazem, jest *Sugarman* – film dokumentalny o karierze muzyka z RPA, Sixto Rodrigueza. Oprócz tego, że w obrazie tym używa się animacji dla podkreślenia charakteru narracji, film traktuje o problemie izolacji społecznej, co od strony socjologicznej łączy go z okresem pobytu bohatera *Każdej z blizn* w ośrodku wychowawczym oraz z moim filmem jako całością. Nie sposób nie wspomnieć tu o obrazie z lat współczesnych, czyli obsypanym nagrodami filmie *Twój Vincent*, który oprócz tego, że jest filmem w całości animowanym, stanowi również jeden ze znaków naszych czasów.

Użycie animacji staje się coraz powszechniejsze nie tylko dlatego, że dysponujemy odpowiednią do tego celu technologią, ale dlatego, że potrzeba dotarcia do odbiorcy kształtowanego przez technologie cyfrowe i przyspieszony mechanizm przekazu informacji wymaga nowych, szybszych środków, z których nowa sytuacja zdejmuje odium abstrakcji czy formy niestosownej. Jeszcze niedawno animacja była zarezerwowana głównie dla kinematografii dziecięcej, filmów szkoleniowych i kina awangardowego, a do pewnego momentu pełnometrażowy film animowany był traktowany jako ciekawostka albo wyjątek od reguły w kanonie sztuki filmowej.

Coraz częściej jednak twórcy odwołują się do animacji jako możliwości przedstawienia losów bohatera bez ryzyka utraty autentyczności przekazu. W naszych czasach animacja przestaje być uważana za niezbyt wiarygodną formę filmową, za to zaczyna być traktowana jako rodzaj uniwersalnego języka i świetnym tego przykładem jest właśnie film *Twój Vincent*.

SCENA FABULARNA

Kolejny epizod z życia artysty, zobrazowany na podstawie wywiadu, był w jego wspomnieniach wyraźniejszy od opisanego w poprzednim rozdziale. Do jego przedstawienia posłużyłem się więc formą fabularną. Według *Słownika Filmu*, (...)film fabularny to jeden z podstawowych rodzajów filmowych, którego przeciwieństwo stanowi film dokumentalny. W ramach filmu fabularnego wyróżniamy wszystkie gatunki, w których świat przedstawiony ma charakter fikcyjny, a jego konstrukcję da się sprowadzić do ciągu motywów i zdarzeń, tworzących fabułę. Bez względu na to, do jakiego stopnia film fabularny opiera się na autentycznych wydarzeniach, [film fabularny] zawsze kreuje rzeczywistość wyobrażeniową, posługując się w tym celu scenariuszem i grą aktorską. Towarzyszy kinu od jego narodzin. Za pierwszy film fabularny uznano *Oblanego ogrodnika braci Lumiere*. Współcześnie znajduje zastosowanie zarówno w filmie artystycznym, jak i użytkowym, np. reklamowym.²⁰

Według tego samego źródła scena to jednostka akcji, rozgrywająca się w tym samym miejscu, czasie i z udziałem tych samych postaci. Ze względu na trzy jedności (miejsca, czasu i akcji), uznaje się, że można ją w fazie realizacji zarejestrować w jednym ujęciu (tak jest np. skonstruowany *Sznur z roku 1984 A. Hitchcocka*, składający się z 11 ujęć). Przeważnie jednak sceny montowane są z wielu ujęć, co ułatwia reżyserom zachowanie kontroli nad przedstawieniem i efektami dramaturgicznymi (...) ²¹

Natomiast według *Leksykonu Gatunków Filmowych*, (...)film fabularny jest synonimem filmu fikcji i obok filmu dokumentalnego jest jednym w dwóch podstawowych rodzajów filmowych. W zakres pojęcia filmu fabularnego wchodzi utwory filmowe różnych gatunków i odmian, których świat przedstawiony (akcja, ukazane postacie, zdarzenia, sytuacje) mają charakter fikcyjny będąc w przeciwieństwie do filmu dokumentalnego twórcami wyobraźni. Fakt, iż dany utwór filmowy osnuty został na kanwie autentycznych wydarzeń lub też w celu uprawdopodobnienia opowiedzianej w nim historii, wykorzystano np. autentyczne scenerie, osoby czy elementy poetyki filmu dokumentalnego, nie zmienia jego genologicznej przynależności do rodzaju fabularnego.²²

Jak pisze J. Uszyński (*Telewizyjny pejzaż genologiczny*): Film fabularny to pojedyncza, fikcyjna opowieść o domkniętej strukturze dramaturgicznej (...) W ramach tego obszernego gatunku, możemy wyróżnić szereg odmian, które pokrywają się z dość szczegółowymi, ukształtowanymi historycznie pojęciami gatunkowymi, stosowanymi zwykle w historii kina., jak film policyjny, gangsterski, thriller, horror, western, komedia romantyczna, komedia pomyłek, musical, ale i kategorie bardziej ogólne jak dramat obyczajowy, film sensacyjny, komedia.(...) ²³

Jeśli miałbym przypisać scenę omawianą w tym właśnie rozdziale do jednej z odmian wymienionych powyżej, zdecydowanie najbliższej jej do dramatu obyczajowego. Wydarzenie, któremu poświęcam niniejszy rozdział oraz fragment filmu rozegrało się na przestrzeni jednego dnia życia artysty. Wszystkie inne sceny ilustrują dłuższe okresy z życiorysu, np. pobyt w ośrodku wychowawczym to praktycznie cała szkoła podstawowa, życie na emigracji w Anglii to 11 lat, natomiast moment powrotu do Polski i zdobycie szczytów popularności jako gwiazda pierwszej wielkości angażowana do programów telewizyjnych, okładek magazynów i reklam to z kolei kilka miesięcy. Tu sytuacja jest odmienna. Uproścmy to wydarzenie do faktów, przekazanych przez bohatera.

²⁰ „Słownik filmu” wyd. KWN Sp. J. 2010, str. 59

²¹ „Słownik filmu” wyd. KWN Sp. J. 2010, str. 163

²² „Leksykon gatunków filmowych” Marek Hendrykowski, wyd. Studio Filmowe Montevideo, Wrocław 2001, str. 50

²³ „Telewizyjny pejzaż genologiczny” J. Uszyński, wyd. Telewizja Polska S.A. CS- Akademia Telewizyjna, str. 59-60

Jego ojciec handluje spirytusem. W chwili wejścia syna prasuje żelazkiem nieco sponiewierane banknoty z wizerunkiem Fryderyka Chopina (5 tys. tzw. starych złotych). Włączony odbiornik TV emituje program *Koło fortuny*, w którym zawodnicy mają odgadnąć niewidoczne hasło. Podpowiedź do rozwiązania zagadki brzmi „ciasto urodzinowe na cztery litery”. Chłopak znający hasło odpowiada, jakby sam do siebie - „TORT”. Między nim i jego ojcem pojawia się niema pretensja, zmieszana z pytaniem „zapomniałeś o moich urodzinach?”. Tata jednak nie przyznaje się do tego i aby pokryć zmieszanie, rozpoczyna typowe rodzicielskie „kazanie” - na poły rozmowę, na poły monolog przedstawiający jego koncepcję męstwa. Finałem przemowy jest własnoręczne usunięcie sobie dwóch zębów przy pomocy obcęgów leżących wśród innych przedmiotów w zaniedbanym pokoju i wywołane tym zabiegiem, a ułatwione przez spożyty wcześniej alkohol - omdlenie. Budzi to lęk chłopaka i uzasadniony z jego punktu widzenia gniew. Wściekłość doprowadza go do czynu niemożliwego do zrozumienia przez przeciętnego człowieka. Spontaniczną karą za upokorzenia trzynastolatka okazuje się obłożenie ciała omdlałego i pijanego ojca gazetami i podpalenie ich.

Pomysł wydawał się w tamtej chwili dobry i pasujący do groteskowości sytuacji, ale widok płomieni otrzeźwia chłopca. Niestety ogień jest już dość spory, bohater nie gasi go więc, tylko ucieka. Pod wpływem gorąca ojciec budzi się i również salwuje się ucieczką, w mieszkaniu zaś wybucha pożar. Osoby, które znajdowały się najbliżej artysty i jego ojca po latach jako świadkowie potwierdzają, że bohaterowie wydarzenia „razem spalili mieszkanie”. W jakich okolicznościach? Nie wiedzą. Dodają jednak, że po ugaszeniu płomieni przez straż pożarną ojciec i syn wrócili na pogorzelsko, by wspólnie się napić.

Po analizie zarejestrowanych w wywiadzie wspomnień artysty dokonanej wspólnie z Pawłem Siedlikiem (współautorem scenariusza do tej sceny), pojawił się wniosek, że jeśli wspomnienia bohatera *Każdej z blizn* przepuścimy przez pryzmat formy fabularnej, dosłowne odtworzenie tamtej chwili nie będzie konieczne. Przede wszystkim dlatego, że cała sytuacja wyglądała stosunkowo niewiarygodnie, zaś odnalezieni świadkowie potrafili jedynie potwierdzić fakt płonącego mieszkania, ale w jakich okolicznościach ogień został zaproszony – tego nie wiedział nikt. Wybór padł na konwencję obrazu fabularnego, ponieważ w naszej opinii popartej doświadczeniem zawodowym, klasyczny film fabularny, który opiera się na autentycznych wydarzeniach nie odwzorowuje ich w skali 1:1, a jedynie czerpie z nich „najlepsze, czym karmi się widz”. Rzykując brak wiarygodności w przypadku dokładnego odtworzenia tego epizodu z życia artysty, trzeba było stworzyć sytuację, w której fakty będą tylko fundamentem opowieści, a informacje zakodowane w kadrze będą możliwe do przyjęcia przez widza, a więc mniej brutalne niż fakty podane przez bohatera.

Zgodnie z maksymą zasłyszaną od jednego ze znajomych „prawda dla filmu jest albo zbyt nudna, albo zbyt brutalna, dlatego jest fabularyzowana” tę akurat „bliznę” najlepiej więc było przedstawić w formie fabularnej. Przy okazji warto tu wspomnieć o definicji dokumentu fabularyzowanego, ponieważ założenia twórców sceny dotyczą jej w pewnym stopniu. Według *Leksykonu Gatunków Filmowych* dokument fabularyzowany to film dokumentalny, w którym prezentowane wydarzenia poddano procesowi fabularyzacji ukazując ich przebieg w odpowiednio udramatyzowanej formie fabularnej. Scena opisana w niniejszym rozdziale nie do końca przystaje do takiej definicji, ponieważ zgodnie z naszym podejściem nie było mowy o udramatyzowaniu faktów, lecz raczej o ich złagodzeniu.

Faktem, który stał się fundamentem epizodu fabularnego *Każdej z blizn* był pożar. Jego ślady można było jeszcze długo po wydarzeniu dostrzec na fasadzie budynku, w którym rozegrała się opowiadana historia. Jako autor filmu i powiernik wywiadu życia, nie zamierzam polemizować z faktem, że kilkunastoletni chłopak wiedziony sobie tylko zrozumiiałym

impulsem obłożył gazetami ciało omdlałego ojca, oblał spirytusem i podpalił nie myśląc, że może dojść do tragedii albo pożaru. Jednak sama sytuacja, w której rodzic na oczach dziecka w ramach udowadniania czegokolwiek, wrywa sobie zęby, jest już niezwykle mocna, czyli trudna do przyjęcia przez widza. Wspólnie ze współautorem scenariusza, skorygowaliśmy historię i w ten sposób w filmie ojciec Pawła w pijackim amoku sam doprowadza do zapłonu gazet.

Wiedzieliśmy, jaki był klimat mieszkania, jakie banknoty były prasowane, wiedzieliśmy, że ojciec popijał wódkę marki Cymes, ale nie bardzo wiedzieliśmy, jakim właściwie był człowiekiem, albo inaczej – jak odegrać w scenie jego charakter, by miał znamiona pokrewieństwa z oryginałem. Znajomość faktu potwierdzającego treść przemowy wygłoszonej do syna, czyli służby ojca w wojsku, nie wносиła zbyt wiele. Owszem, podczas odbywania służby zasadniczej mężczyzna będąc w stanie upojenia alkoholowego otworzył ogień ze służbowej broni do znajdującego się na terenie jednostki kurnika, za które to naruszenie regulaminu znalazł się w jednostce karnej w Orzyszu. Wspomniany Orzysz, którym jako przykładem piekła na ziemi straszono polskich żołnierzy jeszcze po transformacji ustrojowej, i który znalazł miejsce w ojcowskim monologu, był również faktem. Po rozmowie z bohaterem filmu dysponowaliśmy tylko kilkoma faktami, z których miała powstać całość, aczkolwiek im dalej w przeszłość, tym mniej wyraźne są wspomnienia, a więc mniej informacji i zarazem forma filmowa musi być adekwatna do kondycji wspomnień.

W chwili, gdy zastanawialiśmy się nad sposobami stworzenia pełnowymiarowej postaci odpowiadającej obrazowi oryginalnego ojca, to właśnie możliwość kreowania rzeczywistości, właściwa filmowi fabularnemu, pozwoliła nam stworzyć ze szczątkowych informacji portret psychologiczny ojca możliwy do zastosowania w omawianej scenie. Trzeba też dodać, że to, jaki był ojciec Pawła w dniu pożaru, jaki miał charakter i jak wyglądał, to tylko część zmiennych opisujących omawianą scenę. Kreacja scenariusza wywołała również i inne wątpliwości oraz pytania. Na przykład jak wyglądało wnętrze mieszkania albo czy w pomieszczeniu zajmowanym przez handlarza spirytusem znajdowały się jakieś charakterystyczne albo dziwne dla postronnego obserwatora przedmioty, warte umieszczenia później w kadrze?

Co wiedzieliśmy? To, że artysta przychodzi do ojca w dniu swoich urodzin, a więc jest to drugi dzień grudnia. Rok? No cóż, wydarzenie miało miejsce albo podczas przepustki z ośrodka wychowawczego, albo po zakończeniu w nim pobytu – zilustrowanego w *Każdej z blizn* sceną animowaną. Uśredniając te dane założyliśmy, że w chwili wizyty bohater ma 13 lat. Ustaliliśmy też z Pawłem Siedlikiem wspólną wizję, w której artysta jest nieśmiałym, nieco zahukanym dzieciakiem. Była ona poparta słowami rapera, który tak właśnie opisywał siebie z tamtego okresu. Wizja była tym bogatsza, że artysta opowiedział ten fragment swojego życia po raz kolejny, ale w sposób niezależny od mojego projektu, a mianowicie w jednym z utworów ze swojego repertuaru (Popek & Matheo *Wszystko i nic*, Step Records 2018), którego tekst przytaczam poniżej.

*(...)Jestem na Leńskiego, siedzę z ojcem, mam 13 lat
On pijany wódką z swego serca tak wylewa żal
Bierze kombinerki i wrywa sobie zęby dwa
Tak mnie ojciec uczył, jak zły może być ten świat...*

Przystępując do pracy nad sceną wizyty u ojca odbyłem wizję lokalną na miejscu zdarzenia, czyli w Legnicy. W wolnych chwilach, pozornie nie związanych z projektem notowałem swoje

wyobrażenia na temat fabularyzowanej sceny i częściowe założenia wynikające z opowieści. Po jakimś czasie przyjąłem założenie, zgodnie z którym siłą sceny – jej *modus operandi* – będzie monolog, wygłoszony przez ojca do młodego jubilata. Monolog nie jest tu jednak bytem samoistnym - nie funkcjonuje w oderwaniu od sytuacji. W rzeczywistości został sprowokowany przez splot wydarzeń (wizyta syna, upojenie alkoholowe, włączony telewizor). Kompozycja sceny musiała więc zakładać wstęp do monologu, sekwencję pozwalającą na zbudowanie, z myślą o widzu, odpowiedniej atmosfery, pewnej dozy napięcia i czegoś, co osadzi przemowę ojca w scenie jako usprawiedliwioną.

Ogólnie rzecz biorąc modelowanie scenariusza tak, by jakaś ważna dla filmu wartość mogła w nim odpowiednio zafunkcjonować to zabieg często stosowany w filmach fabularnych, ale jak wspomniałem wcześniej, każda konwencja gatunkowa użyta w mojej produkcji rządzi się swoimi prawami. Głównym powodem ojcowskiej przemowy był fakt zapomnienia o urodzinach syna. Idealnym kontrapunktem dla monologu (trwającego na ekranie około trzech minut) będzie wspomniane przez chłopca słowo „tort”, które uruchamia całe wydarzenie.

W roli artysty obsadziłem Patryka Klimackiego. W chwili kręcenia omawianej w bieżącym rozdziale sceny, aktor miał 13 lat. Pochodzi z mojego rodzinnego miasta, z Koruszek i jest naturszczykiem. Zdecydowałem się zaangażować go do tej roli, ponieważ już wcześniej razem pracowaliśmy przy jednym z teledysków Pawła, gdzie Patryk również wcielił się w niego samego sprzed lat. Poza zaletami związanymi z samą grą aktorską o obsadzeniu w roli zadecydował rodzaj duchowego pokrewieństwa między artystą a odtwórcą jego roli.



31 ilustr. Patryk Klimacki, odtwórca roli młodego Pawła Mikołajuwa w trakcie przymiarek

Gdy scenariusz był już gotowy, Paweł Siedlik, jako jego współautor stwierdził, że idealną osobą do odegrania ojca artysty będzie Mirosław Zbrojewicz. To polski aktor, określany mianem „aktora charakterystycznego” (czyli aktora o wyróżniającej się fizjonomii), często obsadzany w rolach gangsterów albo twardzieli. Studia w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie ukończył w 1981 roku. Był odtwórcą ponad stu ról w wielu głośnych produkcjach kinowych.

Paweł Siedlik, współautor scenariusza do sceny fabularnej:

Nie zdziwiłem się, że reżyser chciał włączyć ten epizod z życia Pawła Mikołajuwa do swojego filmu. Opowiedziana przez niego - w trakcie długiego wywiadu - historia relacji z ojcem niósł w sobie wszystkie wymagane elementy dramaturgii filmowej. Wystarczyło tylko napisać monolog nietrzeźwiejącego ojca i zwrócić się z propozycją do odpowiedniego aktora. Powierzenie tej roli Mirosławowi Zbrojewiczowi było znakomitą decyzją. Z wielką satysfakcją mogłem docenić, co aktor tej miary potrafi zrobić z tekstem. Traumatyczne doświadczenie chłopca z dzieciństwa odnalazło swój przejmujący, filmowy już byt, ale oddziałujący z niezwykłą, sugestywną siłą. Mateusz Winkiel niejednokrotnie udawał, bo przecież współpracujemy już około dwudziestu lat, w tym kilkanaście na Wydziale Aktorskim, tworząc dla adeptów teatru przestrzeń filmową w której weryfikują swoje umiejętności warsztatowe przed kamerą, że doskonale rozumie język filmu i potrafi się odnaleźć w każdej rzeczywistości, kiedy kieruje obiektyw na aktora, a potem konstruuje swoją opowieść w precyzyjnym montażu, oddając wiarygodnie twórczy zamiar zawarty w scenariuszu. Każde z dzieł, które współtworzył na naszym Wydziale, cechuje niezwykła dbałość i staranność w doborze i użyciu odpowiednich środków do realizacji zadań. Z prawdziwą satysfakcją, przyglądam się kolejnej jego samodzielnej realizacji, z przekonaniem, że ta twórcza pasja i śmiałe, odważne podejście do ambitnych projektów, nigdy nie wygaśnie.

Zapewne nasuwa się tu pytanie, czy wskazany przez Pawła Siedlika aktor był podobny do ojca artysty, którego rolę miał odegrać. Jeszcze zanim zacząłem pracować nad opisywaną w niniejszym rozdziale sceną, poprosiłem życiową partnerkę artysty – Katarzynę - o pomoc w zdobyciu zdjęć Pawła z młodych lat oraz jego nieżyjącego już ojca. W tym celu Katarzyna udała się do Legnicy z zamiarem odwiedzin u mamy artysty. Wróciła jedynie z kilkoma zdjęciami młodego Pawła i tylko z jednym zdjęciem, na którym bohaterowie opisywanego w scenie fabularnej wydarzenia są razem. Więcej zdjęć się nie zachowało. W związku z tym szukanie za wszelką cenę aktora, który pasowałby do zdjęcia nie było do końca rozsądne, ale ramy formy fabularnej pozwalały na lepsze rozwiązanie. Było nim osadzenie w roli aktora, który umiejętnie dopasuje się do naszkicowanego przez autorów scenariusza portretu psychologicznego. Mirosław Zbrojewicz był pierwszym kandydatem do roli ojca bohatera. I mieliśmy szczęście – zgodził się na naszą propozycję. Podczas pierwszego wspólnego spotkania omówiliśmy wszystkie elementy scenariusza.



32 ilustr. Mirosław Zbrojewicz na planie zdjęciowym do sceny fabularnej

Ten sam scenariusz trafił również do Arkadiusza Żyłki, operatora, którego zaprosiłem do współpracy oraz do Jana Matysika – scenografa. Jak wspomniałem, kolejne sekwencje rejestrował inny operator. Każdy ze specjalistów, którym zaproponowałem współpracę przy swoim dokumencie, obok umiejętności wniósł do filmu niepowtarzalne i samodzielnie wypracowane elementy warsztatu filmowego, pozwalające na uwypuklenie autentyczności przekazu, a przy okazji przepuszczenie każdego epizodu przez pryzmat niezależny od mojego prywatnego spojrzenia na fakty.

Oprócz pracy nad elementami scenografii przy dopracowywaniu wnętrza mieszkania, skrupulatności i wiarygodności wymagały również stroje młodego Pawła i jego ojca. Do współpracy zdecydowałem się zaprosić zaprzyjaźnioną kostiumografkę, mając na względzie profesjonalizm i doświadczenie, które ją wyróżniają.

