

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, styczeń 2021 r.

# SPIS TREŚCI

<b>WSTĘP</b> .....	str. 3
<b>ROZDZIAŁ I</b> .....	str. 6
<i>założenia formalne w perspektywie formy dokumentalnej</i>	
<b>ROZDZIAŁ II</b> .....	str. 16
<i>scena musicalowa</i>	
<b>ROZDZIAŁ III</b> .....	str. 29
<i>animacja</i>	
<b>ROZDZIAŁ IV</b> .....	str. 46
<i>scena fabularna</i>	
<b>ROZDZIAŁ V</b> .....	str. 60
<i>scena teledyskowa</i>	
<b>ROZDZIAŁ VI</b> .....	str. 66
<i>program telewizyjny o charakterze dokumentalnym</i>	
<b>ROZDZIAŁ VII</b> .....	str. 71
<i>talk-show</i>	
<b>ROZDZIAŁ VIII</b> .....	str. 79
<i>sprawozdanie sportowe</i>	
<b>ROZDZIAŁ IX</b> .....	str. 85
<i>making-of / zapis dokumentalny</i>	
<b>ROZDZIAŁ X</b> .....	str. 89
<i>Scena w formie relacji internetowej</i>	
<b>ROZDZIAŁ XI</b> .....	str. 92
<i>czołówka</i>	
<b>ROZDZIAŁ XII</b> .....	str. 94
<i>problemy realizacyjne</i>	
<b>ROZDZIAŁ XIII</b> .....	str. 97
<i>analiza odpowiedzi z przeprowadzonych ankiet</i>	
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	str. 112
<b>PODZIĘKOWANIA</b> .....	str. 113

## WSTĘP

Niniejsza praca zatytułowana „Współistnienie i Zależności Form Narracyjnych na przykładzie filmu „Każda z blizn” stanowi teoretyczną część pracy doktorskiej.

Zaraz po uzyskaniu stopnia magistra w Wyższej Szkole Sztuki Projektowania, na wydziale Realizacji Obrazu Filmowego i Telewizyjnego, zdecydowałem się kontynuować naukę i pragnąłem rozpocząć studia doktoranckie w Łódzkiej Szkole Filmowej. Nie miałem wtedy wiedzy ani wyobrażenia jak dokładnie takie studia wyglądają, jednak postanowiłem zaprezentować swój pomysł na realizację filmu przed komisją egzaminacyjną. Z racji doświadczenia i wiedzy, spojrzenie członków komisji na problematykę filmową, różniło się znacznie od mojego. Zrozumiałem więc, że nie jestem gotowy. Decyzję o kontynuacji kariery naukowej, zawiesiłem na wiele lat. Od tamtej pory skupiłem się na pracy zawodowej- rozwoju mojej firmy- „Mania Studio” oraz na pracy młodszego wykładowcy u boku prof. Pawła Siedlika na wydziale aktorskim Łódzkiej Szkoły Filmowej.

Z biegiem czasu moje doświadczenie rosło, a przy okazji pracy nad różnymi projektami mogłem dotykać różnych form filmowych, poznawać ich naturę, badać je oraz co najważniejsze - rozumieć ich oddziaływanie, przez co nauczyłem się stosować je w praktyce. Jednym z wniosków do jakich doszedłem było to, że dowolną treść można zobrazować przy użyciu różnych form filmowych i często to dobór formy jest najważniejszy dla opowiadanego obrazu. Gdy myśli o doktoracie zaczęły powracać, wiedziałem już, że właśnie tym wspomnianym zależnościom chciałbym poświęcić swoją pracę.

Brakowało jednak przestrzeni, w której te formy mogłyby się spotkać, a nawet skonfrontować. Z racji tego, że największą przyjemność w pracy nad materia filmową, sprawiały mi wywiady przeprowadzane z artystami, postanowiłem, że formy te będą mogły zderzyć się właśnie w filmie, opartym na 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 konsolecie 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 inspiracją tekstem, nawiązującego 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, które 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, wsiałem 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 zdjęcia 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”, 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 filmu „Popek za życia”. 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 ludzi, których do tej pory spotkałem na swojej drodze.