Danuta Kamińska, kostiumograf przy scenie fabularnej:

Ponieważ praca z Mateuszem to czysta przyjemność, gdy zadzwonił któregoś dnia i zaproponował mi przygotowanie kostiumów do sceny fabularnej, w autorskim projekcie, nie wahałam się ani chwili. Lata 80 nie są łatwo dostępne, ale udało mi się zdobyć w większości autentyczne kostiumy z tamtych lat. Część z nich pochodzi z moich zasobów, część od zaprzyjaźnionej koleżanki- kostiumografki. Dzianinowy, niebiesko beżowy sweterek w romby, okropna bistorowa bluza na biały suwak, tandetne szaro-bure trampki czy wyplóciate niebieskawe sztruksy. Te nie wymagały żadnej interwencji, jedynie korekty rozmiaru- spodnie sztruksowe zostały, ile się da podłużone, sweterek zaś zwężony. Wszystko tak okropne z obecnego punktu widzenia estetyki czy komfortu noszenia, że aż piękne. Ale nie wszystkie kostiumy są autentykami. Koszula flanelowa w kratę i białe podkoszulki (ojca, przyp. autor), zostały zakupione współcześnie. Zresztą akurat te części garderoby wymagały zdublowania, ze względu na realizację sceny, podczas której ojciec będąc bardziej niż nietrzeźwy wznieca pożar przewracając butelkę wódki, a od płomienia zapala się jego przedramię. Dlatego też przygotowałam trzy identyczne komplety, aby można było zrealizować duple. Aby nowo zakupione kostiumy uzyskały efekt wieloletniego noszenia kilkakrotnie je prałam. Potem koszule delikatnie odbarwiłam, aby zlikwidować zbyt intensywny niebieski kolor i złagodzić kontrast pomiędzy granatem, a bielą.

Kolejnym etapem było patynowanie herbatą białych podkoszulek, by nadać im charakter znoszonych. Ostatnim etapem - już na planie, po konsultacji z Reżyserem, spatynowałam podkoszulek i koszulę wazeliną, wymieszaną ze specjalnym szarym i brązowym pudrem do patynacji oraz ziemią, aby uzyskać efekt brudnie pranych ciuchów.

I dopiero wtedy kostiumy stały się prawdziwe, były adekwatne do postaci i sytuacji.

W roli operatora sceny fabularnej jeszcze przed rozpoczęciem prac nad całym projektem widziałem Arkadiusza Żyłkę. Jest to dla mnie bardzo ważna postać, zarówno od strony mojego własnego rozwoju zawodowego, jak i dla historii mojej firmy. Nasze drogi życiowe po raz pierwszy przecięły się, gdy byłem na pierwszym roku studiów na kierunku Realizacji Obrazu Filmowego i Telewizyjnego Wyższej Szkoły Sztuki Projektowania. Zrobiliśmy wspólnie z Arkiem ponad sto produkcji, budując jednocześnie markę Mania Studio rozpoznawalną w całym kraju i realizująca zlecenia dla największych wytwórni muzycznych. Pod koniec tego okresu Arek rozpoczął studia na wydziale operatorskim w łódzkiej Szkole Filmowej, gdzie i ja przez dwa lata miałem okazję studiować na wydziale produkcji oraz zostałem asystentem Pawła Siedlika na wydziale aktorskim, zaś rozwój „Mania Studio” zaczął postępować w kierunku statusu domu producenckiego.



33 ilustr. kolejno od lewej: autor zdjęć Arkadiusz Żyłka, reżyser Mateusz Winkiel, archiwista materiałów Jakub Skrzypczyński, odtwórca roli młodego Pawła Mikołajuwa Patryk Klimacki

Nasze drogi rozeszły się z różnych przyczyn – głównie zawodowych – pozostaliśmy jednak w koleżeńskich i przyjacielskich relacjach.

Myślę, że warto przytoczyć tu fragment wywiadu, jaki z Arkiem przeprowadził “Tydzień w *Koluszkach*”, ponieważ pomimo niewielkiej objętości stanowi on ciekawe przedstawienie osobowości tego operatora:

Pochodzi z Koluszek, zaczynał wraz z „Manią” przy teledyskach, jakiś czas pracował w Poznaniu przy realizacji reklam dla marki Lidl. Obecnie mieszka w Warszawie.

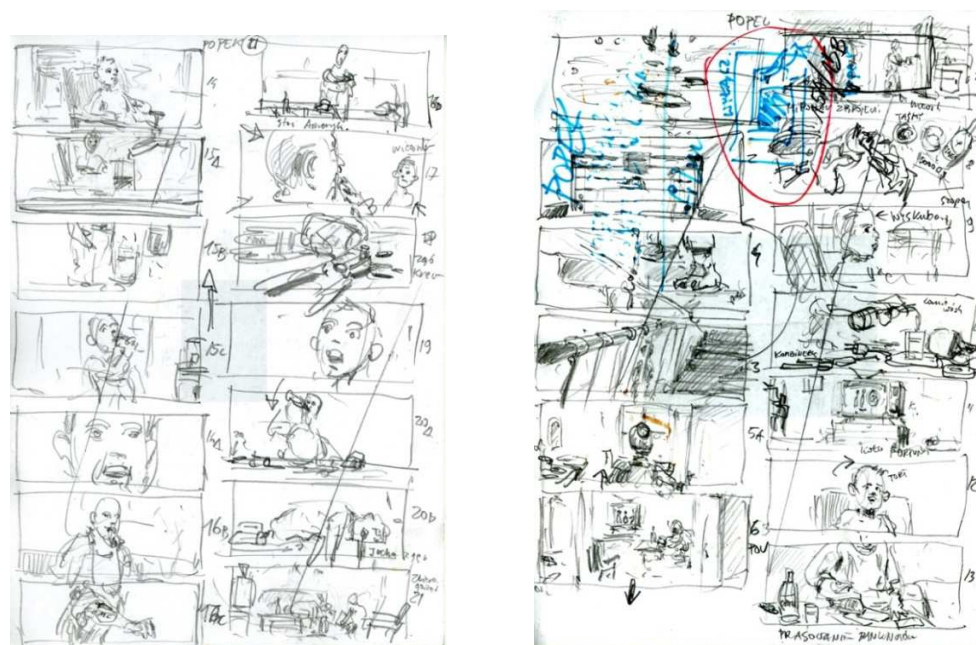
Z Arkadiuszem Żyłką, reżyserem obrazu, rozmawiamy w przerwie pracy na planie filmu Mateusza Winkla „Każda z blizn”;

- Ukończyłeś wydział operatorski i realizacji telewizyjnej w Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi. Na swoim koncie masz głównie filmy dokumentalne i sporo etiud szkolnych. Jak trafiłeś do reklamy?

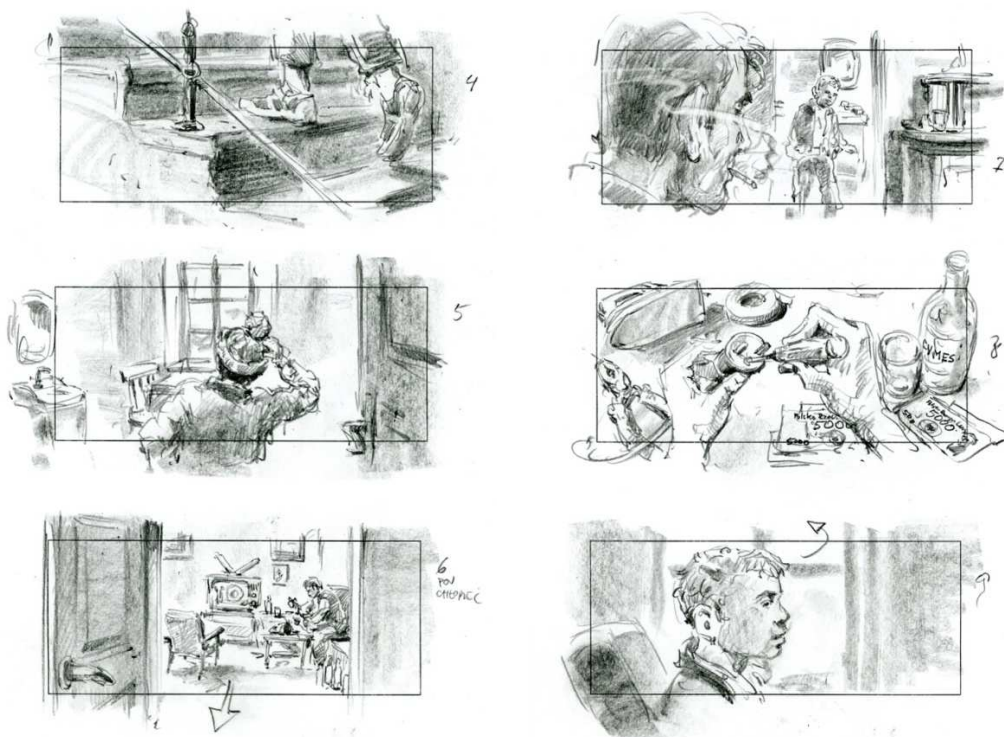
- W reklamę „wdepnąłem” podobnie jak spora część chłopaków z wydziału operatorskiego. Gdy już związałem się z tym kierunkiem – zostałem. Cieszę się, że z „Manią” powróciliśmy do krótkiej formy fabularnej, co jest mega frajdą. Pozwala mi wrócić do tego po co studiowałem. Z Mateuszem współpracowałem jeszcze przed jej rozpoczęciem, zrobiliśmy wspólnie wiele teledysków, nawet nie jestem w stanie ich zliczyć. To była dobra szkoła! Mogliśmy bez żadnych ograniczeń uczyć się jak budować formę obrazu, żonglować wszystkimi dostępnymi „pędzelkami”, to znaczy czym malujemy naszą wizję. Zaraziliśmy tym sporą część znajomych z Koluszek, w szkole filmowej mówiono o nas „Mafia Koluszkowska”, te osoby pracują obecnie na planach filmowych.

Po około siedmiu latach od ostatniego zrealizowanego wspólnie z Arkiem Żyłką projektu, którym był teledysk zespołu Coma, zadzwoniłem do niego z pytaniem, czy nie zostałby autorem zdjęć do sceny fabularnej w *Każdej z blizn* – projekcie związanym z moją pracą doktorską. Arek zgodził się bez chwili wahania, wysłałem mu więc scenariusz

i umówiliśmy się na spotkanie. Ponieważ Arek na co dzień działa w świecie reklamy uznał, że trzeba postawić na jakość obrazu i namówił do współpracy kilkunastoosobową ekipę, z którą pracuje na co dzień w swojej aktualnej branży. Podczas kilku kolejnych spotkań stworzył scenopis, który po wspólnym omówieniu został przełożony na storyboard. Autor, Artur Gołębiowski, najpierw rozrysował storyboard przy nas w wersji roboczej. Kiedy operator określił, jak chce te ujęcia zrealizować, scenorys został narysowany raz jeszcze – najpierw szkicowo, a potem w pełni profesjonalnie.



34 ilustr. przedstawiająca szkic scenorysu



35 ilustr. przedstawiająca wybrane fragmenty scenorysu, przygotowanego na potrzeby sceny fabularnej

Kolejnym krokiem, nad którym czuwał Arek, była dokumentacja miejsc, w których scena mogłaby się rozegrać. Ponieważ jednak ekipa współpracowników Arka jest z Warszawy - tak jak i główny aktor epizodu, Mirosław Zbrojewicz - realizacja sceny w Legnicy, czyli tam, gdzie rozegrała się naprawdę, wiązałaby się nie tylko z utrudnieniami logistycznymi, ale i finansowymi. Zastanawiając się nad rozwiązaniem tej kwestii wpadłem na pomysł, by scenę przenieść do Kuluszek i tutaj poszukać kamienicy oraz wnętrza mieszkania, które pasowałyby do oryginalnego zabudowania z Legnicy. Razem z Arkiem specjalistą od oświetlenia planu, Maciejem Maciejewskim, obejrzelśmy wszystkie lokale, które w różnym stopniu pasowały do koncepcji epizodu. Finalnie wytypowana została kamienica w okolicy Kuluszek, zlokalizowana na skraju lasu przy torowisku, a będącą własnością Polskich Kolei Państwowych. Co ważne, wciąż mieszkają w niej ludzie, choć część mieszkań jest już wyłączona z użytku. Obiekt ma ponad stuletnią historię i sprawia wrażenie zapomnianego. Podczas wizji lokalnej wykonaliśmy niezbędną dokumentację fotograficzną.

Arkadiusz Żyłka, autor zdjęć do sceny fabularnej:

Scenę z tak mocnym ładunkiem emocjonalnym chciałem opowiedzieć jak najbardziej spokojnie, ale nie statycznie. Kamera pracuje z ręki, oddycha to ma podkreślać emocje. Uwalnia się i jest bardziej dynamiczna w drugiej części filmu po monologu ojca. Tutaj zastosowaliśmy jazdę, miało to być jedno długie ujęcie, kamera jest bardziej dynamiczna wraz z przyspieszeniem akcji, ojciec podpala się od wódki, chłopak biegnie do kuchni. Tutaj kamera wyraźnie przyspiesza, dodajemy szybkie szwenki. Jest grudzień, późne popołudnie. W światło pochodzi głównie z wnętrza, ciepłe, dla kontrastu przez okno zaklejone gazetami wpada chłodne miękkie światło. Całość ma współgrać ze sobą i nie przeszkadzać w opowiadaniu, zależało mi na szczegółach w cieniach, znakomita scenografia, faktury na ścianach, potrzebowały szczegółów, nie chciałem w obrazie zbyt dużej ilości czerni. Jest to obraz brudny, dociśnięty, ale nie pozbawiony koloru. Dominuje cyjan i żółć wpadający w pomarańcz, dla dopełnienia niebieski w kostiumach naszych bohaterach. Chciałem, aby to był obraz mocniej nasycony. Zdecydowaliśmy się na obiektywy anamorficzne, historyczna już scenografia, praktycznie zamknięci w jednym pomieszczeniu, szukaliśmy przestrzeni. Nie wyobrażałem sobie zamknięcia w obiektywach sferycznych, które mocno spłaszczyły by naszą scenę. Dla podkreślenia tego zdecydowałem się na użycie tylko jednego obiektywu Cooke Anamorphic/iSF 40mm, jest to miękki obiektyw bez żadnych powłok antyrefleksyjnych, dodatkowo obraz kaszetowałem dwoma przejściowymi filtrami storm blue, o niskich gradacjach. Chciałem już na planie uzyskać jak najwięcej, nie zostawiając tego na postprodukcję. Zastosowanie jednego obiektywu 40mm pozwoliło nam na płynniejsze przejścia między ujęciami, nie mamy poczucia animacji/skoków w przestrzeni, a jedna głębia ostrości nadała ciekawego wymiaru.



36 ilustr. kamienica wybraną do sceny fabularnej

Wnętrze jednego z dostępnych mieszkań miało bardzo duży potencjał, ale okazało się, że będzie wymagać prac naprawczych, ponieważ jego ostatni, nie żyjący już właściciel będąc w stanie upojenia alkoholowego porąbał drewnianą podłogę, by wykorzystać ją jako opał – uzupełnienia wymagały więc jej braki. Motyw dewastacji, czyli piękny kafłowy piec kuchenny był ozdobą tego mieszkania, ale poza nim lokal był całkowicie pusty. Żeby mógł zagrać wnętrze zamieszkane przez ojca artysty, na którego monologu koncentrował się realizowany epizod i sugerować, że akcja toczy się w latach 90. konieczne było wsparcie zawodowego scenografa. Mój wybór padł na Janka Matysika. Również z nim miałem już okazję współpracować przy kilku projektach, od czasu naszego ostatniego spotkania na planie filmowym stał się specjalistą pracującym przy profesjonalnych produkcjach filmowych. Wiedząc, jaką aktualnie cieszy się pozycją i prestiżem było mi tym bardziej miło, że znalazł czas, by wesprzeć mój projekt wraz ze swoim asystentem, Kamilem Trzmielewskim. W ten sposób spotkaliśmy się znów w mieszkaniu o porąbanej podłodze.



37 ilustr. widoczne ubytki w drewnianej podłodze

Kamil Trzmielewski, asystent scenografa przy scenie fabularnej:

Opustoszałe mieszkanie w samotnym kolejowym familoku z jedną klatką schodową, w którym odbywa się akcja, zastaliśmy w kompletnej ruinie bez podłogi, bez mebli, bez sanitariatu. Dość duże wyzwanie jak na adaptację pomieszczenia. Jedyne co było za, by to była odpowiednia lokacja do sceny to okna, które potem wykleiliśmy gazetami, piec, kuchenka i to, że prawda ekranowa będzie wynikała z ducha tego miejsca. Przystępując do robienia, należało odgruzować miejsce po wcześniejszych mieszkańcach. Potem zajęliśmy się położeniem podłogi z drewnianych desek, aż po patynę dość jaskrawych ścian. Z racji tego, że miejsce nie posiadało żadnego umeblowania, zajęliśmy się dekoracją od mebli po najmniejsze detale, takie jak pieniądze czy kombinerki, by wszystko było ze sobą spójne. Po rozmowach z reżyserem i operatorem chcieliśmy połączyć miejsca "salon"- "kuchnia", w której znajduje się sanitariat znaczący dla sceny. W tym celu użyliśmy luster co jest widoczne w filmie. Największym za to wyzwaniem było, zrobienie scenerii zimy. Okres zdjęciowy przypadł na końcówkę czerwca, co

nie ułatwiło pracy. W tym celu tak użyliśmy sztucznego śniegu, aby dodać tak zwanej magii kina zrzucaliśmy go z piętra na bohatera, by nadać klimatu.



38 i 39 ilustr. fragmenty scenografii

Komentarz Mirosława Zbrojewicza, o który został poproszony po zakończeniu zdjęć:
Na początek powiem, że właśnie skończyłem zdjęcia i żyję, a łatwo nie było, bo było i dużo ognia i krwi dużo, ale wszystko się mam nadzieje pięknie udało i liczę na to, że warto było, bo to chyba ciekawy projekt. Może to nie moja bajka, historia Popka, ale bardzo to malownicza postać i wydaje mi się, że warta, życiorys wart opowiedzenia, a ja tu w tym projekcie zagrałem ojca Popka. No była to jedna scena bardzo długa i bardzo, bardzo dramatyczna. Z tego co wiem, w tym projekcie była to jedyna scena stricte aktorska, a rzecz cała jest bardzo interesująca chyba pierwszy raz w życiu biorę udział w pracy naukowej, bo to jest projekt, który będzie częścią pracy doktorskiej reżysera. Liczę na to, że będzie pięknie.

Na uwagę zasługuje również fragment wywiadu, jakiego aktor udzielił czasopismu *Tydzień w Koluszkach*;

Poppek z definicji jest kontrowersyjny i chyba o to mu chodzi, by takim być. Zresztą z tego co wiem, pielęgnuje tę swoją kontrowersyjność. To naprawdę hollywoodzki życiorys, niezwykle barwna postać. Myślę, że należy mu się film.

SCENA TELEDYSKOWA

Kolejny epizod z życia bohatera został zobrazowany za pomocą teledysku. *Leksykon Gatunków Filmowych* definiuje teledysk wychodząc od etymologii terminu zamiennego – wideoklipu – (...)gdzie słowo to jest połączeniem łacińskiego video (widzę), anglo-francuskiego clip (spinacz) i amerykańskiego clip (zawrotne tempo) i oznacza krótki utwór filmowy, wideo, albo telewizyjny produkowany z myślą o promocji piosenki, nagrania płytowego, wykonawcy, czy też filmu. Teledysk zazwyczaj przybiera zamkniętą dramaturgicznie postać audiowizualnej miniatury, będącej swobodnie i pomysłowo zainscenizowaną wizualizacją danej piosenki, lub utworu muzycznego. (...) ²⁴

Prefigurację gatunku stanowiła już w okresie kina wczesnodźwiękowego, względnie samodzielna sekwencja filmowa wykorzystująca utwór wokalny lub muzyczny jako element większej całości. W latach 50. i 60. realizowano teledyski na taśmie filmowej (m.in. *Kulig* z udziałem Skaldów i Bogumiła Kobieli). We współczesnej fazie rozwoju teledysk produkowany jest przy użyciu nowoczesnych technik elektronicznej rejestracji, przetwarzania i montażu, komputerowej animacji i obróbki materiału, często z wykorzystaniem szerokiego repertuaru efektów wizualnych i dźwiękowych. Obecnie należy do najpopularniejszych i licznie reprezentowanych na antenie gatunków form telewizyjnych końca XX wieku. W najprostszej definicji teledysk to forma sztuki filmowej występująca w połączeniu z utworem muzycznym. Przyjmuje się, że jej historyczne początki wynikają z inspiracji filmem reklamowym, dlatego przypisuje się teledyskom regułę mówiącą, że ich fabuła nawiązuje do tematu utworu, z którym występuje (co współcześnie nie jest już żadną normą). Teledysk jako gatunek został rozpowszechniony w pierwszej połowie lat 80., między innymi za sprawą amerykańskiej telewizji muzycznej MTV. Początkowo cechą charakterystyczną teledysków był specyficzny montaż scen, który polegał na dynamicznych zmianach kolejnych, zwykle krótkich ujęć. Dopiero później sposób prezentacji obrazu dobierano do nastroju wykonywanego utworu. Formą poprzedzającą teledysk taki, jak rozumiemy go dzisiaj, były krótkie filmy z występów artystów i zespołów muzycznych na scenie i w studio. Produkcje takie powstawały również w Polsce, emitowano je między innymi jako przerywniki między programami telewizyjnymi. Pierwszym wideoklipem w dzisiejszym znaczeniu był film promujący utwór *Bohemian Rhapsody* brytyjskiej grupy Queen – zdjęcia do tego teledysku trwały cztery godziny, wszystkie efekty specjalne zrobiono podczas nagrania (w tym efekt wielokrotnego cienia, będący w owych czasach szczytem techniki), a produkcja, dzięki użyciu wozu transmisyjnego menadżera, kosztowała 4,5 tys. funtów.

Na podstawie przeprowadzonego z bohaterem wywiadu, po historii opisującej urodzinowe odwiedziny u ojca, zakończone zaproszeniem ognia, moją uwagę przykuła historia o jego pierwszych poczynaniach muzyczno-rapowych. Były one równoległe do robienia kariery kieszonkowca, do której to profesji przyuczał bohatera ojciec. Od momentu, gdy późniejszego artystę zafascynowała kultura dźwięku, stawał się coraz lepszym złodziejem i coraz lepszym muzykiem. Ponieważ mówimy o dość rozległym etapie życia nasuwa się tu pytanie, na które sam musiałem odpowiedzieć, a mianowicie: jak to wszystko zmieścić w ograniczonym rozmiarach filmu i zasadami harmonii fragmentów? Najważniejszymi epizodami były kolejno:

²⁴ „Leksykon gatunków filmowych” Marek Hendrykowski, Studio Filmowe Montevideo, Wrocław 2001, str. 173

1. Czasy spędzone w Legnicy, gdzie pod okiem ojca bohater uczy się fachu złodzieja.
2. Wyjazd do Niemiec, gdzie bohater kontynuuje karierę złodzieja i specjalizuje się w radiach samochodowych. Za zarobione w ten sposób pieniądze kupuje 200 g kokainy, ale wszystko przepuszcza zawierając przy okazji bliższą znajomość z przetworem kokainy znanym pod nazwą crack, a finalnie „wypruwa” radio stanowiące część wyposażenia radiowozu policyjnego, na skutek czego zostaje wyrokiem sądowym wydany z Niemiec i tak trafia do Holandii.
3. W Holandii z racji braku wcześniejszego przygotowania do takiego obrotu spraw, bohater zostaje bezdomnym, a przy okazji zaprzyjaźnia się z przedstawicielami subkultury punkowej z Czech. Jego życie koncentruje się na zbieraniu niedopałków po turystach i mieszkaniu w krzakach. Przełomem jest pojawienie się możliwości pracy dla głównego dilerka narkotykowego w Amsterdamie o pseudonimie „Królowa”, ale dzięki nieograniczonej dostępności do używek dochodzi do sytuacji, w której bohater aplikuje sobie pod powiekę zbyt dużą ilość kwasu lizergidowego (LSD), co z kolei skutkuje wpadnięciem do pobliskiej rzeki i interwencją lekarzy i w efekcie półroczną śpiączką spędzoną w jednym z holenderskich szpitali. Historia ta ma swój ciąg dalszy – pomimo prób powrotu do normalności i zerwanie z używkami, bohater ponownie ulega wypadkowi, który znów jest związany z przedawkowaniem LSD i wylądowaniem w szpitalu. Po tym zdarzeniu i po odzyskaniu sprawności fizycznej postanawia wrócić do Polski.
4. Ubrany w ekstrawagancki strój, w jakim nosił się na ulicach Amsterdamu, bohater mojego filmu znajduje się w centrum Krakowa, gdzie przez zbieg okoliczności spotyka jednego ze swoich dawnych kompanów ze środowiska złodziejskiego – „Pomidora” – który w obecności innego kolegi o pseudonimie „Kali” postanawia się nim zaopiekować. Bohater nie mając nic do stracenia, nie mając też pieniędzy i dachu nad głową (a nawet ubrań na zmianę), korzysta z pomocy i tak znajduje się w prywatnym mieszkaniu. Tutaj wraz z kompanami zafascynowany rapem tworzy pod wpływem używek i alkoholu swoje teksty hip-hopowe, które dziś są znane szerszej publiczności jako pierwsze utwory zespołu „Firma”. W taki to właśnie sposób rozpoczyna się kariera artystyczna młodego legniczana. Zawiązana grupa ma pięcioosobowy skład -Tadek, Boski Roman, Kali, Pomidor i Popek. Zespół zdobywa, ku zaskoczeniu mainstreamu, znaczny rozgłos i szybko pnie się po szczeblach kariery. „Firma” wpływa na rosnącą w Polsce falę popularności kultury hip hop, ale jej skład co chwila jest niepełny, ponieważ raperzy rozwijając się artystycznie nie porzucali swojego wcześniejszego fachu i dalej kradli, stąd co chwila któryś z nich był pozbawiany wolności. Byli jednak gwiazdami swojego gatunku, a potem poważną gwiazdą stał się cały zespół – i jako „Firma” zagrali na festiwalu w Opolu.

W chwili, gdy powyższe cztery etapy życia były już rozpisane, miałem pewien pogląd na sytuację. Zanim jednak przełożę je na język teledysku, trzeba dokonać redukcji. Punkty o Holandii i Niemczech zostają więc pominięte, ponieważ znalazły miejsce w moim wcześniejszym filmie dokumentalnym *Popek za życia*. Do ustalenia ogólnego zarysu treści, zilustrowanego formą teledysku, potrzebne było jeszcze uszczegółowienie zakończenia tego etapu życia bohatera. Paweł wraz ze swoim spotkanym w Krakowie kolegą, „Pomidorem”, bierze udział w rajdzie przez Polskę – z południa na północ – podczas którego kradną kilkanaście samochodów. Trasa kończy się w Szczecinie. I tutaj raper z Legnicy otrzymuje telefon z wiadomością, że jeden z jego współników, będąc pod presją służb, obciążył w swych zeznaniach zarówno jego, jak i „Pomidora”. Artyści postanawiają wówczas jak najszybciej

opuścić kraj. Udają się do Czech i stamtąd autokarem przedostają się do Anglii, gdzie dzięki swoim kontaktom zaczynają nowe życie na podrobionych paszportach. W tym miejscu ze sceny schodzi Paweł Mikołajuw, a zamiast niego pojawia się późniejszy zawodnik MMA - Paweł Rak.

Do pracy nad opisywaną w niniejszym rozdziale sceną zaprosiłem ponownie „Mathea”, który nie tylko wspierał mnie w realizacji całego projektu od samych jego początków, ale również był producentem największych solowych przebojów bohatera *Każdej z blizn*. Kolejność była następująca: bohater w studiu nagrań udzielił najpierw godzinnego wywiadu na temat opisanych tu historii, następnie wyselekcjonowane ścieżki audio zostały przeze mnie jako reżysera i przez „Mathea” jako producenta utworu wyselekcjonowane pod względem merytorycznym - tak uzyskaliśmy opis kariery artysty jako rapera i złodzieja w kontekście działalności zespołu „Firma”. Razem z nami w studiu znajdował się sam zainteresowany, a jego zadaniem było napisanie (na podstawie wybranych przez nas treści), tekstu do utworu muzycznego.

By zachować surowość przekazu – a w zamyśle autentyczność – postanowiliśmy zrezygnować z refrenów. Zamiast nich dopuściliśmy możliwość wplecenia w utwór kilku autentycznych fragmentów wywiadu, na podstawie którego został stworzony. Tak powstała kompozycja stanowiąca opis szerokiego fragmentu życia bohatera, przypadającego na okres od 15 do 27 roku życia rozegrany w Polsce, Niemczech, Holandii i znów w Polsce, poczynając od epizodu krakowskiego po moment ucieczki do Wielkiej Brytanii, po której rozpoczyna się historia zupełnie innego człowieka – Pawła Raka, który formalnie nie ma nic wspólnego z poszukiwanym listem gończym raperem z „Firmy”. Mając gotowy utwór, który z perspektywy mojego doświadczenia w pracy z teledyskami jest bardzo bogaty w treści i nie zawiera pustych „wypełniaczy” czy zabiegów poetyckich uznałem, że siłą kompozycji jest autentyczność wypowiedzianych słów.

Plan filmowy postanowiłem zamknąć w jednej tylko przestrzeni studyjnej, gdzie na kilkudziesięciu metrach kwadratowych zbudowałem przy wsparciu ekipy scenograficznej kilka „wyodrębnionych” miejsc, nawiązujących do treści utworu. Warto tu wspomnieć o dwóch sprawach. Po pierwsze zabieg ten w moim założeniu pokrywa się w pewną stylistyką teledysków z lat 80. i 90. W niektórych wideoklipach o sile obrazu nie stanowi scena fabularna czy jakakolwiek kombinacja ujęć ale to, od czego zaczęła się, według przytoczonej na wstępie niniejszego rozdziału definicji teledysku, historia tego gatunku- udźwiękowiony obraz, na którym artysta wykonuje swój utwór. Rozwiązanie takie na tle bogactwa stylistyki wideoklipów zasługuje na miano surowego i minimalistycznego, ale w większości wypadków jest najlepsze, ponieważ obrazowane w ten sposób kompozycje muzyczne są na ogół tak dobre, że nie wymagają żadnej dodatkowej narracji poza samym wizerunkiem wykonującego je artysty.

Do współpracy przy teledysku, którego realizacja zajęła jeden dzień zdjęciowy, zaprosiłem jako operatora Marcina Pabiniaka z Koluszek, z którym przy okazji realizacji mojego filmu spotkałem się ponownie po latach. Swoje pierwsze kroki na drodze obrazu filmowego stawiał w Mania Studio – dziś pracuje przy największych produkcjach fabularnych w Polsce jako asystent kamery bądź ostrzyiciel.

Marcin Pabiniak, główny operator sceny teledyskowej:

Wspólnie z Mateuszem Winklem miałem okazję realizować scenę teledyskową do jego pracy doktoranckiej jako autor zdjęć. Jak zawsze na początku zaczęło się od pre-produkcji, tak też było u nas. Po przeczytaniu scenariusza oraz treatmentu na teledysk długo zastanawiałem się

jak do tego przygotować. W mojej głowie cały czas pojawiły się nowe pytania, było dużo szczegółów które musieliśmy na bieżąco weryfikować. Dużo rozmawialiśmy telefonicznie, dyskutowaliśmy nad kolejnością ujęć, logistyka przemieszczania się po stodole, montażem scenografii i innymi. Biorąc pod uwagę studyjne warunki, które były trudne ze względu na dużą ilość scenografii oraz efekty pirotechniczne. Wiedziałem, że muszę podejść do tego bardzo skrupulatnie. Musiałem wybrać odpowiednie światło oraz sprzęt kamerowy. Dopiero po dokumentacji na naszej lokacji, sytuacja nabrała nowego wymiaru, wybrałem światło, kamerę oraz obiektywy. Jeżeli chodzi o światło, zdecydowałem się na lampy żarowe, łącznie o mocy około 8kW. Wszystkie jednostki oświetleniowe były podłączona do urządzenia, którym można było regulować natężenie poszczególnych lamp na całej hali. Wybrałem klucz oświetleniowy w postaci lampy typu chimera o mocy 1kw na statywie z windą 4.2m oraz boomem.

Podczas zdjęć chciałem zachować niski klucz oświetleniowy, postanowiłem oświetlić postać z góry tudzież uzyskać światło kontrowe. Do wypełnienia oświetlenia użyłem tej samej lampy o niższej mocy, która była odbita z kierunkiem bocznym od białego styropianu. Podczas pracy nad scenariuszem, Mateusz wspominał o nakręceniu ujęcia, w którym bohater rapuje/ opowiada o latach 90 polskiej sceny hip-hopowej, na tym etapie ustaliłem z nim, że możemy wykorzystać lampy typu par z foliami efektowymi o różnych kolorach powieszonych kontrowo na tzw trawersie. Tym aspektem oświetleniowym chciałem nawiązać do koncertowych lat 80 polskiej sceny hip-hopowej. Co do kwestii związanych ze sprzętem kamerowym, kamerę, która zaproponowałem Mateuszowi, to Arri Alexa mini z przetwornikiem super 35mm w zestawie z obiektywami anamorficznym i Cooke SF (super flare) o trzech różnych ogniskowych (25,50,100mm), aby uzyskać filmowy look, stylem przypominający zachodnie produkcje filmowe. Obraz postanowiłem przyprawić o pojawiające się w obiektywie flary poziome i wykorzystać to jako dodatkowy walor.



40 ilustr. kamera Alexa Mini wraz z obiektywem anamorficznym, wykorzystana do zarejestrowania ujęć do sceny teledyskowej

Miejsca, do których podczas teledysku zostaje zabrany widz, są dziełem scenografii, która nadaje kolejnym kadrom odpowiednią atmosferę. W przypadku realizowanego na potrzeby *Każdej z blizn* teledysku była ona bardziej skoncentrowana na sytuacyjnych tłach dla rapującego artysty. Pierwszym był olbrzymi napis „Firma” wykonany w stylu właściwym dla sztuki graffiti lat 90. Drugą przestrzeń wyznaczył duży fiat białego koloru oraz wypełnione ogniem metalowe beczki. Na potrzeby stworzenia takich wiarygodnie wyglądających ulicznych koksowników wynająłem pirotechnika, Artura Sobieraja, z którym miałem okazję pracować wcześniej. Jego zadaniem było fachowe i bezpiecznie dla ekipy filmowej stworzenie instalacji,

za pomocą której mogliśmy kontrolować ogień płonący w beczkach. Artur zaproponował użycie rusztów gazowych, które umieścił w beczkach, a przez specjalnie nawiercone otwory połączył je gumowymi wężykami z butlą z gazem. Za pomocą tych rusztów uzyskaliśmy efekt wypełnionych ogniem beczek, mając przy tym kontrolę zarówno nad szybkim zapaleniem i gaszeniem płomieni oraz ich wysokością. Trzecim tłem teledysku było pomieszczenie zbudowane ze starych desek. Pośrodku tak wyznaczonej przestrzeni znalazł się artysta, przed nim zaś umieściliśmy metalową framugę, do której również przymocowaliśmy ruszty gazowe, uzyskując efekt płonącej framugi.



41 ilustr. bohater siedzący na tle jednej ze scenografii



42 ilustr. jeden z efektów pirotechnicznych, wykorzystanych na planie



43 ilustr. Artur Sobieraj, pirotechnik, podczas pracy na planie zdjęciowym do sceny teledyskowej

Na czwartą scenografię złożył się stary drewniany stół i światło pojedynczej żarówki w metalowym kloszu. W tak wykreowanym półmroku bohater pisze na pożółkłych kartkach swoje teksty. Piątym tłem stała się czerwona kanapa, na której spoczął artysta mając przed sobą szklaną ławę, a za plecami kilkadziesiąt plakatów koncertowych zespołu „Firma” – przestrzeń ta zgodnie z założeniem przywodzi na myśl typowy backstage w klubie koncertowym.

Ostatnią przestrzeń wykreowało typowe oświetlenie sceniczne sfilmowane przez metalową siatkę. W blasku autentycznych scenicznych reflektorów artysta porusza się z mikrofonem w dłoni, a jego otoczenie daje się rozpoznać jako koncert. Obecność siatki jest tu zabiegiem scenograficznym znów nawiązującym do hip-hopowych klipów z lat 90.

PROGRAM TELEWIZYJNY O CHARAKTERZE DOKUMENTALNYM

Po analizie przesłanek związanych z konstrukcją programów telewizyjnych oraz własnego doświadczenia – o czym wspomnę za chwilę – uznałem, że dokumentalny charakter mojego filmu najlepiej podkreśli konwencja określana mianem reportażu telewizyjnego. Warto wspomnieć, że reportaż jako gatunek dziennikarski pochodzi z czasów, w których nie było telewizji, jego definicja nie uległa jednak zmianie.

Reportażem nazywa się gatunek publicystyczno-literacki, który przedstawia rzeczywiste zdarzenia i towarzyszące im okoliczności. Autor reportażu opowiada o zdarzeniach, których był świadkiem, lub których przebieg zna z relacji świadków, dokumentów lub innych źródeł. Ze względu na tematykę wyróżniamy reportaże: społeczno-obyczajowe, podróżnicze, wojenne, sądowe, polityczne, popularnonaukowe. Zwykle reportaże występują w postaci, którą można określić dwubiegunową, ponieważ z jednej strony powinien cechować się obiektywizmem, rzetelnością i wiernością wobec przedmiotu narracji, jednak z drugiej - jest subiektywny, zawiera oceny i opinie (albo sugestie) autora na dany temat. Reportaż może zawierać cytaty, wypowiedzi świadków zdarzenia, a jego tematem może być praktycznie wszystko, co przykuwa uwagę widza – liczy się problem i bohater.

Reportaż na ogół jest tworzony w czasie teraźniejszym, co nadaje relacjom tempa i wywołuje w czytelniku wrażenie bezpośredniej obserwacji, lub uczestnictwa w opisywanych wydarzeniach. Mimo iż reportaż opiera się na materiale autentycznym i zasadniczo unika fikcji, często formuje się go na wzór epickiej fabuły, która czasem może przybrać postać akcji bardziej dynamicznej niż w rzeczywistości. Twórcy reportażu, obok typowego bieżącego komentarza, stosują inne formy narracyjne takie jak opis, charakterystyka postaci, narracja poetycka oraz wspomnienia, dialogi i wywiady.

Jak pisze J. Uszyński:

Ten popularny w telewizji gatunek okazuje się, wbrew pozorom trudny do zdefiniowania. Przede wszystkim na swoje podobieństwo z jednej strony do filmu dokumentalnego, z drugiej do takich form dziennikarskich jak news czy felieton filmowy. Reportaż ma długą tradycję w literaturze i dziennikarstwie pisanym, wypracował też własne formy na obszarze radia, jego pierwotnym żywiołem było więc słowo. Kiedy wzbogacono je o obraz i reportaż pojawił się w telewizji, spotkał się z podobnymi formami obserwacyjnymi, które przywędrowały tu z obszaru kinematografii.²⁵

Scena zrealizowana w konwencji reportażu telewizyjnego przybliży widzowi okres życia artysty przypadający na jego pobyt w Anglii, gdzie ścigany listem gończym schronił się po opuszczeniu Polski, by zacząć życie „od nowa”. Na Wyspach ukrywał się przez 11 lat. Kiedy opuszczał kraj był zupełnie innym człowiekiem nie tylko pod względem wyglądu fizycznego, lecz i zachowania. Wyjeżdżając z Polski sprawiał wrażenie typowego przedstawiciela środowiska kojarzonego z siłownią, ryzykownymi zachowaniami, ulicą i używkami, aspołecznego i niebezpiecznego. Jednak 11 lat życia na emigracji to proces przemiany psychiki, osiągnięcie dojrzałości muzycznej i związane z tym pogłębienie wrażliwości. Wśród ważnych momentów życia na emigracji trzeba tu wymienić dobrowolne okaleczenie twarzy (skaryfikacja), wytatuowanie gałek ocznych i wstawienie złotych zębów oraz przyjście na świat pierwszego dziecka ze związku z Katarzyną, życiową partnerką, z którą

²⁵ „Telewizyjny pejzaż genologiczny” J. Uszyński, wyd. Telewizja Polska S.A. CS- Akademia Telewizyjna 2004, str. 98-99

jest do dziś. W tym czasie artysta rozpoczął również swoją przygodę ze sportem (MMA), a przy okazji zwiększył swoje wysiłki w walce z uzależnieniem od alkoholu i używek.

Dlaczego opowieść o tym okresie życia bohatera postanowiłem zamknąć w formie reportażu telewizyjnego? Jako reżyser albo współproducent realizowałem na zamówienie Telewizji Polskiej trzy odmienne programy. Były to:

- „Discopoland” – program odcinkowy przynoszący widza w świat disco-polo. Przedstawiał on największe gwiazdy nurtu oraz pokazywał codzienne życie fanów tej muzyki.

- „Było Nie Minęło EXTRA” – legendarny już program telewizyjny o charakterze historycznym, gdzie główny prowadzący Adam Sikorski zabierał widza w podróż po miejscach będących scenami, gdzie rozgrywała się historia. Tam przy użyciu najnowszego sprzętu i w obecności kamer prowadzący badał lub odkrywał na nowo świadectwa dawnych czasów.

- „Zakupy pod kontrolą” – trzeba tu użyć określenia „program life-style’owy”. Jego prowadzący zaglądali ludziom do koszyków w markecie proponując alternatywne rozwiązania żywieniowe i cenowe.

Pomimo iż były to trzy odmienne formaty telewizyjne, ich wspólnym mianownikiem pod względem konstrukcji i osi narracji był wywiad z bohaterem/bohaterami. Ponieważ każdy ze zrealizowanych przeze mnie programów spełnił wymagania Telewizji Polskiej pod względem oglądalności, zrozumiałem, że schemat mojej pracy nad każdym odcinkiem jest prawidłowy.

Przystępując do pracy nad *Każdą z blizn* chciałem wykorzystać swoje doświadczenie i po raz kolejny posłużyć się językiem przekazu charakterystycznym dla małego ekranu. Uznałem więc, że będzie to najlepsza forma do zilustrowania pobytu bohatera mojego filmu w Anglii. Zgodnie z założeniami realizacyjnymi zaprosiłem artystę do wspólnego wyjazdu na Wyspy Brytyjskie, gdzie wspólnie odbyliśmy swego rodzaju podróż sentymentalną po ulicach Londynu oraz miejscach, z którymi czuł się szczególnie związany. Odwiedziliśmy między innymi jego ulubioną restaurację serwującą polską kuchnię, Wembley Arena, gdzie stoczył walkę w oktagonie, ulubione studio tatuażu, a także symbol europejskiego undergroundu, czyli dzielnicę Camden Town. Co najważniejsze- byliśmy w jego ostatnim miejscu zamieszkania, gdzie nie tylko wychował swoją córkę, ale również zbudował prowizoryczne studio nagrań w przydomowym garażu. Dzięki niemu stał się najbardziej rozpoznawalną gwiazdą polskiego YouTube’a w tamtym okresie. Towarzyszyło nam dwóch operatorów - Damian Koziara, który współpracował ze mną przy wszystkich wymienionych wyżej programach telewizyjnych oraz Kamil Iwanowicz, z którym stworzyłem poprzedni film dokumentalny o tym samym artyście.

Realizację zdjęć rozpoczęliśmy od wywiadu z bohaterem we wspomnianej już restauracji, skupiając się jedynie na okresie jedenastu lat pobytu w Anglii. Wywiad był realizowany na dwie kamery. Po trwającej około godzinę rozmowie, udaliśmy się w podróż po Londynie i okolicach, by zarejestrować postać bohatera we wspomnianych wcześniej miejscach. W każdym z nich jeszcze opowiedział o wydarzeniach, które odbyły się w danej przestrzeni, a także aranżowaliśmy różne sytuacje, które miały wzbogacić warstwę obrazu i treści całej sceny. Jedną z nich była uliczna gra na gitarze na terenie Camden, jak we wspomnianych w wywiadzie czasach. Poprosiłem również artystę, by zapukał do drzwi domu, w którym wcześniej mieszkał i spytał właścicieli, czy może pokazać operatorom kamer swój legendarny garaż. To, co się dzieje na ekranie, jest przez reżysera aranżowane, co może sugerować, że w dzisiejszych czasach często tak właśnie wygląda produkcja programów o charakterze dokumentalnym. Podczas czterodniowego pobytu w Anglii zarejestrowaliśmy kilkanaście godzin materiału, z którego finalnie wybraliśmy dwanaście minut. Główną osią montażową tak skonstruowanej sceny – podobnie jak w przypadku innych przeze mnie zrealizowanych - ponownie stała się rozmowa z bohaterem.