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 „Kaźnia z blizn” (przyp. Autor), będącej dopełnieniem pracy praktycznej, wspomnianego już filmu.

Praca ta oprócz skonfrontowania ze sobą owych form, przy pomocy badań na grupie osób, ma pomóc w znalezieniu odpowiedzi na wiele pytań, m.in.:

- Która z zastosowanych form filmowych jest najbardziej czytelna w kontekście bohatera?
- W której z form filmowych widz dokona najpełniejszej identyfikacji bohatera?
- Czy mając do czynienia z tak wielowymiarowym bohaterem, powinniśmy opowiadać jego historię w różnych konwencjach?
- Czy może zastosowanie odmiennych form tworzy nową wartość narracyjną dla filmu?

Oraz najważniejsze 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.

W pierwszym rozdziale przybliżam założenia formalne, w kolejnych zaś opisuję szczegółowo każdą ze scen wyświetlanych na ekranie, kończąc na czołówce. Następnie przechodzę do procesu badawczego, który w założeniu ma znaleźć odpowiedzi na postawione wyżej pytania. Na potrzeby tego badania została skonstruowana ankieta, która trafi do konkretnych grup respondentów w ramach projekcji przedpremierowych. Pracę kończy analiza odpowiedzi i wyciągnięte z nich wnioski.

## ROZDZIAŁ I

*zalożenia 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 sprawia, że bohater filmu jest nie tylko zjawiskiem kulturowym, ale też dla wielu – pewnego rodzaju problemem, niesmakiem.

Dla dokumentalisty 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.

Jak doszło do rozpoczęcia projektu? 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 dokumentalnego 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.

Podejmując się pracy naukowej, której przedmiotem jest współistnienie i zależności form filmowych w oparciu o autorskie dzieło wiedziałem, jak film będzie wyglądać od strony realizacji scen, ale jako dokumentalista wiedziałem też, że układ poszczególnych form będzie zależał od tego, co przy ich pomocy będę chciał przekazać, wszak 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). Tymczasem pomysłem, który legł 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 znalazłem 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 „strasznym”, 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 karierze dokumentalisty, Paweł był jedynym artystą, który nigdy nie powiedział „włącz kamerę”.

Jak podaje „Słownik Filmu”<sup>1</sup> *“(...) film dokumentalny to jeden z podstawowych rodzajów filmowych zwany również „filmem faktów” w odróżnieniu od „filmu fikcji” (fabularnego), którego jest przeciwieństwem. (...)”*

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” 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. Natomiast wrażenie pewnego chaosu bierze się, być może, z niedostatku porządkującej myśli teoretycznej. Zwłaszcza w Polsce, gdzie w nielicznych miejscach prowadzi się obecnie badania nad telewizją(...)”*<sup>2</sup>

*Strumień przekazów telewizyjnych możemy podzielić w rozmaity sposób, zależnie od tego, jaki praktycznie aspekt telewizyjnego programu jest dla nas w danej chwili istotny. Segmentacja tego strumienia zawsze ma – w ostatecznej instancji – swój aspekt praktyczny, ułatwiający porozumienie. Jej efektem jest wyróżnienie pewnych całości, mających określone cechy i spełniające określone funkcje w telewizyjnym programie, czyli inaczej mówiąc – wyróżnienie jednostek programu o określonych cechach gatunkowych. Nikt nie przeczy potrzebie stosowania określeń gatunkowych: problem pojawia się w momencie, kiedy poszukujemy spójnej zasady lub zasad, na podstawie których podziały gatunkowe próbujemy utworzyć (...)”*<sup>3</sup>

Nawet podział stosowany przez TVP według Uszyńskiego nie wyczerpuje do końca problemu i mówiąc prościej jest niewłaściwy.