Kamil “Scoobi” Iwanowicz, operator sceny reportażowej (Anglia):

Z Mateuszem miałem wcześniej okazję pracować jako operator przy trzech filmach dokumentalnych oraz telewizyjnej produkcji “Discopoland”.

W trakcie zdjęć używałem kamery Sony FS5, obiektywów Sigma 24-70 f/2.8, Sony 90mm Macro f/2.8 oraz adaptera Canon/Sony. Jako drugi operator zajmowałem się średnimi kadrami oraz zbliżeniami. Większość ujęć kręcona była z ręki lub ze statywu.

Odpowiednia do ułożenia na ramieniu budowa kamery oraz długi czas trwania baterii pozwoliły nam rejestrować materiał w dowolnej sytuacji, dzięki czemu tempo produkcji przebiegało sprawnie, a operatorzy mogli sprawnie reagować na nieplanowane sytuacje. Oprócz jednej sceny wywiadu, gdzie użyte były maty ledowe, używaliśmy naturalnego światła. Z racji stałego zamieszkania w UK podczas zdjęć byłem także odpowiedzialny za część aspektów logistycznych i produkcyjnych.



44 ilustr. Bohater filmu, odwiedzający dom, w którym mieszkał przed laty, Slough



45 ilustr. Paweł w garażu, w którym rozpoczęła się jego kariera na polskim YouTube, Slough

Co wyróżnia ten fragment *Każdej z blizn*, by móc o nim mówić jako o reportażu telewizyjnym? Przede wszystkim charakterystyczne dla dynamiki reportażu zagospodarowanie czasu przedstawionego i kompresja prezentacji treści niezbędna dla oszczędności czasu trwania epizodu, m.in. przy pomocy migawek. Jak w każdym reportażu, który przejawia moc oddziaływania na rzeczywistość jeszcze przed wejściem na ekran, nasza podróż przez bliskie artyście miejsca obfitowała w „smaczki” spontanicznych zdarzeń, takich jak spotkanie znajomego ze starych czasów, czy przerwa w spacerze dla pstryknięcia kilku zdjęć przez fanów.

Dodatkowo po powrocie z Anglii wpadłem podczas montażu pierwszej partii materiału na pomysł, by wypowiedzi bohatera dokumentu wzbogacić o występujące w formie przerywników wywiady z jego życiową partnerką Katarzyną oraz pierwszym trenerem MMA, którym był Mickey Papas.

TALK-SHOW

Pamiętam czasy, kiedy na antenie Polsatu pojawił się program *Na każdy temat* z Mariuszem Szczygłem w roli prowadzącego. W moim odczuciu, jako młodego widza, była to nowa forma telewizyjna. Od tamtych czasów talk-show zdobył w polskich mediach popularność.

Według *Telewizyjnego pejzażu genologicznego* (J. Uszyński), *talk show to obok transmisji, jeden z najbardziej telegenicznych gatunków. Jak sama nazwa wskazuje, chodzi o widowisko (show) polegające na rozmawianiu (talk)(...).* Zakres i styl rozmowy w talk show, praktycznie nie jest niczym ograniczony, co sprawia, że mamy do czynienia z ogromnym bogactwem form. Niemniej w gatunku tym, musi zostać spełnionych kilka warunków, jawnych i ukrytych. Postacią centralną tego widowiska jest gospodarz, który często swoim nazwiskiem firmuje całość przedsięwzięcia. (...)To gospodarz musi skłonić zaproszonych gości do zwierzeń, które są przedmiotem szczególnego zainteresowania widzów - tych w studiu, jak i tych przed telewizorami. Talk show tworzy iluzję bezpośredniego - tu i teraz- obcowania z jego bohaterami. Mimo, że zdecydowana większość programów tego typu jest obecnie nagrywana (w odróżnieniu od pamiętnego tele echa). Chodzi zatem o stworzenie w studyjnej rozmowie specyficznej, międzyludzkiej przestrzeni, w której mogą wybrzmieć rozmaite treści i ujawnić się relacje między jej uczestnikami, a zarazem zostanie zachowany niepodważalny rys autentyzmu- a wszystko to mimo elementów ewidentnej reżyserii, która konwersacji towarzyszy.

(...)Obecność widowni, nawet niema, wydaje się tu bardzo istotna, to coś więcej niż kolejny element podkreślający bezpośredniość i autentyzm zachowań. Widownia jest symbolicznym reprezentantem widzów, swoistą ławą przysięgłych, której osądowi zostaje poddane sceniczne wydarzenie: czy może - to lepsze porównanie- widownia jest owym zbiegowiskiem na rynku lub targowisku, które przygląda się prowadzonej kłótni.

(...)Talk show nieustannie oscyluje na granicy tego co dopuszczalne i tego co zakazane. Podejmując kontrowersyjne tematy, dopuszczając do artykulacji zaskakujących poglądów, odstawiając prywatność, a nawet intymność ludzkiego życia, poddaje publicznej ocenie wszystkie zjawiska, będące przedmiotem potencjalnej ciekawości widzów(...).²⁶

Dość często można spotkać się z opinią, że talk-show to jeden z najtrudniejszych w realizacji gatunków audycji, o czym świadczy ilość osób zaangażowanych w przygotowanie każdej emisji. Uczestnicy programu są zazwyczaj przygotowywani do udziału w talk-show przez cały zespół redakcyjny w cyklu rozmów. Krótki cykl przygotowania, nawet do kilku godzin przed emisją mają jedynie audycje na temat zdarzeń bieżących i z udziałem znanych osób. Nakład pracy przy powstaniu talk-show jest usprawiedliwiony wysoką oglądalnością programu, przy czym o sukcesie tego typu widowiska decyduje przede wszystkim osobowość postaci prowadzącej program. Jeśli ma ona talent i charyzmę, wówczas temat rozmowy i uczestnicy stają się mniej istotni. Prowadzący musi też spełniać podstawowe warunki pozwalające na pracę na wizji, czyli mieć odpowiedni głos (brzmienie i dykcja) oraz stosowną aparycję. Formuła talk show balansuje pomiędzy poważnym podejściem do tematu a żartobliwą lekkością osoby prowadzącej, adresowaną do widza nastawionego na prostotę przekazu.

Profesjonalnie przygotowany talk-show odznacza się również bardzo starannym doбором i eliminacją uczestników (casting). Dzięki temu widz może odnieść wrażenie pełnej

²⁶ „Telewizyjny pejzaż genologiczny” J. Uszyński, wyd. Telewizja Polska S.A. CS- Akademia Telewizyjna 2004, str. 111-113

spontaniczności i przypadkowości. Ważny jest także dobór tematu i jego udokumentowanie - prowadzący musi wiedzieć o danej sprawie dokładnie wszystko, lub mieć odpowiednio zorganizowany bieżący dostęp do potrzebnych informacji.

Talk show może być prowadzony na żywo albo nagrywany do późniejszego montażu. W drugim wypadku łatwiej jest uzyskać odpowiednią atmosferę programu i charakterystyczną dla niego dramaturgię oraz mieć wpływ na tempo widowiska. Zespół produkcyjny przeciętnego talk-show liczy z reguły kilkadziesiąt osób o wysokich kwalifikacjach: dokumentalistów, redaktorów tekstów, techników, charakteryzatorów, realizatorów itp.

Jako gatunek talk show narodził się w Stanach Zjednoczonych. Jak większość gatunków telewizyjnych wywodzi się z radia, dopiero później pojawił się w telewizji. Przyjmuje się, że 1909 roku w USA wyemitowano pierwszą audycję z dyskusją na żywo, której tematem była kwestia równouprawnienia kobiet. Prawie 40 lat później talk show został po raz pierwszy wyemitowany w telewizji. Nie ma zgodności, który z amerykańskich talk shows można uznać za pierwszy w historii telewizji. Niektórzy badacze uważają, że był to wyemitowany 29 maja 1950 roku w stacji NBC program z cyklu *Broadway Open House*. Jego gośćmi byli aktorzy z Broadwayu, którzy opowiadali (w obecności publiczności w studiu) historie ze swojego życia zawodowego i towarzyskiego. Inni twierdzą z kolei, że pierwszym talk show był program *Today*, który powstał w 1952 roku z inicjatywy Sylwestra „Pata” Weavera, jednego z dyrektorów NBC. Program ten był prowadzony wówczas przez Dave’a Garrowaya (dziennikarza radiowego), składał się między innymi z rozmów telefonicznych, muzyki, prognozy pogody, prezentacji zdjęć z nagłówków prasowych i plotkarskich rozmów z zaproszonymi do studia gośćmi.

Bernard Timberg wyróżnia cztery ważne okresy w historii amerykańskiego talk show:

- 1948–1962 – kiedy telewizyjne talk shows prowadzili ludzie wywodzący się z radia, tacy jak: Arthur Godfrey, Dave Garroway, Edward R. Murrow, Arlene Francis czy Jack Paar, których uważa się za prekursorów tego typu rozmowy telewizyjnej.

- 1962–1972 – kiedy stacje (sieci) telewizyjne, także za pośrednictwem sponsorów i agencji reklamowych, wywierały ogromny wpływ na kształt rozmów w programie.

- 1970–1980– gdy w stacjach telewizyjnych nastąpił gwałtowny wzrost liczby programów typu talk show. Był to czas ożywienia nie tylko rozmów telewizyjnych, lecz także okres pierwszej narodowej i zarazem publicznej walki o widza między różnymi talk shows (talk show war). Rozwój technologii produkcji telewizyjnej i nowe metody transmisji (przekaz satelitarny i za pośrednictwem telewizji kablowych) sprawiły między innymi, że telewizja stała się atrakcyjna dla inwestorów.

- 1980–1992 – okres, który Bernard Timberg nazywa erą „post-network”. Pojawia się wówczas ogromny sukces *The Oprah Winfrey Show*, którego prowadząca stała się najbardziej popularną osobowością talk show w historii telewizji.

Jeśli chodzi o polską historię talk-show, jej punkty węzłowe można przedstawić według następującej chronologii.

– Rok 1956 to *Tele-Echo*, pierwszy talk-show w Polsce. Wzorowany na francuskim *TeleParis* prezentował rozmowy „1 na 1” z ludźmi ze świata kultury i sztuki, a prowadzony był przez Irenę Dziedzic. Program był w pełni reżyserowany. Dla gości przygotowywano odpowiedzi na pytania zadawane przez prowadzącą, program poprzedzało wiele prób.

– Rok 1993 to wspomniany we wstępie rozdziału program *Na każdy temat*, jeden z pierwszych talk-show po 89 roku, emitowany przez Polsat. Prowadzącym był początkowo Andrzej Woyciechowski, potem (od 1995 roku) Mariusz Szczygieł. Gośćmi byli na ogół zwykli ludzie, traktowano ich z szacunkiem. W programie obecna była publiczność. Talk-show poruszał

tematy tabu, zapraszano do niego np. prostytutki i drag queens. Prowadzący znajdował się poza centrum uwagi.

– Rok 1994 to *MdM* nadawany przez Program 1 Telewizji Polskiej. Prowadzącym był duet Wojciech Mann i Krzysztof Materna, gośćmi – zwykli ludzie. W programie obecna była publiczność, złożona w dużej części się z młodzieży. Prowadzący byli równie ważni, jak goście. Program zawierał wiele elementów humorystycznych – żarty prowadzących, skecze i parodie innych programów.

– Rok 1997 to *Tok-szok* emitowany przez program drugi Telewizji Polskiej i Polsat. Program prowadzony przez duet Jacek Żakowski i Piotr Najstüb miał charakter publicystyczny, stanowił komentarz do tematów społecznych. Gośćmi show byli uznani politycy oraz przedstawiciele świata kultury i nauki. W studiu oprócz prowadzących znajdował się także pies Lisek, będący często tematem rozmów i dygresji, rozluźniających poważną atmosferę programu.

– Rok 1997 to *Wieczór z Wampirem (Wieczór z Jagielskim, Jagielski: Na zdrowie)* emitowany przez program 2 Telewizji Polskiej oraz stację RTL. Prowadzącym show był Wojciech Jagielski. Pod względem wystroju studia i obecności muzyka w studiu, program był inspirowany amerykańskim show Davida Lettermana. Gośćmi Wojciecha Jagielskiego byli celebryci wszelkich zawodów, którym prowadzący zadawał osobiste pytania. Goście brali też udział w grach w trakcie trwania programu.

– Rok 2002, to program *Kuba Wojewódzki* emitowany przez stację Polsat i TVN. Prowadzący program to Kuba Wojewódzki, jego gośćmi byli (i wciąż są) celebryci, głównie ze świata show-biznesu. W programie obecna jest publiczność, prowadzący odznacza się wielką charyzmą, często jest ważniejszy od gości. Ten talk-show opiera się na formule prowokacyjnej, agresywnej, często wulgarnej rozmowy.²⁷

To właśnie w konwencji talk-show postanowiłem opowiedzieć o kolejnym bardzo ważnym etapie w życiu bohatera. Jeśli spojrzeć obiektywnie na historię artysty, skupiamy się właśnie na momencie, w którym wraca on do Polski po jedenastu latach emigracji w UK. Wypadki następują po sobie bardzo szybko: prawnicy regulują dawny zatarg bohatera z przepisami prawa, artysta staje się gwiazdą wielkiego formatu, show-biznes odnotowuje „boom na Popka”. Muzyk, sportowiec, celebryta przeżywa szczyt swojej popularności. Rozpisują się na jego temat wszystkie liczące się portale, social media zostają zdominowane informacjami o Pawle, dziesiątki dziennikarzy chcą przeprowadzić z nim wywiad, jest zapraszany do programów telewizyjnych i internetowych, pojawia się w reklamach – praktycznie na wszystkich nośnikach. Patrząc przez lokalny, polski pryzmat możemy powiedzieć, że na dłuższą chwilę świat zajął się artystą, ten zaś nie pozostał mu dłużny i zajął się światowym życiem. Nasuwa się tu nieodparte pytanie, dlaczego ten właśnie fragment dokumentu *Każda z blizn* zostaje ujęty w tej formie?

Zacznijmy od faktu. Scena opowiada o różnych obliczach uzależnienia. Po jedenastu latach ukrywania się przed wymiarem sprawiedliwości artysta wraca do kraju w ciągu alkoholowo-narkotykowym. Specyficzność sytuacji i działanie na krawędzi prawa (prawnicy regulują sytuację bohatera dopiero, gdy jest on już w Polsce) sprzyjają stałemu odurzeniu, z którego nie pozwala mu wyjść tempo przebiegu wypadków. Bohater żyje z koncertu na koncert, oszukując własny organizm i psychikę, by uniknąć spadku formy wywołanego potwornym zmęczeniem. Do cierpienia fizycznego wynikającego z notorycznego przekraczania własnych możliwości i wytrzymałości ciała, dochodzi cierpienie psychiczne. Przedłużająca się rozłąka z partnerką i córką, tęsknota za światem, o którym artysta marzył na emigracji, natłok

²⁷ „Talk show. Szczerłość na ekranie” G.Ptaszek, WAiP 2007

wrażen, nachalna obecność dziesiątek nowych osób uczestniczących w sukcesie, presja psychiczna wywierana ze strony fanów czy bycie wikłanym w zwyczajowe show-biznesowe gierki na łamach tabloidów - wszystko to sprzyja chęci usprawienia rzeczywistości przy pomocy alkoholu i substancji odurzających, a co za tym idzie, sprzyja również głosom podświadomości wpływającym na zachowanie i egzystencję. Artysta podejmował próby zatrzymania się w tym biegu, do jednej z nich należało skorzystanie z implantacji esperalu, co przyniosło dwa tygodnie wolności od alkoholu. Po upływie tego czasu została podjęta decyzja o rezygnacji z terapii i usunięcia „wszywki”, po którym sprawy wróciły do swojego zawrotnego i destrukcyjnego biegu. Opowieść o sytuacji bohatera przy pomocy innej formy dokumentalnej mogłaby z niej uczynić coś w rodzaju sensacji rzutującej jednocześnie na obiektywizm całego obrazu. Pryzmat talk-show jest bowiem zakorzeniony w świadomości widza charakterystycznym kontekstem emocjonalnym i porównawczym.

Według umieszczonego powyżej zestawienia historii konwencji talk-show w Polsce możemy zobaczyć ewolucję programu do najbardziej charakterystycznych postaci. Ich rozwój datuje się na lata 90., kiedy Mariusz Szczygieł zostaje prowadzącym widowiska *Na każdy temat*. Pomimo iż od tamtego czasu technika przekazu telewizyjnego mocno się zmieniła i powstało wiele programów tego typu, to w mojej opinii obok Mariusza Szczygła tylko dwa nazwiska kojarzone z tą formą telewizyjną są godne uwagi.

Mowa tu o Kubie Wojewódzkim, który od lat prowadzi *Kuba Wojewódzki Show* oraz Wojtku Jagielskim, który w historii gatunku pojawia się już w drugiej połowie lat 90-tych z programem *Wieczór z Wampirem* emitowanym w II programie Telewizji Polskiej, a obecnie jest prowadzącym programu w *Superstacji*. Z trzech wymienionych, najbardziej ceniłem dziennikarstwo Jagielskiego – jego programy oglądałem chyba najchętniej, zaś z perspektywy doświadczenia mogę stwierdzić, iż stało za tym, w dużym stopniu, nawiązanie do klasycznej formy talk-show, bo właśnie te programy były jej najbliższe.

Patrząc z zupełnie innej strony, konwencji tej nie mogło zabraknąć w filmie dokumentalnym o życiu gwiazdy. W końcu tego typu audycje zapewniają sobie popularność właśnie obecnością gwiazd w swoich studiach. Widzowie chętniej ustawiają swoje telewizory na odbiór talk-show gdy wiedzą, że pojawi się ktoś sławny albo kontrowersyjny, a najlepiej jedno i drugie. Postanowiłem więc zaprosić na spotkanie Wojtkę Jagielskiego, podczas którego przedstawiłem swój pomysł, by informacje przekazane przez artystę podczas wywiadu w Konstancinie były tymi samymi, o które prowadzący będzie go wypytywać w zaaranżowanym na potrzeby sceny studiu telewizyjnym.

Warto wspomnieć w tym miejscu o pewnej historii: gdy artysta wrócił do Polski, byłem jedną z blisko współpracujących z nim osób i razem wpadliśmy na pomysł, by stworzyć autorski program internetowy o nazwie *Stodoła Popka*. W Internecie są dostępne za pośrednictwem platformy YouTube dwa odcinki tego programu. Został zrealizowany w okolicy Kuluszek w autentycznej stodole zbudowanej z pustaków, gdzie artysta zapraszał gości związanych ze światem Internetu i internetowej telewizji. Podczas programu przedstawiał premierowo swoje nowe twory oraz wplatał krótkie przerywniki filmowe. Całość realizowaliśmy kilkoma kamerami oraz przy użyciu ramienia kamerowego, a montaż nie odbywał się na żywo, tylko w etapie postprodukcji. Mając za sobą takie doświadczenie i chcąc umieścić w określonej przestrzeni Wojtkę Jagielskiego i bohatera *Każdej z blizn* wpadłem na pomysł, by osadzić całą sytuację w konwencji programu *Stodoła Popka*, wykorzystując stworzone już wewnątrz i zaaranżowaną scenografię. W ten sposób mogłem osiągnąć swój cel, jakim na tym etapie pracy było przedstawienie jednego z życiowych epizodów artysty w formie talk-show.

Do współpracy nad obrazem zaprosiłem Łukasza Łazarczyka, który przez wiele lat pracował w firmie Mania Studio, a obecnie realizuje programy publicystyczne na żywo jako operator w regionalnym oddziale Telewizji Polskiej. W ten sposób rozpoczęło się stworzenie odcinka specjalnego *Stodoły Popka* gdzie Wojtek Jagielski nie jest gościem artysty, tylko prowadzącym.

Łukasz Łazarczyk, główny operator sceny talk-show:

Wiedziałem, że przed kamerami na kanapach zasiądą dwie osoby- prowadzący i zaproszony gość, czyli będzie to klasyczna rozmowa „jeden na jeden”, jakich w swoim zawodzie realizuję całkiem sporo. Jedyne o co poprosił mnie reżyser, to jak najwierniejsze oddanie formatu publicystycznego jaki na co dzień widzimy w odbiornikach telewizyjnych. Postanowiłem zastosować standardowe rozstawienie 3 kamer w następującej konwencji:

Kamera ustawiona na wprost całej sceny miała za zadanie rejestrować obydwu gości w planie pełnym, wraz z zarysowaniem całej scenografii oraz w planie bliższym podwójnym, gdzie widoczne są wciąż obydwie postacie. Kolejne dwie kamery zostały ustawione „krzyżowo” względem kamery ogólnej tak, że każda z nich była przypisana do jednej osoby rejestrując jednocześnie plan średni i bliski. Dodatkowo, aby wzbogacić obraz zaproponowałem użycie ramienia kamerowego, którego użycie miało wprowadzić ruch, a co za tym idzie uatrakcyjnić nagranie względem kamer ustawionych na statywach. Do zarejestrowania tej sceny postanowiłem użyć kamer typu Sony FS7 oraz PXW- FS5, ponieważ w moim przekonaniu to niezawodne i sprawdzone modele, idealnie pasujące się do tego typu przedsięwzięć.

Kolejnym etapem przygotowania sceny było odpowiednie zaprojektowanie i rozmieszczenia jednostek oświetleniowych. Zarówno prowadzący i jaki i gość oświetleni byli „równo” i bez kontrastu na twarzy przy użyciu lamp żarowych, których światło zostało skorygowane filtrami dyfuzyjnymi. Aby pozbyć się ostrych cieni ostrych cieni w kadrze została użyta duża jednostka żarowa typu SpaceLight zawieszona bezpośrednio nad obiektami zdjęciowymi.

Oprócz lamp rysujących i wypełniających, dla odciążenia postaci od tła użyliśmy światła kontrolnego, w tym wypadku - małych jednostek żarowych o mocy 1 kW. Wiedząc, że sama rozmowa będzie przerywana jinglami dźwiękowymi postanowiłem równolegle wprowadzić efekty wizualne w postaci wykorzystania światła efektowych (w tym przypadku - estradowych), które jednak podobnie jak światło „podstawowe” nie były widoczne w kadrze. Głównym celem tego zabiegu było przelamanie rozmowy publicystycznej i zbliżenie się do pierwotnego założenia, czyli formatu typu Talk Show. Pomimo wieloletniego stażu pracy z kamerą przy różnego rodzaju widowiskach postanowiłem zaprosić do współpracy doświadczonego realizatora światła scenicznego –Daniela Sipowicza, to właśnie razem z nim kończyłem pracę nad projektowaniem oświetlenia.



46 ilustr. ukazująca wizualizację oświetlenia efektowego



47 ilustr. ukazująca wizualizację oświetlenia efektowego

Ponieważ realizacja odcinka specjalnego na potrzeby dokumentu wymagała większych nakładów sprzętowych i oświetleniowych, niż na potrzeby programu do Internetu, Łukasz Łazarczyk zaprosił między innymi do współpracy Daniela „Karalucha” Sipowicza, który na co dzień pracuje jako główny oświetleniowiec sceniczny dla takich gwiazd jak Coma czy Natalia Kukulska.

Owoce dwugodzinnej realizacji było, po przeprowadzeniu selekcji, 30 minut materiału, w którym Popek w bardzo osobistej retrospekcji opowiedział o blaskach i cieniach powrotu do Polski, kiedy z garażowej gwiazdy z YouTube’a stał się celebrytą, opisywanym przez tabloidy. Moim zadaniem było skrócenie tych trzydziestu minut do dziesięciu, ponieważ tyle w moim odczuciu maksymalnie mogła zawierać ta scena w stosunku do całego filmu. Dodatkowo postanowiłem wykorzystać materiał archiwalny, a mianowicie roast Popka.

W roku 2017, w warszawskim klubie Progresja odbyło się wydarzenie z udziałem publiczności, które opierało się na pochodzącej z USA koncepcji roastingu (dosłownie: grillowania). Zadaniem gości spotkania jest „roastować” gospodarza, co polega na wulgarnych żartach i obelgach kierowanych w jego stronę. Na sam koniec gospodarz ma okazję zrewanżować się gościom, całość klasyfikuje się jako format komediowy, charakteryzujący się tym, że w opowiadanych żartach nie ma granicy dobrego smaku. Podczas roastingu w Progresji byłem obecny ze swoją ekipą filmową, by zarejestrować wydarzenie na potrzeby późniejszego wydawnictwa DVD, do którego nigdy nie doszło. Materiał przeleżał kilka lat na dysku, aż w końcu uznałem, że realizowany przeze mnie film *Każda z blizn* będzie dobrym pretekstem, by go użyć. Rozmowa w filmowym talk-show z Wojtkiem Jagielskim krążyła wokół walki Popka z uzależnieniami, materiał ze wspomnianego roastingu idealnie obrazuje tamten okres jego życia. Samo wydarzenie w Progresji zostaje przywołane zaproszeniem widza do obejrzenia fragmentu materiału archiwalnego, jak to często się dzieje w autentycznych programach tego typu. W gruncie rzeczy tylko forma talk-show pozwalała na użycie materiału zdobytego podczas roastingu, przy czym okazało się, iż stanowi on doskonałe podkreślenie tematu rozmowy między gościem, a prowadzącym.

Postanowiłem kamery rejestrujące na planie całą rozmowę, podpiąć pod mikser video i wykonywać montaż na żywo tak, by odwzorować naturalne warunki panujące w studiu telewizyjnym. Do tego celu zaprosiłem Kamila Krasnopolskiego, który od ponad 20 lat realizuje w Telewizji Polskiej programy na żywo. Kamil przyjechał do Kuluszek ze swoją konsolą, kamery zostały odpowiednio pospinane i mogliśmy działać. Czy zabieg, jakim był montaż na żywo coś zmienił w pracy zespołu filmowego? Tak, ale trudno mi opisać taką zmianę w sposób stosowny do pracy naukowej, mogę jednak powiedzieć, iż potwierdziła się moja teoria, według której operatorzy kamer zupełnie inaczej pracują, gdy wiedzą, że materiał montowany jest na żywo. Praca na planie staje się konkretniejsza dzięki zwiększonej koncentracji zespołu, ta zaś wynika ze świadomości, że nie ma miejsca na błędy. Rozmowę

Wojtka Jagielskiego z artystą zakończył krótki występ tego ostatniego. W tym samym wnętrzu, w którym odbywała się rozmowa, bohater filmu zaśpiewał obszerny fragment jednego ze swoich utworów, którego tekst nawiązuje do całej sceny. Uzasadnieniem takiego zabiegu była chęć zbliżenia się do klasycznej formy audycji telewizyjnej, ponieważ często w programach typu talk show zaproszeni artyści wykonują swoje utwory promując na przykład swoje wydawnictwa. Również nagranie utworu zostało dokonane przez kilka kamer i montowane na żywo.

SPRAWOZDANIE SPORTOWE

Stosownie do tematyki kolejnego epizodu, jakim jest kariera bohatera w świecie sportu, konwencją, przy pomocy której ją zobrazowałem, jest sprawozdanie sportowe. Typowe sprawozdania dokonywane są na żywo i poza studiem telewizyjnym czy filmowym – komentator jest bezpośrednim świadkiem opisywanych przez siebie wydarzeń, toteż gdybyśmy chcieli dopasować się do klasycznego języka opisu form filmowych powiedzielibyśmy raczej o reportażu uczestniczącym. Tę formę jednak spotykamy głównie w prasie i literaturze. Samo sprawozdanie zaś stanowi prezentację zdarzeń, które już się zakończyły i mają swój finał. Fakty przedstawiane są w sposób dynamiczny oraz w porządku czasowym. Jeśli sprawozdanie dotyczy świata sportu, często spotyka się określenie „reportaż sportowy”. Skąd więc w moim filmie wzięło się sprawozdanie sportowe? Otóż połączyłem ze sobą obrazy dokumentalne i wizje miejsc, w których rozgrywały się opowiadane w tym epizodzie filmu wydarzenia, a całość spiąłem autentycznym i nacechowanym charakterystyczną manierą głosem spikera sportowego. Nie jest to często spotykana konstrukcja, pozostaje ona jednak zgodna z założeniami przedstawionymi w pierwszym rozdziale i na tle poprzedzających ją epizodów, ilustrowanych przy pomocy reportażu albo teledysku wydaje się uzasadniona.

Zgodnie z założeniami opisanymi w pierwszym rozdziale udział takiej formy filmowej w obrazie *Każda z blizn* w żaden sposób nie koliduje z jego charakterem. Jest też na tle innych konwencji gatunkowych, użytych stosownie do kolejnych wydarzeń, najbardziej pasującą do opowieści o obecności sportu w życiu bohatera mojego dokumentu. Pomimo ciągłej groźby zdemaskowania, nowa tożsamość pozwoliła bohaterowi funkcjonować w nowej - bardzo odmiennej od polskiej – rzeczywistości. Pobyt na obczyźnie i związana z sytuacją izolacja od przeszłości były dla artysty „życiem od nowa” i czasem jego metamorfozy zarówno wewnętrznej, jak i zewnętrznej.

Kamieniem milowym w tym procesie było zaangażowanie w sport – fałszywa tożsamość pozwoliła na taki ruch, sprowokowany nie tyle chęcią pracy nad sobą czy stymulacją swojego rozwoju, ale możliwością zarobku. Skrót MMA oznacza Mixed Martial Arts, czyli mieszane sztuki walki. Jest to dyscyplina, w której zawodnicy sportów i sztuk walki walczą przy dużym zakresie dozwolonych technik. Obecnie zawody w formule MMA odbywają się na całym świecie, w tym również i w Polsce. W 2008 roku w Anglii artysta rozpoczął starty w profesjonalnych zawodach MMA, występując pod pseudonimem „Popek Rak”. Stoczył trzy walki, z których dwie wygrał w największej ówczesnie brytyjskiej organizacji CageRage. Dalsze występy zostały jednak zawieszono z powodu zamieszek, jakie wszczęła wspierająca go publiczność podczas trzeciej walki, 13 września 2008 na gali FX3 „Fight Night 9”. Kariera w angielskim MMA zakończyła się dla artysty zakazem walk na Wyspach Brytyjskich.

Kiedy jednak powrócił do Polski podjął próbę kontynuacji przygody z tą dyscypliną ze względu na sytuację, w jakiej się znalazł. W pierwotnym wywiadzie udzielonym przed kamerami w Konstancinie w 2018 roku, moment powrotu do Polski, odzyskanie statusu wolnego człowieka i jednocześnie urzeczywistnienie pozycji mega-gwiazdy wydaje się być niezwykle ważny. Można powiedzieć, że stanowi on życiowy przełom. Do Polski powraca uciekinier zachowujący resztki tożsamości sprzed 11 lat, na miejscu staje się gwiazdą, a dla większości świadków tego wydarzenia jak i dla przekazów medialnych, jego życie przed tą chwilą nie jest zbyt istotne. Obecność nowego celebryty w polskim show-biznesie prowokuje mnóstwo propozycji udziału w różnych przestrzeniach medialnych. Jedną z propozycji jest

kontrakt na cztery walki, podpisany z największą federacją MMA w Europie, czyli KSW.

Czas wypełnienia kontraktu zbiegał się ze zdarzeniami, które opowiedziałem w scenie z zastosowaniem konwencji talk show, opisaney w poprzednim rozdziale. Uznałem jednak, że rozdział życia bohatera zatytułowany MMA zasługuje na wyodrębnienie osobną formą filmową. Postanowiłem też zastosować pewien zabieg: treść wyodrębnioną z wywiadu udzielonego przez artystę, dotyczącą przygody z KSW, opisać widzowi przy użyciu głosu autentycznego spikera, by nawiązanie do sprawozdania sportowego stało się jak najpełniejsze. Miałem w swoich zasobach materiałów archiwalnych, zarejestrowane „od kuchni” wszystkie jego przygotowania do spotkań oraz czas bezpośrednio przed wejściem do tzw. „klatki”, czyli ogrodzonego pola, na którym odbywa się walka. Niestety, jakość tego materiału pod względem technicznym i merytorycznym nie pozwoliła mi na stworzenie z niego pełnowartościowej sceny. W tej sytuacji postanowiłem zastosować dwa zabiegi realizacyjne. Pierwszym było uzyskanie archiwalnych transmisji z gal KSW z udziałem artysty. Tu pomocną dłoń wyciągnął w moją stronę Maciej Kawulski, współwłaściciel federacji KSW. Drugim zabiegiem było ponowne ściągnięcie artysty na Stadion Narodowy, gdzie stoczył swoją jedyną wygraną w barwach Federacji KSW walkę, podczas historycznej, drugiej co do wielkości gali na świecie pod względem obecności publiczności na trybunach, liczącej wówczas 57 tysięcy!



48 ilustr. od lewej: Matheo, producent muzyczny,
Maciej Kawulski, współwłaściciel Federacji KSW

Do roli operatora przy tej scenie zaprosiłem Kubę Jakielaszka, z którym moje drogi życiowe przecięły się na studiach w Wyższej Szkole Sztuki Projektowania na wydziale realizacji obrazu filmowego. Razem z Kubą postanowiliśmy zarejestrować postać Pawła w przestrzeniach stadionu narodowego - zarówno w pomieszczeniach, które były zapleczem gali, jak i wejście na płytę stadionu.

Jakub Jakielaszek, autor zdjęć do sceny w formie sprawozdania sportowego:

Z Mateuszem spotkaliśmy się po latach. Po zapoznaniu się ze szczegółami projektu, umówiliśmy się na dokumentację na Stadionie Narodowym. Naszym zadaniem było skonfrontować materiały archiwalne z „podróżą sentymentalną” Popka w miejsce, gdzie odniósł jeden ze swoich największych sportowych triumfów. Znałem obiekt bardzo dobrze, ponieważ już wcześniej realizowałem tam spoty reklamowe. Mateusz przyniósł ze sobą archiwalne materiały zarejestrowane przez jego ekipę z kamer, które towarzyszyły Pawłowi podczas gali oraz materiały z transmisji sportowej, pochodzące z archiwum KSW i krok po kroku odtworzyliśmy drogę bohatera od przyjazdu na stadion, przez wyjście do klatki, aż po powrót do szatni. Wiedząc o czasie jaki udało nam się pozyskać na realizację ujęć oraz o rozmieszczeniu lokacji, w których zamierzaliśmy wykonać zdjęcia zaproponowałem użycie kamery Alexa mini i optyki filmowej Lomo Ilumina super speed (jasne obiektywy z niską wartością przysłony), aby zdjęcia mogły powstawać w niskim kluczu przy zastanym świetle, z niewielkim dodatkiem światła sztucznego, niewymagającego podpinania siły. Przy wykonywaniu zdjęć jadącego samochodu z bohaterem w środku, zrezygnowałem ze zdjęć z wnętrza samochodu, proponując alternatywne rozwiązanie w postaci mniejszej i lżejszej kamery black magic pocket 6K, która została przymocowana za pomocą specjalistycznego ringu Carmount do maski samochodu, dzięki czemu mogliśmy podziwiać refleksy na szybie, zyskując tym samym dodatkową plastykę w warstwie obrazu. We wnętrzach stadionu postanowiłem nie korzystać ze światła administracyjnego ze względu na niedopasowanie do charakteru zdjęć, jaki zaplanowaliśmy uzyskać. Całą scenę zrealizowaliśmy przy użyciu jednej lampy (panaura). Jeśli chodzi zaś o zdjęcia wykonane na płycie stadionu, zdecydowałem o wykorzystaniu lokalnego światła stadionowego. Uzbrojony w kamerę Alexa mini, osadzoną na steady camie postanowiłem użyć segwaya do uruchomienia kamery, by zdynamizować zdjęcia w przestrzeni. W swoim życiu zawodowym realizuję większość zdjęć bez pomocy szwenkiera, szczególnie w przypadku zdjęć o charakterze dokumentalnym. Tylko tak mogę mieć pełną kontrolę nad wykonywanymi przeze mnie zdjęciami.



49 i 50 ilustr. praca na planie zdjęciowym,
Stadion Narodowy



51 ilustr. reżyser z autorem zdjęć do sceny, Jakubem Jakielaszkiem, Stadion Narodowy



52 ilustr. Popka w szatni, podczas rejestrowania jednego z ujęć, Stadion Narodowy

Owocem tych wszystkich działań były trzy odmienne materiały filmowe:

- materiały making-ofowe z przygotowań i walk Popka
- archiwalne wielokamerowe transmisje telewizyjne z Gali KSW
- rejestracja obecności artysty w miejscu, w którym walczył przed laty

Materiały te miały wykreować obraz, który w zwięzły sposób przedstawiłby karierę artysty w KSW w formie sprawozdania sportowego. Chociaż dostarczone przez nie obrazy różnią się znacznie od siebie plastyką, odpowiednie użycie warstwy audio, czyli głosu spikera oraz specjalnie napisanej muzyki nadały ich połączeniu spójności.

W celu uatrakcyjnienia obrazu filmowy, wraz z operatorem postanowiliśmy użyć zdjęć zarejestrowanych przy pomocy drona. Koncepcja ta była konsekwencją chęci uchwycenia w kadrze ogromu Stadionu Narodowego, co mogłoby przybliżyć widzowi wrażenia naocznego uczestnictwa w zdarzeniach, przedstawionych opisywaną w niniejszym rozdziale konwencją. Wielkość stadionu pozwala na latanie dronem nie tylko na zewnątrz w celu sfotografowania bryły, ale również wewnątrz. W ten sposób udało się nie tylko zarejestrować ogrom samego obiektu, ale też – w jednej ze scen - skonstrastować bezmiar pustej przestrzeni wewnętrznej budowli z samotną postacią artysty w miejscu, w którym lata temu rozpoczynał zwycięską walkę, podczas gdy stadion wypełniony był ludźmi po brzegi.

Przebieg kolejnych wydarzeń związanych z karierą sportową artysty przybliży widzowi głos najbardziej znanego komentatora związanego z MMA – Łukasza „Juras” Jurkowskiego. Karierę komentatora sportowego „Juras” rozpoczął jeszcze, gdy walczył czynnie w MMA. Łukasz jest też zawodnikiem taekwondo. Jako sprawozdawca najczęściej występował w duecie z Andrzejem Janiszem, wspólnie z którym komentował gale KSW, a od lipca 2010 roku również gale UFC dla telewizji Orange Sport. Od września 2010 roku prowadził *Magazyn Sportów Walki* dla Orange Sport, zaś w roku 2011 komentował dla TV Puls pierwszą edycję programu *UFC Walki Mistrzów*. Od 2015 roku jest spikerem na meczach Legii Warszawa występującej w piłkarskiej Ekstraklasie. Przedstawiłem Łukaszowi wstępny montaż całej sceny oraz archiwalne wypowiedzi artysty na temat jego kariery w KSW. Po zapoznaniu się spikera z materiałami zamknęliśmy się w studiu nagrań. Tam „Juras” śledząc kolejne ujęcia oraz ponownie oglądając transmisje wcielił się w rolę komentatora. Jego znany fanom MMA głos ponownie opowiedział o karierze bohatera filmu w KSW. Istotną sprawą były emocje, którymi musiał być naznaczony głos komentatora. Komentując nagrania spiker sportowy odwołuje się do tego, co dzieje się na ekranie interpretując kolejne sytuacje przez pryzmat swojego doświadczenia, przy czym jego komentarze zawierają nawiązania do wypowiedzi artysty uzyskanych w wywiadzie w Konstancinie w 2018 roku. Zabieg ten zawiera się w ramach formuły filmu dokumentalnego, ponieważ mamy do czynienia z przytaczaniem faktów i może nie tyle oceną sytuacji, ile opinią eksperta użytą dla sprowokowania widza do refleksji nad własnym zdaniem. Sama opinia dotyka kwestii stylu zawodnika oraz przygotowania do walki (o czym widz formalnie nie ma wiedzy), nie łamie to jednak konwencji dokumentalnej, ponieważ pryzmat komentatora nie jest zakłamaniem rzeczywistości, a jedynie metodą dostarczenia widzowi nowych faktów, do których należą również emocje. Te, którymi posługuje się głos spikera faktycznie miały miejsce podczas największej w Europie gali MMA, widz ma szansę dotknąć atmosfery relacjonowanych wydarzeń, która jako część przeszłości pozostaje zarówno niezmienna, jak i warta wspomnienia w dokumencie.

W moim odczuciu głos komentatora dodaje realności i wiarygodności wszelkim przedstawianym za jego pomocą faktom, dlatego też chciałem tego typu narrację wpleść w swój film i zestawić ją z innymi formami.

Oczywiście, by wejść na Stadion Narodowy konieczne było podpisanie szeregu umów oraz zezwoleń, jednak po raz kolejny w pracy przy *Każdej z blizn* została wyciągnięta do mnie pomocna dłoń i musiałem jedynie ponieść koszty związane z przygotowaniem filmowanej przestrzeni oraz włączeniem świateł stadionowych na płycie. Dzięki temu Stadion PGE Narodowy stał się koproducentem filmu.

Kiedy w filmie artysta wraca po latach na miejsce swojego jedyne w kontrakcie z KSW zwycięstwa i staje w tym samym miejscu, gdzie w tamtej chwili znajdował się oktagon, sugerowana przez obraz refleksja bohatera staje się refleksją widza.

MAKING-OF / ZAPIS DOKUMENTALNY

Przedostatnia scena w filmie zaprezentowana została w formie „making-of”. Najbliżej mi do teorii J. Uszyńskiego, który nazywa ją zapisem dokumentalnym, a opisuje w taki sposób: *Zapis dokumentalny to najprostsza forma rejestracji (filmu dokumentalnego) i pewnie jedna z najstarszych. Filmowa relacja z wydarzenia lub filmowy opis jakichś zjawisk zaspokajały zapewne- w czasach, gdy nie istniała telewizja- tę samą potrzebę jaką dziś zaspokaja transmisja na żywo. Później do idei „przezroczystego” zapisu odwoływali się często filmowcy direct cinema z lat 60., widząc w nim istotę współczesnego dokumentalizmu, uwolnionego od propagandowych zadań i uczciwego wobec widza, bo nie narzucającego mu gotowych schematów interpretacyjnych. W ich rozumieniu nie oznaczało to jednak rejestracji bezrefleksyjnej, kinematograficznego „gapiostwa”, lecz taki zbudowanie przekazu, by widza sam mógł wyciągnąć zeń jak najwięcej wniosków na temat natury otaczającego go świata.*²⁸

Making-of to w rozumieniu definicyjnym nagrany zza kulis film dokumentalny. Obserwacja i rejestrowanie zdarzeń znana jako making-of określane są też czasem jako BTS, czyli „Behind the scenes”. Terminy te pojawiły się w języku potocznym i utrwaliły wraz z ekspansją filmów DVD, które, by zyskać na atrakcyjności, były wyposażane w różne dodatki marketingowe. Wśród nich znajdowały się krótkie reportaże z planu, trwające od kilku do kilkunastu minut. Specyfika tej konwencji polega na tym, że oglądający zarejestrowaną sytuację widzą nie tylko powinienn mieć odczucie, że jest obserwatorem danego zdarzenia „od kuchni”, ale musi też widzieć, że dane zdarzenie nie zostało zaaranżowane na potrzeby nagrania filmowego. Rejestrowane w ten sposób zdarzenie sprawia wówczas wrażenie, że nie jest przeszłością, ale rozgrywa się „tu i teraz”. To właśnie dlatego za pośrednictwem tej formy chciałem przedstawić bohatera filmu takiego, jakim jest dziś. Dzięki wyjątkowości konstrukcji making-of, jest to pierwsza scena w moim filmie, która nie opowiada o czasie przeszłym, tylko o teraźniejszym.

Postanowiłem z przestrzeni jednego miesiąca (był to październik 2020) wybrać siedem dni z życia bohatera i wraz z operatorem Sebastianem Andrzejewskim towarzyszyć mu - zarówno w jego życiu prywatnym, jak i zawodowym. Warto nadmienić, że w wielu realizacjach making-of'owych pojawiają się ustawiane wywiady udzielane wprost do kamery, na potrzeby tej sceny postanowiłem jednak z takiego zabiegu zrezygnować, by jeszcze bardziej umocnić u widza odczucie, że jest współtowarzyszem kolejnego dnia z życia artysty i celebryty. Dodatkowo z racji tego, że rejestrowany materiał miał się odbywać „tu-i-teraz” (na żywo) dodatkowy komentarz wydawał mi się zbędny. Jeśli chodzi o sferę dźwięku, postanowiłem zamontować mikroport na ciele bohatera tak, by widz mógł słyszeć wszystkie wypowiedane słowa i prywatne rozmowy. Swoją pracę w świecie filmu rozpoczynałem głównie od dokumentowania „życia w trasie”, jakie jest udziałem wielu artystów. Jako nastolatek wyposażony tylko w kamerę odbyłem wiele podróży przebywając w busach, hotelach czy przestrzeniach klubowych rejestrując życie artystów nie tylko na scenie, ale i poza nią. Doświadczenie to sprawiło, że czułem się na tyle kompetentny, by zgodnie ze swoimi założeniami zaplanować osobistą pracę z kamerą, czyli zarejestrować opisywaną w niniejszym rozdziale scenę filmu przy wsparciu wspomnianego wcześniej drugiego operatora, Sebastiana.

Po konsultacji z managerem artysty udało nam się wygospodarować kilka dni z jego kalendarza, dzięki czemu w planach znalazła się rejestracja występu scenicznego, treningu na

²⁸ „Telewizyjny pejzaż genologiczny” J. Uszyński, wyd. Telewizja Polska S.A. CS- Akademia Telewizyjna 2004, str. 85

siłowni, spotkania ze znajomymi, a także dnia spędzonego z rodziną, nie tylko w domowej przestrzeni. W materiale znalazło się również miejsce na pobyt artysty w studiu nagrań.

Kiedy wszystko było już zaplanowane i związane na ostatni guzik, wraz operatorem i dwoma kamerami - FS7 i FS5 – udaliśmy się na spotkanie z naszym bohaterem do wsi Wygoda pod Kielcami, gdzie miał się odbyć koncert bohatera mojego filmu. Był to pierwszy dzień zdjęciowy tej sceny i ruszyliśmy zgodnie z planem, jednak - jak to w życiu bywa - zaczęły pojawiać się problemy. Przede wszystkim pojawił się kłopot z rejestracją dźwięku na scenie, ponieważ użyte nagłośnienie sceniczne nie pozwalało na zadowalające nagranie dźwięku w kamerze, której byłem operatorem. Jeśli chodzi o drugiego operatora – Sebastiana – którego zadaniem było przemieszczanie się w tłumie i rejestrowanie ujęć pozwalających uchwycić charakter miejsca, w którym się znaleźliśmy, również w jego wypadku zarejestrowany dźwięk odbiegał daleko od przyjętych standardów emisyjnych.

Logiczną konsekwencją sytuacji był wniosek, że zabrakło dźwiękowca, jednak każda realizacja wiąże się z pewnymi problemami, toteż akurat ten postanowiliśmy podczas montażu rozwiązać podłożonym utworem z płyty, co wciąż wpisuje się w konwencję making-of. Następnego dnia okazało się, że jako producent i reżyser filmu muszę przerwać zdjęcia i poświęcić swój czas przygotowaniom sceny musicalowej, opisaney w rozdziale drugim. Stałem wówczas przed trudnym wyborem: czy przekładać umówione zdjęcia, czy też zrzucić całą odpowiedzialność na barki Sebastiana, który jako młody i początkujący operator nie miał odpowiedniego doświadczenia? Tym razem zaufałem intuicji i postanowiłem zaryzykować.

Przez lata pracy z różnymi formami zaobserwowałem pewną zależność dotyczącą autorów zdjęć– wielu z nich (ze mną na czele) zaczynało swą przygodę z filmowaniem właśnie od form making-of, gdzie nie używa się dodatkowego światła, a jedynym narzędziem jest kamera. Z Sebastianem znałem się stosunkowo krótko jednak pomyślałem, że to właśnie jest ten moment, by wrzucić go na głęboką wodę i powierzyć zarejestrowanie całej sceny w moim filmie. Poprosiłem więc bohatera, by zgodził się na towarzystwo młodego operatora i zabrał go w kilkudniową podróż po swoim życiu.

Dla początkującego operatora sytuacja była konkretnym wyzwaniem, ponieważ „obiekty” przeznaczone do udokumentowania nie należą do łatwych we współpracy, co wynika głównie z jego nieprzewidywalności. Okoliczności pozwalały mu jednak na zdobycie doświadczenia. Po kilku dniach umówiłem się z Sebastianem na spotkanie w miejscu ostatniego planu zdjęciowego, opisywanej w tym rozdziale sceny, którym był cykliczny bieg z przeszkodami o nazwie Runmageddon. Pod nazwą tą kryje się słynny kondycyjny sprawdzian w postaci ekstremalnie trudnego biegu przełajowego z przeszkodami, organizowany cyklicznie od 2014 roku. Udział biorą w nim wszyscy chętni, we wszystkich grupach wiekowych, a celem osławionego „outdoor testu” jak nazywa się podobne imprezy, jest wyłącznie ukończenie pełnego dystansu. Zadaniem bohatera – podobnie jak innych zawodników – było przebiegnięcie dwunastu kilometrów i pokonanie rozmieszczonych na specjalnie przygotowanej trasie około 50 przeszkód.

Tego samego dnia w biegu, w swojej kategorii wiekowej, brała udział również córka artysty. Po zakończeniu zawodów i po zgraniu materiału na dyski okazało się, że Sebastian podołał zadaniu, chociaż trafił na dość ciężki tydzień w życiu bohatera. Rejestracje obrazów zbiegły się w czasie z przylotem do Polski dr’a Albana, legendarnej gwiazdy muzyki pop lat 90., z którym nasz artysta nagrywał wspólnie utwór. Napięcie bohatera i towarzyszących mu osób, siłą rzeczy udzieliło się operatorowi, nie wpłynęło jednak na jakość zdjęć. W sumie przez kilka dni zebrane zostało około 17 godzin materiału.

Tu pojawiła się kolejna kwestia - na zakładane siedem dni pracy zdjęciowej artysta przez trzy dni był praktycznie nieobecny, tj. dwa dni przespał, a na czas kolejnej doby po prostu zniknął. Ponownie więc stanąłem przed dylematem - czy zrezygnować z całej sceny i próbować ją nakręcić raz jeszcze w późniejszym terminie, czy jednak może zmontować materiał takim, jakim jest, starając się wyciągnąć z niego to, co najlepsze i ułożyć to w sensowną całość? By podjąć właściwą decyzję wziąłem pod uwagę to, że bohater mojego dokumentu na tle innych artystów wyróżnia się przede wszystkim swoją nieobliczalnością. Kamera jest bezlitosna i jeżeli pierwotne założenie miało za zadanie ukazać artystę dokładnie takim, jakim jest dziś, to otrzymamy smutny obrazek pętli, w której funkcjonuje. Jestem przekonany, że gdyby kamera towarzyszyła mu w czasie, gdy piszę ten tekst, otrzymalibyśmy obraz opiekuńczego ojca i zahartowanego sportowca, który każdą wolną chwilę spędza na treningach. Los chciał, że to, co znalazło się w filmie przeczy takiemu idealnemu obrazowi. Gdyby jednak pominąć te przemyślenia, powinniśmy wrócić do głównego założenia realizacji sceny making-of'owej.

To nic, że z siedmiu dni otrzymaliśmy cztery. Nie miały też większego znaczenia moje obawy, że scena w tej konwencji mogła na tle innych scen filmu wypaść najslabiej. Gdybym nie oparł się pokusie rezygnacji z użycia zdobytego przez Sebastiana materiału, zaprzeczyłbym nie tylko planom sceny, ale również podważył pierwotne założenia całego projektu. Użyliśmy więc tego, co los, talent Sebastiana oraz prawda czasu pozwoliły uzyskać i w efekcie otrzymaliśmy obraz człowieka, który z koncertu trafia do studia nagrań, by wraz z zaproszonym gościem – dr.'em Albanem – dokończyć wspólny utwór, a następnie zrealizować do niego teledysk. Finałem okresu zapisanego w filmie jest nietypowa sytuacja, czyli wykańczający bieg w błocie i piachu połączony z pokonywaniem przeszkód, który artysta ukończył w pełnym zakresie. Dla zapisania tych chwil po raz pierwszy w filmie użyte zostały dwie kamery typu go-pro – jedną umieściliśmy na specjalnej opasce na głowie bohatera, drugą zaś na klatce piersiowej osobistego trenera artysty, który towarzyszył mu przez cały dzień, biegnąc tuż za nim.

Pomimo tego, co napisałem powyżej o życiowej pętli rozpiętej między snem, treningami, działalnością artystyczną, rolą ojca, egzystencją celebryty, zmęczeniem, zmianami nastroju, walką z uzależnieniami i innymi powtarzalnymi schematami dnia codziennego muszę powiedzieć, iż w moim odczuciu podołanie takiemu wyzwaniu jak „Runmageddon” graniczy z cudem. Utwierdza mnie to w przekonaniu, że wybór głównego bohatera obrazu film był słuszny.

Muszę też dodać, że jako autor filmu staram się być daleki od oceny zachowania czy też prowadzenia się bohatera, co wolę pozostawić widzowi. Myślę, że scena making of, której realizację opisałem w tym rozdziale, pełni w filmie ważne zdanie - przy jej pomocy widz może zobaczyć, jaką osobą bohater jest dziś. Na tle wszystkich pozostałych epizodów i ilustrujących je form stała się ona niejako podsumowaniem przebytej przez bohatera drogi i jednocześnie skutkiem jego życiowej podróży opisanej w wywiadzie życia dwa lata wcześniej. Natomiast dzięki wszystkim kłopotom i dylematom, jakie napotkaliśmy podczas pracy, jest formą w pełni dokumentalną.

Sebastian Andrzejewski, autor zdjęć do ceny making-of:

Podjąłem współpracę z Mateuszem Winklem nad sceną making-of, przedstawiającą życie codzienne Pawła „Popka” Mikołajuwa, z którym spędziłem kilka dni. Miałem styczność z filmem dokumentalnym, lecz współpraca z Pawłem oraz realizacja nagrań odbywały się w sposób, którego nigdy nie doświadczyłem. Rejestrowanie życia Popka nie należy do

najłatwiejszych, ciągle wyczekiwanie, czasami godzinami, na to jak Paweł obudzi się. Wydaje mi się, że mógłbym przyrównać nagrania do filmu przyrodniczego, gdzie operator wyczekuje w jednym miejscu na pojawienie się jakiegoś zwierzęcia i ma bardzo mało czasu na wykonanie dobrego ujęcia bez możliwości powtórzenia tego ujęcia lub oczekiwania na kolejną szansę na jego realizację. Natomiast Paweł dodatkowo ma dni, w których ciężko jest nadążyć nad tym co robi i mówi. Ta skrajność spowodowała wiele trudnych sytuacji, z którymi trzeba było sobie radzić oraz starać się przewidywać co Popek zaraz zrobi. Realizacja zdjęć zdecydowanie stała się dla mnie wyzwaniem oraz zdobyłem dzięki niej wiele doświadczenia.

SCENA W KONWENCJI RELACJI INTERNETOWEJ

Kompletując konwencje gatunkowe, które składają się dziś na kolejne epizody obrazu dokumentalnego *Każda z blizn*, od samego początku zastanawiałem się nad sceną finałową. Ponieważ historia bohatera nie kończy się wraz z zakończeniem zdjęć, scena finałowa musiała być nie tylko potencjalnie otwarta, ale także – w moim przekonaniu – powinna być w swym przekazie najbardziej wiarygodna w rozumieniu samego widza. Jeśli chodzi o treść filmu, zachowanie spójności zawartych w nim informacji wymagało nawiązania do współczesności oraz sugestii lub wskazania, w jakim kierunku wiedzie droga bohatera.

Z perspektywy wiarygodności sceny i całego filmu, zakończenie wciąż nie powinno wychodzić poza reguły określające film dokumentalny, a przy tym wymagało - podobnie jak poprzednia scena - czynnego udziału bohatera. Zdecydowałem się więc na coś, co na potrzeby niniejszej pracy można nazwać „dokumentalizmem amatorskim”.

W swojej pracy nad filmem przeszedłem przez klasyczne formy narracji, które powstawały na przestrzeni lat wpisując się na zawsze w historię kina. By dopełnić założenie współistnienia i zależności form filmowych, postanowiłem sięgnąć po konwencję będącą znakiem naszych czasów. Mowa tu o przedstawianiu i dokumentowaniu życia i dnia codziennego przy użyciu telefonu komórkowego oraz publikowaniu tych nagrań w mediach społecznościowych. Tego typu „doniesienia osobiste” – relacje, zamknięte w kilkudziesięciu sekundach, wrzucane na portale społecznościowe - są formami nagrań jeszcze kilka lat temu nieobecnych w języku filmu, dziś natomiast stanowią ważny sposób przedstawiania życia nie tylko celebrytów, ale i wszystkich zainteresowanych takimi metodami autoprezentacji. W ten sposób zyskują swoje znaczenie w reklamie, rozprzestrzenianiu informacji i dokumentowaniu zdarzeń. Jednym z najpopularniejszych serwisów, umożliwiających taką właśnie autoprezentację i bezpośredni kontakt z fanami jest Instagram, czyli fotograficzny serwis społecznościowy hostingu zdjęć, połączony z aplikacją o tej samej nazwie.

Instagram umożliwia publikację instastory – mówiąc ogólnie polega to na tym, że użytkownicy publikują za pomocą swoich osobistych kont zdjęcia i relacje filmowe, które znikają po upływie 24 h. W tym czasie są widoczne dla wszystkich obserwatorów, później jednak nikt nie może ich odtworzyć (chyba, że zostaną zapisane w archiwum). Z funkcji instastories korzysta bardzo dużo osób – zarówno jako publikatorzy, jak i jako odbiorcy. Praca „z ulotnością chwili obecnej” nie pozostała bez wpływu na płaszczyzny życia niezwiązane z mediami społecznościowymi, np. na łamach popularnego ogólnopolskiego dziennika prowadzone były warsztaty kręcenia filmu telefonem, historia kultury odnotowała też rejestrowane telefonem teledyski i filmy.

Jeśli chodzi o omawiany film, relacja nakręcona kamerą telefonu, jest ostatnią formą wykorzystaną w filmie. Jej charakter spowodował, że artysta, o którego życiu opowiada, nie tylko stał się bohaterem zarejestrowanego obrazu, ale również jego operatorem. Obraz kręcony telefonem nie różni się charakterystyką od obrazu wideo-komunikatora, ponieważ powstaje przy jego użyciu bądź też przy użyciu komputera z wbudowaną kamerką. Trzeba tu też wspomnieć o pewnej ciekawostce - Popek był prawdopodobnie pierwszym artystą na świecie, który grał koncerty przez komunikator „Skype”, pobierając przy tym normalną gażę. Działo się to w latach, gdy jego zespół – Gang Albanii – święcił w Polsce triumfy, a kompani artyści – Borixon i Alibaba - odbywali trasę koncertową po Polsce i Europie w czasie, gdy on sam

ukrywał się przed wymiarem sprawiedliwości. W praktyce wyglądało to tak, że w klubach muzycznych Borixon i Alibaba występowali na scenie fizycznie, zaś za ich plecami, na specjalnie rozłożonym ekranie, transmitowany był obraz na żywo, który bohater Poppek nadawał wraz z dźwiękiem z miejsca, gdzie aktualnie przebywał. Prekursorska metoda, której w tamtych czasach nikt nie stosował, dziś stała się sposobem powszechnie stosowanym przez artystów, zabiegiem wręcz naturalnym. W czasach, gdy świat walczy z pandemią koronawirusa wielu artystów decyduje się na połączenie ze swoimi fanami za pośrednictwem przekazu internetowego i prezentuje swoją twórczość on-line przy użyciu komunikatorów, co umożliwiają platformy mediów społecznościowych. Ten sam sposób wykorzystywany jest też coraz częściej w telewizji.

Przygotowania do nagrań ostatniej sceny mojej produkcji były bardzo proste. Poprosiłem bohatera, by przez kilka najbliższych dni nagrywał swoje życie codzienne komentując je przy tym w takiej formie, jakby zwracał się bezpośrednio do widzów. Chciałem, by to on decydował, jakie sytuacje rejestruje i w jaki sposób je skomentuje, a następnie zarejestrowany materiał przesłał do montażu. W przypadku *Każdej z blizn* wizerunek bohatera zostaje pokazany z perspektywy mojej i wszystkich współtwórców, głównie autorów zdjęć. Stąd pomysł, by dać bohaterowi możliwość uwieńczenia filmu dokumentalnego swoim autoportretem. Forma uzyskana za pośrednictwem telefonu wydawała się do tego celu idealna.

Czy artysta wiedział, że chodzi o takie uwieńczenie? Tak. Na kilka dni przed zakończeniem prac zdjęciowych zaprezentowałem mu jedną z pierwszych wersji mojego filmu i poprosiłem, by przy użyciu swojego prywatnego telefonu zarejestrował wybrane przez siebie wydarzenia. Wyjaśniłem też, że w kreacji każdej poprzedniej sceny uczestniczyło wiele osób, tu jednak celowo chciałem ograniczyć wpływ osób trzecich do minimum i pozostawić bohatera samemu sobie.

Dalsza ingerencja miała polegać jedynie na wyborze materiału i wmontowaniu go w cały obraz. Po przekazaniu bohaterowi kluczowych informacji, dotyczących wytycznych dla rejestrowanych przez niego materiałów, po tygodniu otrzymałem 21 filmów. Spośród nich wybrałem sześć, spełniających moje oczekiwania. Omawianą scenę rozpoczyna nagranie, w którym bohater jest widoczny z telefonem w dłoni w odbiciu lustra- na takim zabiegu zależało mi najbardziej. Po chwili okazuje się, że lustro jest drzwiami do kolejnego pomieszczenia, a po ich otwarciu widz zostaje oprowadzony po nowo powstającym, domowym studiu nagrań, inspirowanym garażem, czyli miejscem, od którego wszystko się zaczęło.

Kolejne materiały już bezpośrednio korelują z zamieszczanymi regularnie na serwisach społecznościowych relacjami. Widzimy tam Pawła spędzającego czas z dziećmi, odwiedzającego Dom Dziecka w Bydgoszczy, zwracającego się do widza bezpośrednio po nagraniu teledysku czy opowiadającego o pechowych zakupach, z których wrócił z dwoma lewymi butami. Właśnie ta „historyjka” stanowi zakończenie całej sceny.

CZOŁÓWKA

Po omówieniu wszystkich scen filmu chciałbym poświęcić chwilę uwagi czołówce filmu. Według *Słownika Filmu KWN 2010* czołówka to wydzielony fragment filmu, który przedstawia tytuł oraz informacje o jego twórcach i producentach. Zgodnie z etymologią nazwy, czołówka przeważnie rozpoczyna film, istnieją jednak produkcje, w których napisy czołowe pojawiają się dopiero po pierwszej, inicjującej akcję scenie, albo jej towarzyszą. W niektórych przypadkach – określonych przez słownik mianem skrajnych – film może być pozbawiony napisów czołowych, a wszelkie informacje pojawiają się w ostatnich minutach w formie napisów końcowych. Filmy rozrywkowe często zaopatrzone są w czołówkę, która samym swoim charakterem ma uatrakcyjnić widowisko. Klasycznym przykładem takiej formy są tzw. „bondery”, funkcjonujące w zbliżonej formie jako czołówki kolejnych filmów o Jamesie Bondzie.²⁹

Na początku pracy nad filmem stworzyłem listę operatorów, których chciałem zaprosić do współpracy. Każdy z nich posiada swoją wrażliwość artystyczną i odrębną perspektywę spojrzenia na plan, a także wynikającą z talentu sprawność w działaniu, która w mniejszym lub większym stopniu przełożyła się na efekt końcowy.

Do form opisywanych w mojej pracy należało dodać również odpowiednio wykreowaną czołówkę filmu, która opierać się miała na detalach rekwizytów korespondujących w różny sposób z życiem bohatera. Były to między innymi: diamentowa płyta, duży fiat, rozlana na blacie stołu wódka, puchar KSW. Rewizyty te wraz kilkoma innymi miały w zamyśle przez kilka sekund pojawiać się na ekranie, aby stanowić tło dla napisów początkowych.

Odpowiednia rejestracja zgromadzonego materiału wymagała zaangażowania takiego operatora kamery, który przykładą wagę nie tylko do szczegółów ekranowego kadru, ale również z dużą dbałością podchodzi do detali samych rekwizytów, co wymaga biegłości w projektowaniu oświetlenia użytego na planie. Mój wybór padł na Kubę Burakiewicza. Również z nim, podobnie jak z innymi operatorami, miałem przyjemność pracować na przestrzeni minionych lat. Zdjęcia do czołówki odbyły się dzień po zdjęciach zrealizowanych do sceny w formie teledysku opisanego w rozdziale piątym. Stało się tak, ponieważ postanowiłem wykorzystać w czołówce niektóre elementy scenografii i rekwizyty z dnia poprzedniego.

Kuba Burakiewicz, autor zdjęć do czołówki:

Z Mateuszem miałem okazję pracować wiele razy przy realizacji filmów i teledysków dla różnych artystów. Gdy i tym razem zaprosił mnie do współpracy przy jego przedsięwzięciu, nie wahałem się ani chwili i natychmiast dołączyłem do zespołu. Przedstawienie różnych etapów życia głównego bohatera – Popka, poprzez realizację krótkich scen w bardzo odmiennych formach, wydało mi się niezwykle intrygującą koncepcją. Ten nieco eklektyczny charakter, wydaje się zarazem niezmiernie adekwatny do niebanalnej i kontrowersyjnej postaci polskiego rapera. Ujęcia, które przypadły mi do realizacji składają się na czołówkę filmu. Mając na uwadze jak ważne jest pierwsze wrażenie widza, zaproponowałem Mateuszowi, aby podejść do tej sekwencji bardzo wizualnie. Uważam, że przy tak krótkiej formie, najlepiej jest działać na zmysły odbiorcy poprzez mocne i wyraziste obrazy. Pierwszą, kluczową decyzją była czerń i biel. Uważam, że interpretacja rzeczywistości w walorze z pominięciem koloru nadaje

²⁹ „Słownik filmu” wyd. KWN Sp. J. 2010, str. 40

obrazowi siłę i szlachetność. Próbowaliśmy spotęgować to wrażenie stosując dość kontrastowe oświetlenie. Ponadto niemal w każdym ujęciu, wprowadziliśmy światło w ruch. Kształty i faktury wyłaniają się z ciemności, stają się jaśniejsze by po chwili znów przejść w mrok. Mam poczucie, że taki zabieg dodaje dynamizmu sekwencji i w pewien sposób ożywia często statyczne sytuacje. Materiał został sfilmowany na kamerze Red Epic Dragon w formacie cinemascope 1:2,39 na obiektywach sferycznych (Illumina MKI).

Pomimo możliwości wyboru szerokiego wachlarza sprzętu oświetleniowego, Kuba postanowił użyć podstawowych jednostek oświetleniowych i ku mojemu zaskoczeniu osadzić cały obraz jedynie w odcieniach czerni i bieli. Jednak efekt końcowy nie tylko spełnił moje oczekiwania, lecz również – na tle całego filmu - wprowadził odmienny charakter obrazu, na co można było pozwolić, ponieważ właśnie czołówka często przedstawiana jest przy użyciu specjalnych zabiegów wizualnych.

Oprócz nawiązujących do życia bohatera rekwizytów, zaprosiłem też na plan samego artystę, by pojawił się w trzech ujęciach, a przede wszystkim w ujęciu głównym poprzedzającym napisy. Ujęcie to opierało się na zbliżeniu twarzy – oprócz tego, że jest coś hipnotycznego w najeździe kamery na oblicze po skaryfikacji i niezmiennie spojrzenie wytatuowanych oczu, charakterystyczny wizerunek artysty staje się czymś w rodzaju logo, opisującego bez żadnych wyjaśnień obecność zgromadzonych w czołówce przedmiotów.

Opisując proces kreacji czołówki filmu, chciałbym również zwrócić uwagę na to, że poprzedzają ją nie tylko logotypy, ale również krótkie fragmenty wywiadu z bohaterem, zarejestrowane podczas pierwszych dni zdjęciowych filmu, a dokładniej podczas realizacji sceny w formie reportażu telewizyjnego, która powstała w Anglii. Nagranie miało miejsce w przestrzeni podziemnego parkingu obok Wembley Arena i nie zostało użyte w scenie opisanej w rozdziale VI, ponieważ sposób wypowiedzi artysty, który w tamtym momencie był pod wpływem środków odurzających, nie współgrał z koncepcją sceny.

Materiał miał jednak w sobie „to coś” i w pierwszej chwili żałowałem, że nie ma dla niego miejsca w filmie. Wpadłem jednak na pomysł, by krótkie, pocięte fragmenty pełniły rolę intro całego obrazu. Uważam, że w tego rodzaju filmach ważne jest, by pierwsza scena zawierała mocną treść. Przy okazji materiał ten jako zapis archiwalny zdradza charakter całego filmu.

PROBLEMY REALIZACYJNE

W niniejszym rozdziale chciałbym opisać przeciwności, z jakimi musiałem się zmierzyć wraz z kolejnymi ekipami filmowymi. Chciałbym przy okazji zaznaczyć, że nie chcę pisać o niewielkich komplikacjach, ponieważ te pojawiają się przy każdej realizacji, nie wpływając znacznie na procesy planu filmowego. Jest to nieodzowna część rytmu, charakteryzującego każdy rodzaj pracy.

Moja praca doktorska zbiegła się w czasie z pandemią koronawirusa, która mocno zaburzyła funkcjonowanie wszystkich możliwych branż na całym świecie. Nie wspominam o tym w żadnym z poprzednich rozdziałów, jednak trzeba powiedzieć, iż pierwotnie zdjęcia do filmu miały się rozpocząć w marcu, a zakończyć w czerwcu 2020 roku. Gdy tylko ruszyliśmy z pierwszą sceną uwzględniając kolejność realizacji – a był to reportaż telewizyjny, który kręciliśmy w Anglii – po uznaniu nieskuteczności kolejnych obostrzeń, ogłoszono w Polsce obowiązkową kwarantannę związaną z rozprzestrzenianiem się wirusa. W tamtym czasie świat filmowy w Polsce stanął w miejscu. Zaplanowane uprzednio prace musiały zostać przesunięte na bliżej nieokreśloną przyszłość, a nikt nie wiedział, jak bardzo sytuacja przeciągnie się w czasie. Ponownie do realizacji przystąpiliśmy pod koniec czerwca, a zdjęcia trwały do listopada. Opóźnienie związane z epidemią było największym problemem realizacyjnym, jaki wystąpił podczas pracy nad *Każdą z blizn*.

Jeśli chodzi o inne wypadki, opiszę je w porządku wyznaczonym przez strukturę mojego filmu, czyli według kolejności scen. Oto one:

- **scena musicalowa** – Trzeba powiedzieć, że ta część mojego filmu była najbardziej zaawansowana pod względem technicznym, inscenizacyjnym i logistycznym. Naturalną konsekwencją tej złożoności jest większa ilość kłopotów podczas realizacji.

Termin 14-15 października, w którym mieliśmy realizować scenę musicalową, był już niemożliwy do przesunięcia ze względu na wynajętą lokalizację - budynek starego teatru - oraz zamknięcie przylegającego doń fragmentu ulicy Nowy Świat. Sama procedura zamknięcia ulicy przy wsparciu Miasta i lokalnego Zarządu Dróg trwa niespełna miesiąc.

Gdy zakończyliśmy całą pierwszą sekwencję ujęć (jedną z dwóch realizowanych tamtego dnia), przyszedł czas na zgranie karty z materiałem. Nie robiłem tego osobiście - wraz z wynajętą kamerą przyjechał asystent odpowiedzialny za archiwizację materiału. Okazało się jednak, że nagrany materiał jest widoczny tylko w kamerze, zaś po włożeniu karty do czytnika żaden z komputerów obecnych i dostępnych na planie nie widzi efektów rejestracji.

Najłagodniejszym określeniem tej sytuacji byłoby „niepewna”, jednak podjąłem decyzję o dalszej realizacji zdjęć – w gruncie rzeczy jedyne, co można było wtedy zrobić, to „ruszyć do przodu”. Po rozmowie z asystentem kamery wiedziałem, że obraz można zrzucić za pomocą kabla SDI, tyle że zgrany w taki sposób miałby jedynie jakość HD, co nie dawałoby zbyt dużych możliwości w postprodukcji. Wiedziałem jednak, że materiał, który udało mi się zrzucić z uszkodzonej karty może nie mieć jakiegokolwiek możliwości wykorzystania, co potwierdziło się po zaimportowaniu go do programu montażowego. Starłem się zachowywać spokój, ponieważ wiedziałem, że skoro kamera odczytuje kartę, to na pewno jest jakiś sposób, by odzyskać dane w jak najlepszej jakości, czyli w takiej, w jakiej był zapisywany obraz. Karta trafiła do jednego z najlepszych podobno informatyków w Warszawie, który niejednokrotnie spotykał się z tego typu problemem. Okazało się, że karta ma uszkodzony jeden z sektorów. Uniemożliwia to odczyt na innym urządzeniu poza kamerą, na której obraz był rejestrowany.

Specjalista wskazał od razu dwa możliwe rozwiązania problemu.

Pierwszym było poddanie karty „specjalnemu” chłodzeniu. Drugim zaś użycie programu dedykowanego przez producenta kamery RED-Dragon. Każde z tych rozwiązań, według informatyka, wiązało się z dużą szansą bezpowrotnej utraty wszystkich danych z dysku. Asystent kamery mimo wszystko wciąż poczuwał się do odpowiedzialności i odszukał w technologicznym doświadczeniu świata filmu specjalny przewód (RED GIG-E Straight-to-CAT5E ethernet cable), którego zastosowanie spowodowałoby, że po podłączeniu kamery do komputera system uzna ją za twardy dysk, z którego będzie można zgrać materiały tak samo, jak za pomocą czytnika. Po wykonaniu kilkudziesięciu telefonów dotarło do mnie, że żadna z firm, która korzysta bądź wynajmuje kamery typu RED takiego przewodu nie posiada. Skoro nie dało się go wynająć, pomyślałem, by go kupić, wydawał się oczywisty.

Po przewertowaniu wielu stron w internecie okazało się, że kabel jest dostępny jedynie w USA i Czechach. Korzystając z prywatnych znajomości, po zamówieniu przewodu z czeskiego sklepu internetowego, udało się w kilka dni ściągnąć go do Polski i przy jego użyciu odzyskać cały materiał. Jeśli chodzi o problemy sprzętowe, w skali całego filmu ten był największy.

- **scena fabularna** – Co charakterystyczne dla tej sceny, jest ona jedyną, do której wraz z operatorem stworzyliśmy dokładny storyboard. Kłopot wynikał z mojego błędu, mianowicie za bardzo zasugerowałem się spójnością storyboardu i w pewnym sensie „wyłączyłem myślenie” nie wsłuchując się w wynikający z doświadczenia głos intuicji. Praca na planie wymaga czujności i związanej z nią umiejętności przewidywania. W tym wypadku chodziło o połączenie ze sobą ujęć w późniejszym montażu. Na storyboardzie wszystko wyglądało świetnie, a oparty na nim plan wydawał się nie mieć żadnych niedociągnięć, tymczasem do sceny trzeba było podejść od strony możliwości ruchu kamery wynikających z tego różnic między planami. To jednak mogłem zobaczyć i zrozumieć dopiero na etapie postprodukcji. Tworząc storyboard nie uwzględniłem faktu, że wewnątrz, w którym realizowaliśmy scenę, było bardzo ciasne. Rozwiązaniem okazał się zabieg montażowy o nazwie JumpCut, dzięki któremu scena w swym końcowym kształcie wygląda poprawnie.

- **scena teledyskowa** – Do wprowadzenia ruchu w obrazie zdecydowaliśmy się na użycie sprzętu typu TANGO-ROLLER, będącego odpowiednikiem slider'a (szyny na dwóch statywach). Gdy ruch kamery odbywał się „na boki”, czyli od strony lewej do prawej i z powrotem, wszystko przebiegało zgodnie z planem. Gdy potrzebowaliśmy ruchu kamery od przodu do tyłu bądź odwrotnie, to w momencie zastosowania szerokiego obiektywu w kadrze pojawiał się początek całego urządzenia, czyli początek szyny. Zakłóciło to tempo realizacji zdjęć - rozwiązaniem okazała się zmiana długości ujęć i kilkukrotne użycie węższego obiektywu.

- **scena w konwencji reportażu telewizyjnego**, kręcona w Anglii – była to pierwsza scena realizowana na potrzeby filmu. Zdjęcia odbywały się między 9, a 11 marca 2020 r. Po zakończeniu prac nasza ekipa filmowa wracała do Polski na wpół pustym samolotem, ponieważ 15 marca zamknięte zostały granice i wprowadzono lock down w związku z pandemią koronawirusa.

- **talk-show** – Scena miała być utrzymana w charakterze realizacji na żywo, jednak przed samym rozpoczęciem padła łączność między głównym realizatorem, a operatorami kamer. Na szczęście nie nadawaliśmy na żywo w sensie faktycznym, a materiał został zmontowany na

etapie postprodukcji. W dużej mierze jednak, korzystaliśmy z tego, co zostało zarejestrowane przy użyciu stołu głównego realizatora. Drugi problem polegał na tym, że do ostatniej chwili nie wiedziałem, czy będę mógł sobie pozwolić na udział publiczności w nagraniu. Bardzo mi na tym zależało, ponieważ chciałem, by duch formy, którą ilustruję tę scenę, był jak najpełniej oddany. Tak się jednak złożyło, że borykaliśmy się w owym czasie z wprowadzanymi w związku z epidemią koronawirusa obostrzeniami dotyczącymi zgromadzeń, toteż zaproszenie na plan dodatkowych osób wiązało się z dużym ryzykiem. Ostatecznie w talk-show wzięła udział publiczność, jednak ze względu na wspomniane ograniczenia, zgodnie z rozporządzeniem, mogłem zaprosić jedynie ¼ planowanej uprzednio ilości osób, co niestety jest widoczne w kadrze.

- **sprawozdanie sportowe** – Zaskoczeniem przy realizacji tej sceny był brak uprawnień do użycia wizerunku publiczności, która pojawia się w materiałach archiwalnych Federacji KSW. Nie wynikało to jednak z niechęci władz federacji, a z przepisów – rozwiązaniem było blurowanie (rozmywanie) poszczególnych twarzy.

Natomiast podczas kręcenia ujęć na Stadionie Narodowym zmierzaliśmy się z problemem rozmieszczenia poszczególnych lokacji, w których zdecydowałem się na zdjęcia. Czas, który mieliśmy (osiem godzin) bardzo się skurczył z powodu przerw na przerzucanie ekipy i sprzętu między na przykład szatnią, a parkingiem oddzielonych kilometrami korytarzy. Pokonanie takich dystansów zabiera czas i mając to na uwadze wraz z kwestią niemożności użycia agregatu (który też trzeba by wówczas transportować od miejsca do miejsca) musieliśmy użyć małych jednostek oświetleniowych zasilanych jedynie przy pomocy akumulatorów i baterii oraz zasilaniem sieciowym, dostępnym wyłącznie w standardowych gniazdkach. Na szczęście przy głównej scenie, w której bohater wychodzi na płytę stadionu, odpalone zostało stadionowe oświetlenie płyty.

- **animacja, making-of, scena kręcona telefonem i czołówka** – Podczas realizacji tych trzech części mojego filmu nie wydarzyły się praktycznie żadne problemy techniczne ani zdarzenia losowe. Pewne uciążliwości realizacyjne związane z formą making-of pojawiły się podczas zdjęć, są jednak opisane w Rozdziale IX jako coś, czego można się było spodziewać, dlatego nie ma powodu ujmować ich w niniejszym fragmencie.

ZAKOŃCZENIE

Wszystkie sceny w filmie od samego początku miały być przerywane wywiadem z głównym bohaterem. Wywiad pierwotnie nakręciłem w Starej Papierni, o czym wspominałem na początku tej pracy. Był to materiał pozwalający na wyselekcjonowanie momentów z życia bohatera, które potem zrealizowałem w różnych konwencjach gatunkowych, jednak pod względem stylistycznym nie mógł pełnić funkcji „łączników” między scenami. Postanowiłem więc powtórzyć wywiad, skupiając się jedynie na poszczególnych epizodach.

Podjąłem decyzję, by zarejestrować rozmowę w domu artysty, co miało dla mnie symboliczny wydźwięk. Paweł, siedzący na skórzanej kanapie, w wyprasowanej koszuli a za jego plecami widoczne są trofea w postaci platynowych i złotych płyt. Sama przestrzeń, będąca jego pierwszym, własnym domem jest bezpośrednim nawiązaniem do odniesionego przez niego sukcesu. Za zdjęcia ponownie odpowiedzialny był Mikołaj Syguła, będący również autorem ujęć ze Starej Papierni.

Po trwającym trzy godziny wywiadzie, jako reżyser i producent całego projektu, ogłosiłem zakończenie zdjęć. Mogliśmy wtedy w pełni skoncentrować się na postprodukcji. Etap ten rozpoczął się jednak znacznie wcześniej. Po każdej zrealizowanej scenie, materiał trafiał do montażystów. Głównym z nich był Michał Berensztajn, który odpowiadał za zmontowanie zdecydowanej większości materiału oraz zgraniu całego projektu. Równoległe za sferę dźwięku był odpowiedzialny Bartosz Adamiak, pełniący rolę dźwiękowca na wielu etapach produkcji.

Zgodnie z założeniami pracy nad filmem dokumentalnym, ważną rolę reżysera jest selekcja materiałów. O ile pierwsze cztery sceny (musical, animacja, scena fabularna, teledysk) były realizowane wg ściśle określonego scenariusza, o tyle pozostałe sceny wymagały odpowiedniej selekcji. Po wielu godzinach spędzonych w montażowni, otrzymaliśmy pierwszą wersję filmu, trwającą niespełna 80 minut.

Jako autor projektu, straciłem wtedy dystans i obiektywne spojrzenie na film jako całość i uznałem, że najlepszym rozwiązaniem będzie zorganizowanie zamkniętych pokazów. Oprócz zaufanych osób, których zdanie zawsze ceniłem, postanowiłem również zorganizować pokazy dla ludzi zaangażowanych w produkcję. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w całym projekcie wzięło udział przeszło 300 osób, co uważam za duży sukces. Mając możliwość zasięgnięcia opinii współtwórców zdecydowałem o połączeniu projekcji z przeprowadzeniem ankiet. Miały one na celu skonfrontowanie moich założeń o współistnieniu i zależności form filmowych w jednym obrazie, ze spostrzeżeniami pierwszych odbiorców.

Istotniejsze pytania, zawarte w ankiecie (łącznie było ich 10) to:

„Która ze scen w filmie "Każda z blizn" podobała Ci się najbardziej?”

„Która ze scen w filmie "Każda z blizn" była najatrakcyjniejsza wizualnie?”

„Która ze scen filmie "Każda z blizn" najwiarygodniej zobrazowała wspomnienia bohatera?”

Przy dbałości o zróżnicowanie odbiorców, którzy mieli stać się respondentami, rozbieżności w odpowiedziach były na tyle nieznaczne, że w moim odczuciu świadczą o uniwersalności języka filmu dokumentalnego, użytego przeze mnie w narracji „Każdej z blizn”.

Przewaga odpowiedzi na dwa pierwsze, przytoczone przeze mnie pytania, były dość przewidywalne. Ankietowani uznali bowiem scenę w konwencji musicalu za tę, która podobała im się najbardziej i za najatrakcyjniejszą wizualnie.

Najbardziej wiarygodnie obrazującą wspomnienia bohatera sceną, wg respondentów była ta zrealizowana w formie reportażu telewizyjnego. Zaskoczeniem dla mnie było jej nieznaczące zwycięstwo nad sceną fabularną, ponieważ reprezentują one przeciwne gatunki filmowe- faktu i fikcji.

Jednak najważniejsze, w mojej opinii, pytanie brzmiało:

„Czy zestawienie ze sobą różnych form filmowych w jednym filmie, korzystnie wpłynęło na całokształt produkcji "Każda z blizn"?"

87% osób, biorących udział w projekcjach odpowiedziało, że tak. Wynik ten traktuję jako sukces, będący potwierdzeniem, że zastosowanie, aż dziewięciu różnych konwencji gatunkowych w jednym filmie zdało egzamin. „Każda z blizn” zasługuje na miano filmu dokumentalnego, ponieważ pomimo wykorzystania formy musicalu, fabularnej czy też animacji nie stracił na wiarygodności, a w odczuciu widzów przekazuje prawdę. Potwierdza to moją tezę, że w obecnej przestrzeni filmowej i medialnej, konwencje gatunkowe nie tylko się zacierają się, ale i wzajemnie przenikają. Po analizie odpowiedzi z ankiet i wnioskach, płynących z reakcji widzów, wiedziałem już jaki ma być ostateczny kształt filmu. Ponownie nastąpił proces montażu, polegający głównie na skracaniu scen. Gdy poszczególne fragmenty filmu uznawaliśmy za ukończone, materiały zostawały przekazywane do osób odpowiedzialnych za korekcję barwną i mastering dźwięku. Równolegle finalizowałem wraz z kierownikiem produkcji pozostałe kwestie formalne - licencje i zgody na wykorzystanie materiałów archiwalnych w filmie.

W styczniu 2021 r. wydawałoby się, że prace nad filmem i jego ostateczną wersją dobiegły końca. Jednak utwór, którego zadaniem było zwieńczenie całego filmu, nie był wystarczająco wyróżniony. Postanowiłem więc standardową oprawę graficzną napisów końcowych, zastąpić specjalnie przygotowanymi planszami, nawiązującymi do scen pojawiających się w filmie. Wykonanie ich zleciłem tym samym rysownikom, którzy byli odpowiedzialni za wykonanie sceny techniką animacyjną. W moim odczuciu, dzięki temu zabiegowi widz obejrzy film do końca. Nastąpiło ostateczne zgranie materiału.

Film finalnie trwa godzinę i sześć minut, a na zakończeniu możemy usłyszeć głos Damiana Ukeje, śpiewającego refren utworu „Sen” (prod. Matheo), od którego zrodził się pomysł na stworzenie projektu „Każda z blizn”.

*Prawdę o mnie, zna każda z moich blizn
Choć solą w oku wczoraj to drogowskazem dziś,
Na tej drodze, po której muszę iść
Bo nie o swoim jutrze, przestałem dawno śnić (...)*

STRESZCZENIE

Niniejsza praca jest integralną częścią rozprawy doktorskiej Mateusza Winkla i dopełnieniem jego autorskiego filmu pt. „Każda z blizn”. Głównym celem części teoretycznej, jest opis powstawania filmu. Sam film jak i aneks dotyczą ważnego zagadnienia, jakim jest zestawienie i porównanie ze sobą różnych form filmowych, w oparciu o życiorys jednego bohatera. Jej zadaniem jest opis każdej z form pod kątem genezy powstania, zaistnienia w historii filmu oraz wytłumaczeniu jak twórca stara się nimi posługiwać zestawiając je ze sobą w konkretny sposób, w ponad godzinny obrazie, który przede wszystkim nosi znamiona dokumentu.

Praca zawiera czternaście rozdziałów. Pierwszym z nich jest wstęp, przybliżający czytelnikowi okoliczności, w jakich zrodziła się koncepcja powstania filmu. Opowiada o wydarzeniach stanowiących najważniejsze punkty w jego karierze oraz czym kierował się przy wyborze głównego bohatera. Podejmuje również próbę zdefiniowania pojęć formy i gatunku filmowego.

Kolejny rozdział zatytułowany „Założenia formalne”, opisuje ideę zestawienia ze sobą form filmowych w jednym obrazie. Jest wprowadzeniem do pojawiających się kolejno na ekranie scen, zrealizowanych w konwencji: musicalu, animacji, sceny fabularnej, teledysku, reportażu telewizyjnego, talk show, relacji sportowej, making of czy sceny relacji internetowej zamieszczanej na portalach społecznościowych. Wszystkie te sceny przeplatane są wypowiedziami bohatera, który udzielając „wywiadu życia”, wprowadza widza w daną scenę, obrazującą fragment z jego życiorysu lub puentuje to, co przed chwilą miał okazję zobaczyć na ekranie. Autor filmu od kilkunastu lat związany jest przede wszystkim z polskim przemysłem muzycznym prowadząc firmę „Mania Studio”. To właśnie dlatego wybrał głównego bohatera spośród artystów polskiej sceny muzycznej. Tak naprawdę dowolny życiorys mógłby posłużyć za oś filmu, jednak wybór padł na Pawła „Popka” Mikołajuwa, który w odczuciu reżysera przeszedł wyjątkowo trudną drogę, pełną traumatycznych przeżyć by na przekór losowi stać się jedną z najbardziej rozpoznawalnych gwiazd sceny muzycznej.

Popek to przede wszystkim raper, zawodnik MMA oraz znany youtuber.

Urodził się w 1978 roku w Legnicy, gdzie dorastał. To właśnie opis tego miasta lat 80', został zobrazowany w formie musicalu. Autorem tekstu do utworu, na którym opiera się scena jest Michał Zabłocki, kompozytorem zaś Jan Sanejko. Głównym narratorem i bohaterem tej sceny, jest Czesław Mozil, przeprowadzający widza przez świat, w którym dorastał Popek. W realizacji sceny i powstaniu samego utworu, wzięło udział ponad trzydziestu wokalistów związanych z firmą „Mania Studio”. Rozdział opisuje to przedsięwzięcie „od kuchni” wtajemniczając czytelnika w tajniki pracy nad tą sceną.

Kolejny rozdział pracy opisuje w sposób szczegółowy, proces powstawania sceny animacyjnej. Ten fragment filmu obrazuje pobyt bohatera w ośrodku wychowawczym i związane z nim traumatyczne przeżycia. Twórcy animacji- Robert i Konrad Białkowscy, krok po kroku dokumentowali i w fachowym języku opisywali każdy z etapów procesu twórczego.

Następnym rozdziałem, jak i sceną pokazywaną na ekranie, jest scena fabularna. W rozdziale tym, oprócz komentarzy współtwórców sceny oraz krótkiej wypowiedzi Mirosława Zbrojewicza, znanego polskiego aktora, wcielającego się w filmie „Każda z blizn” w rolę ojca trzynastoletniego Popka, możemy dowiedzieć się szczegółowo o procesie powstania scenografii, przełożenia scenariusza na scenopis, a także o kluczowych momentach pracy ekipy filmowej na planie.

Piąty rozdział, zatytułowany „scena teledyskowa”, otwiera geneza narodzin tej formy w historii filmu i telewizji. Autor opisuje tu nie tylko pracę na planie w trakcie jej kręcenia, ale również cały proces twórczy powstawania utworu, który został skomponowany specjalnie na potrzeby tego fragmentu „Każdej z blizn”. Po raz pierwszy do udziału w prezentowanych na ekranie formach, zaangażowany został główny bohater, który w konwencji utworu rapowego

opowiedział o kolejnym, wybranym przez reżysera, fragmencie swojego życia. Kariera kieszonkowca, pobyt za granicą, eksperymenty z narkotykami i powrót do Polski- te wydarzenia ukształtowały go jako artystę, muzyka i członka zespołu *FIRMA*, od którego zaczęła się jego kariera muzyczna.

Kolejna forma wykorzystana w filmie „Każda z blizn”, a opisana w pracy teoretycznej, to program telewizyjny, o charakterze dokumentalnym. Autor koncentruje się tu na długim, bo aż jedenastoletnim okresie emigracji do Wielkiej Brytanii bohatera. Był on w tamtym czasie poszukiwany międzynarodowym listem gończym, w następstwie swoich kryminalnych działań, opisywanych w poprzednich scenach. W kolejnych słowach, twórca przybliży założenia reportażu w oparciu o jego definicje. Następnie zostaje szczegółowo opisany proces realizacyjny sceny, która powstała w Anglii, podczas trzech dni zdjęciowych. W czasie ich trwania główny bohater „na chwilę” staje się prowadzącym i zabiera widza w miejsca, z którymi był związany w przeszłości. Jest to pierwsza forma, która w sposób widoczny zbliża się do klasycznego pojęcia filmu dokumentalnego.

W rozdziale siódmym, opisane są szczegóły pracy nad sceną zrealizowaną w konwencji talk-show. Również tym razem, autor na jego początku zapoznaje czytelnika z genezą tej popularnej formy filmowo- telewizyjnej. Scena jest nawiązaniem do prowadzonego przez Popka internetowego talk-show, przy jednoczesnej zamianie ról- z gospodarza staje się gościem, odpowiadającym na niewygodne pytania. Twórca wyjaśnia również dlaczego, spośród wielu popularnych prowadzących, zaprosił do współpracy Wojciecha Jagielskiego. Fragment ten jest wzbogacony komentarzem głównego operatora, pracującego przy powstawaniu tej sceny, który przybliży czytelnikowi liczne detale realizacyjno-techniczne, będące integralną i typową dla tej formy, częścią pracy na planie.

Następny z rozdziałów, opisuje scenę o charakterze sprawozdania sportowego. Na wstępie zostaje zawarte wyjaśnienie użycia tegoż określenia, oraz że właściwie ten fragment filmu nie jest zrealizowany w powszechnie uznanej formie sprawozdania sportowego, czy reportażu, a jedynie z nim koresponduje. Autor przedstawia czytelnikowi swoją koncepcję podejścia do tego fragmentu „Każdej z blizn”. Opisana zostaje sportowa kariera Pawła- najpierw na Wyspach Brytyjskich, a następnie w Polsce, w największej federacji MMA w Europie- KSW.

Rozdział dziewiąty poświęcony został scenie zrealizowanej w konwencji materiału making of, czyli zapisu dokumentalnego. Opis przede wszystkim traktuje o przebiegu zdjęć, których zadaniem było zarejestrowanie życia codziennego bohatera. Kamera nieprzerwanie towarzyszy mu zarówno na koncercie, w studio nagrań oraz podczas spędzania czasu z rodziną. Pojawia się komentarz operatora oraz rozwinięte zostały problemy z powstaniem całej sceny.

Kolejny rozdział opisuje ostatnią już scenę, zarejestrowaną telefonem przez głównego bohatera, w formie krótkich relacji jakie mamy okazje oglądać na co dzień na portalach społecznościowych. Tekst traktuje głównie nie o tym co widzimy na ekranie, ale o samym zjawisku tego typu nagrań które bez wątpienia stają się „najmłodszą” formą filmową.

Po opisanu wszystkich scen od strony technicznej oraz ich genezy w pracy opisana zostaje czołówka, którą widzimy na początku filmu (rozdział XI), a także problemy realizacyjne (rozdział XII).

Ostatnią częścią pracy jest zakończenie, w którym autor skupia się na procesie postprodukcji oraz opisuje zamknięte pokazy filmowe, zorganizowane dla współtwórców filmu. Dodatkowo porusza też i odwołuje się do uwag płynących od widzów tychże pokazów.

SUMMARY

This theoretical work is an integral part of Mateusz Winkiel's doctoral dissertation and complements his original film entitled *Each of the scars*. The main purpose of the work is to describe the film's making. The film itself and the theoretical annex touch on an important issue, namely the juxtaposition and comparisons of different film forms, based on the biography of one hero. The work aims to answer several questions related to the film forms used in the above-mentioned film. Its task is to describe each of the forms in terms of the genesis of their creation, occurrence in the history of the film, and to explain how the creator tries to use them by juxtaposing them in a specific way, in over an hour-long image, which is primarily documentary.

The work contains 14 chapters. The first is an introduction, introducing the reader to the circumstances in which the concept of the film was born. The author describes his experiences, both professional and private, that he encountered on his way. It tells about the events that are the most important points in his career and what he was guided by when choosing the main character.

The next chapter, entitled "Formal assumptions", describes the idea of juxtaposing film forms in one picture. It is an introduction to the scenes appearing successively on the screen, realized in the convention of the musical, animation, fictional scene, music video, TV reportage, talk show, sports coverage, making of or an internet coverage scene posted on social networks. All these scenes are intertwined with the statements of the protagonist who, by giving the "life interview", introduces the viewer to a given scene, depicting a fragment of his biography or concluding what he had a moment to see on the screen. The author of the film has been associated primarily with the Polish music industry for over a dozen years, running the company "Mania Studio". That is why he chose the main character from among the artists of the Polish music scene. Any biography could serve as the axis of the film, but the choice fell on Paweł "Popek" Mikołajuw, who, in the director's opinion, went through an exceptionally difficult path, full of traumatic experiences, to defy fate to become one of the most recognizable stars of the music scene. Popek is primarily a rapper, MMA fighter, and a well-known YouTuber.

He was born in 1978 in Legnica, where he grew up. It is the description of this city in the 1980s that was depicted in the form of a musical. The author of the text for the piece on which the scene is based is Michał Zabłocki, and the composer is Jan Sanejko. The main narrator and character of this scene are Czesław Mozil, who guides the viewer through the world in which Popek grew up. Over thirty singers associated with the company "Mania Studio" participated in the implementation of the scene and the creation of the piece itself. The chapter describes this project "from the inside", introducing the reader to the secrets of working on this scene.

The next chapter of the work describes in detail the process of creating an animation scene. This fragment of the film shows the main character's stay in an educational center and the traumatic experiences connected with it. The creators of animation - Robert and Konrad Białkowski, step by step documented and described in professional language each stage of the creative process.

The next chapter and the scene shown on the screen is the storyline. In this chapter, in addition to the comments of the coauthors of the scene and a short statement by Mirosław Zbrojewicz, a well-known Polish actor, who plays the role of the father of thirteen-year-old Popek in the film "Each of the scars", we can learn in detail about the process of creating the scenography, translating the script into a script, as well as key moments of the work of the film crew on the set.

The fifth chapter, entitled "music video scene", opens the genesis of this form in the history of film and television. The author describes here not only the work on the set during its

shooting but also the entire creative process of creating the piece, which was composed especially for this fragment of "Each of the scars". For the first time, the main character was engaged to participate in the forms presented on the screen, and in the convention of a rap piece, he told about another fragment of his life selected by the director. A career as a pickpocket, staying abroad, experimenting with drugs, and returning to Poland - these events shaped him as an artist, musician, and member of the FIRMA band, which started his musical career.

Another form used in the film "Each of the scars", and described in the theoretical work, is a documentary television program. The author focuses here on the main character's long, eleven-year period of emigration to Great Britain. He was wanted by an international arrest warrant at the time, following his criminal activities, described in previous scenes. In the following words, the creator introduces the assumptions of the reportage based on its definitions. Then the production process of the scene, which was created in England, during three shooting days is described in details. During them, the main character becomes the leader "for a moment" and takes the viewer to places with which he was associated in the past. This is the first form that visibly comes close to the classic concept of a documentary film.

The seventh chapter describes the details of working on the scene realized in the talk-show convention. Also this time, the author introduces the reader to the genesis of this popular film and television form. The scene is a reference to an internet talk-show hosted by Popek, with the simultaneous change of roles - from the host, he becomes a guest answering uncomfortable questions. The creator also explains why, among many popular hosts, he invited Wojciech Jagielski to cooperate. This fragment is enriched with a commentary by the main operator working on the creation of this scene, who introduces the reader to numerous products and technical details, which are an integral and typical part of the set work.

The next chapter describes the reportage scene. In the beginning, there is an explanation of the use of this term, and that actually this part of the film is not made in the generally recognized form of a sports report or reportage, but only corresponds with it. The author presents the reader his concept of approaching this fragment of "Each of the scars". Pawel's sports career is described - first in the British Isles, and then in Poland, in the largest MMA federation in Europe - KSW.

The next chapter describes the last scene, recorded by the main character on the phone, in the form of short reports that we have the opportunity to watch every day on social networks. The text is not about what we see on the screen, but about the phenomenon of this type of recordings, which undoubtedly become the "youngest" film form.

After describing all the scenes from the technical side and their genesis in the work, the opening sequence that we see at the beginning of the film is described (chapter XI), as well as implementation problems (chapter XII).

The last part of the work is an ending, in which author focuses on postproduction process and describes closed shows, organized for co-creators. Additionally it also touches comments from viewers.

BIBLIOGRAFIA

1. Jacques Aumont i Michel Marie, „Analiza filmu”, wyd. PWN, 2013
2. Jacek Bławut, „Bohater w filmie dokumentalnym”, wyd. PWSFTViT, 2010
3. Alicja Helman, „Słownik pojęć filmowych” tom 2, wyd. Wiedza o Kulturze, 1991
4. Marek Hendrykowski, „Leksykon gatunków filmowych”, wyd. Studio Filmowe Montevideo, 2001
5. Kazimierz Karabasz, „Odczytać czas”, wyd. PWSFTViT, 2009
6. Grażyna Kędzielawska „Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu, skrypt”, wyd. PWSFTViT, 2016
7. Pod redakcją Małgorzaty Kozubek i Tadeusza Szczepańskiego, „Polski film dokumentalny w XXI wieku”, wyd. PWSFTViT, 2016
8. James Monaco, „Warsztat realizatora filmowego i TV”, wyd. PWSFTViT, 1998
9. Grzegorz Ptaszek, „Talk – show. Szczerść na ekranie”, wyd. WAIp, 2007
10. Pod redakcją Rafała Syski, „Słownik filmu”, wyd. KWN Sp. J., 2010
11. Jerzy Uszyński, „Telewizyjny pejzaż genologiczny”, wyd. Telewizja Polska S.A. CS-Akademia Telewizyjna, 2004

SPIS ILUSTRACJI

1. Ilustracja przedstawiająca zarys scenariusza sceny musicalowej (zrzut ekranu) str. 17
2. Ilustracja przedstawiająca plan zdjęciowy, realizowany we wnętrzu teatru im. Modrzejewskiej, Legnica (fot. Mateusz Winkiel)..... str. 18
3. Ilustracja przedstawiająca plan zdjęciowy realizowany we wnętrzu teatru im. Modrzejewskiej, Legnica (fot. Mateusz Winkiel)..... str. 18
4. Ilustracja przedstawiająca plan zdjęciowy realizowany na zamkniętym fragmencie ulicy Nowy Świat, Legnica (fot. Mateusz Winkiel) str. 18
5. Ilustracja przedstawiająca plan zdjęciowy realizowany na zamkniętym fragmencie ulicy Nowy Świat, Legnica (fot. Mateusz Winkiel) str. 18
6. Ilustracja przedstawiająca grupę tancerzy, biorącą udział w scenie, Legnica (fot. Mateusz Winkiel)..... str. 19
7. Ilustracja przedstawiająca plan zdjęciowy realizowany w opuszczonym warsztacie samochodowym, Koluszki (fot. Mateusz Winkiel) str. 20
8. Ilustracja przedstawiająca plan zdjęciowy zrealizowany przed kamienicą na obrzeżach Łodzi (fot. Mateusz Winkiel) str. 20
9. Ilustracja przedstawiająca Czesława Mozila i Matheo, na planie zdjęciowym, zrealizowanym przed kamienicą na obrzeżach Łodzi str. 20
10. Ilustracja przedstawiająca powstawanie scenografii na potrzeby wnętrza barowego, Koluszki (fot. Mateusz Winkiel)..... str. 21
11. Ilustracja przedstawiająca powstawanie scenografii na potrzeby wnętrza barowego, Koluszki (fot. Mateusz Winkiel)..... str. 21
12. Ilustracja przedstawiająca szkic (zrzut ekranu) str. 27
13. Ilustracja przedstawiająca clean-up (zrzut ekranu)..... str. 27
14. Ilustracja przedstawiająca efekt noir (zrzut ekranu)..... str. 28
15. Ilustracja przedstawiająca walor (zrzut ekranu) str. 28
16. Ilustracja przedstawiająca walor z przejściami tonalnymi (zrzut ekranu)..... str. 29
17. Ilustracja przedstawiająca barwę (zrzut ekranu)..... str. 29
18. Ilustracja przedstawiająca wykorzystanie tła wielkoekranowego (zrzut ekranu)..... str. 31
19. Ilustracja przedstawiająca klatkę pierwszą i nieokreśloną (zrzut ekranu)..... str. 31
20. Ilustracje przedstawiające klatki pośrednie, między klatką pierwszą i n-tą (zrzut ekranu) str. 32
21. Ilustracja przedstawiająca robocze szkice autorów animacji (fot. Robert Białkowski) str. 32
22. Ilustracja przedstawiająca obraz "Snow White" (A. Rackham, 1908 r.)..... str. 33
23. Ilustracja przedstawiająca obraz "A Midsummer Night's Dream" (A. Rackham, 1908 r.) str. 33
24. Ilustracja przedstawiająca obraz "Little Red Riding Hood" (A. Rackham, 1908 r.)..... str. 33

| | |
|---|---------|
| 25. Ilustracja przedstawiająca obraz “Fairy Folk by an Old Gnarled Tree” (A. Rackham, 1908 r.) | str. 33 |
| 26. Ilustracja przedstawiająca kadr z filmu “Letter From Unknown Woman” (Max Ophuls, 1948 r.) | str. 34 |
| 27. Ilustracja przedstawiająca kadr z filmu “He Ran All the Way” (John Berry, 1951 r.)..... | str. 34 |
| 28. Ilustracja przedstawiająca wybór gam kolorystycznych (zrzut ekranu) | str. 35 |
| 29. Ilustracja przedstawiająca jedną z postaci animacji we wczesnej fazie projektu (zrzut ekranu)..... | str. 36 |
| 30. Ilustracja przedstawiająca próbnny kadr „z góry” (zrzut ekranu) | str. 37 |
| 31. Ilustracja przedstawiająca Patryka Klimackiego, odtwórcę roli młodego Pawła Mikołajuwa w trakcie przymiarek, Koluszki (fot. Mateusz Winkiel) | str. 42 |
| 32. Ilustracja przedstawiająca Mirosława Zbrojewicza na planie zdjęciowym do sceny fabularnej, Koluszki (fot. Mateusz Winkiel)..... | str. 43 |
| 33. Ilustracja przedstawiająca autor zdjęć do sceny fabularnej Arkadiusza Żyłkę, reżysera Mateusza Winkla, archiwistę materiałów Jakuba Skrzypczyńskiego i odtwórcę roli młodego Popka- Patryk Klimackiego (fot. Zbigniew Komorowski) | str. 45 |
| 34. Ilustracja przedstawiająca szkic scenorysu (skan)..... | str. 46 |
| 35. Ilustracja przedstawiająca wybrane fragmenty scenorysu, przygotowanego na potrzeby sceny fabularnej (skan) | str. 46 |
| 36. Ilustracja przedstawiająca widok z zewnątrz, na kamienicę wybraną do sceny fabularnej, Koluszki(fot. Mateusz Winkiel) | str. 47 |
| 37. Ilustracja przedstawiająca widoczne ubytki w podłodze (fot. Mateusz Winkiel) | str. 48 |
| 38. Ilustracja przedstawiająca fragmenty scenografii, wykorzystane przy scenie fabularnej (fot. Mateusz Winkiel)..... | str. 49 |
| 39. Ilustracja przedstawiająca fragmenty scenografii, wykorzystane przy scenie fabularnej (fot. Mateusz Winkiel)..... | str. 49 |
| 40. Ilustracja przedstawiająca kamerę Alexa Mini wraz z obiektywem anamorficznym, wykorzystana do zarejestrowania ujęć do sceny teledyskowej (fot. Sebastian Andrzejewski)..... | str. 53 |
| 41. Ilustracja przedstawiająca bohatera siedzącego na tle jednej ze scenografii (fot. Sebastian Andrzejewski)..... | str. 54 |
| 42. Ilustracja przedstawiająca jeden z efektów pirotechnicznych, wykorzystanych na planie (fot. Sebastian Andrzejewski)..... | str. 54 |
| 43. Ilustracja przedstawiająca Artura Sobieraja, pirotechnika, podczas pracy na planie zdjęciowym do sceny teledyskowej (fot. Sebastian Andrzejewski)..... | str. 54 |
| 44. Ilustracja przedstawiająca bohatera filmu, odwiedzającego dom, w którym mieszkał przed laty, Slough (fot. Mateusz Winkiel) | str. 58 |
| 45. Ilustracja przedstawiająca Pawła Mikołajuwa w garażu, w którym rozpoczęła się jego kariera na polskim YouTube , Slough (fot. Mateusz Winkiel)..... | str. 59 |
| 46. Ilustracja przedstawiająca wizualizację oświetlenia efektowego (zrzut ekranu)..... | str. 64 |

| | |
|--|---------|
| 47. Ilustracja przedstawiająca wizualizację oświetlenia efektowego (zrzut ekranu)..... | str. 65 |
| 48. Ilustracja przedstawiająca reżysera filmu Mateusza Winkla, Matheo- producenta muzycznego oraz Macieja Kawulskiego- współwłaściciela Federacji KSW (właśc. fot. Mateusz Winkiel)..... | str. 68 |
| 49. Ilustracja przedstawiająca pracę na planie zdjęciowym, Stadion Narodowy (fot. Mateusz Winkiel)..... | str. 69 |
| 50. Ilustracja przedstawiająca pracę na planie zdjęciowym, Stadion Narodowy (fot. Mateusz Winkiel)..... | str. 69 |
| 51. Ilustracja przedstawiająca reżysera wraz z autorem zdjęć do scen, Jakubem Jakielaszkiem, na płycie Stadionu Narodowego (właśc. fot. Mateusz Winkiel)..... | str. 70 |
| 52. Ilustracja przedstawiająca Popka w szatni, podczas rejestrowania jednego z ujęć na Stadionie Narodowym (fot. Mateusz Winkiel)..... | str. 70 |

Podziękowania dla:

Pana dr hab. Dariusza Kamińskiego, mojego promotora za nadzór nad całym projektem, wytrwałość i cenne uwagi, które wpłynęły na ostateczny kształt filmu.

Pana prof. dr hab. Tomasza Komorowskiego, za chęć pomocy na każdym etapie, rozwiewanie wątpliwości i za nieocenione wsparcie.

Pana dr hab. Pawła Siedlika, za przeprowadzenie mnie przez „naukową drogę” i wiarę we wszystkie, nawet najbardziej kontrowersyjne pomysły.

Wszystkim osobom, które w mniejszym bądź większym stopniu miały wkład w film i pracę teoretyczną.

Szczególne podziękowania dla:

Moich rodziców, za wsparcie w każdym tego słowa znaczeniu i zaufanie, bez którego nie byłoby tego projektu.

Marty Sołtysiak za uśmiech przez łzy i wytrwałość w każdej sekundzie, na przestrzeni całego projektu.

Moich synów, Aleksandra i Bruna za czas, który dzielili ze mną, gdy tata musiał pracować - to właśnie Wam chciałbym zadedykować tę pracę i film, który obejrzyjecie najwcześniej za 10 lat ☺