<sup>1</sup> „Słownik filmu” wyd. KWN Sp. J. 2010 str. 45

<sup>2</sup> „Telewizyjny pejzaż genologiczny” wyd. Telewizja Polska S.A. CS- Akademia Telewizyjna, 2004 str. 5

<sup>3</sup> „Telewizyjny pejzaż genologiczny” wyd. Telewizja Polska S.A. CS- Akademia Telewizyjna, 2004 str. 8

*“(…)Według Telewizji Polskiej emitowane obrazy dzielimy na: Informacje, publicystykę i reportaż, dokument, fabułę, edukację, sport i rozrywkę. Do tych gatunków telewizja często dodaje kolejne „rodzaje” jak programy religijne, kulturalne oraz autopromocję i oprawę. Inną propozycją typologiczną, chociaż nie podaną wprost, można odnaleźć w dokumencie firmy Mediametrie. Omawiane programy zaliczane są generalnie do trzech dość ogólnych grup: factual, fiction i entertainment, czyli rodzaju faktu, rodzaju fikcji i rodzaju rozrywki.”<sup>4</sup>*

*“(…)Na obszarze telewizji dwudzielny podział (na fabułę i dokument, przyp. autor), choć wynikający ze słusznej intuicji, wydaje się chyba zanadto uproszczony. Już na pierwszy rzut oka widać, że do obszaru fikcji można zaliczyć w sumie nie tak wiele gatunków (filmy fabularne, różne typy seriali, teatr telewizji), choć jeśli policzyć czas antenowy okupowany przez przekazy fikcyjne to z pewnością mają one duży udział w całości emisji. Inna sytuacja jest natomiast w przypadku programów niefikcyjnych – być bliższych telegenii, czyli samej naturze telewizji – których różnorodność i bogactwo form jest wręcz zaskakujące. Co więcej, zdaje się wynikać nie tylko z różnic morfologicznych, ale często z odwoływania się przez te programy do odmiennych paradygmatów odbioru. Udział czasowy programów niefikcyjnych w całości emisji jest równie duży.”<sup>5</sup>*

Uszyński w swej książce dokonuje kilku podziałów. Jednym z nich jest wyróżnienie w przekazie telewizyjnym: Rejestracji, Narracji i Widowiska.

Podział w mojej ocenie jak najbardziej właściwy, jednak jak zauważa autor „nie rozwiązuje wszystkich problemów taksonomicznych”.

Emitowane obrazy można według Uszyńskiego dodatkowo podzielić na przekazy retoryczne i przekazy perswazyjne. To właśnie od takiego podziału na pięć kategorii wychodzi autor w swej książce i stara się przypisać oraz omówić główne gatunki nadawanych w telewizji obrazów.

Pięć wymienionych rodzajów niemal w całości opisuje uniwersum telewizyjne. Częstym zjawiskiem są, oczywiście programy istniejące na pograniczu rodzajów. To jednak nie stanowi zagrożenia dla powyższego podziału.

Według publikacji internetowych, wśród klasycznych gatunków filmu dokumentalnego wyróżniamy:

- dokument kreacyjny – twórca zmierzając do ukazania własnej wizji rejestrowanej rzeczywistości operuje środkami ekspresji artystycznej zapożyczonych z kina fabularnego
- dokument montażowy – posługując się montażem twórca łączy w nową całość istniejące już materiały archiwalne, mamy tu do czynienia ze szczególnym zastosowaniem metody rekonstrukcji
- dokument osobisty – forma autoanalizy, którą za pomocą metody dokumentalnej przeprowadza sam twórca w odniesieniu do siebie, lub swojego otoczenia; może mieć charakter autobiograficzny albo traktować o jakimś wycinku otaczającej twórcę rzeczywistości.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> “Telewizyjny pejzaż genologiczny” wyd. Telewizja Polska S.A. CS- Akademia Telewizyjna, 2004 str. 32

<sup>5</sup> “Telewizyjny pejzaż genologiczny” wyd. Telewizja Polska S.A. CS- Akademia Telewizyjna, 2004 str. 35-36

<sup>6</sup> <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/dokumentalny-film/272>



Nieco inaczej definicję filmu dokumentalnego formułuje „Leksykon Gatunków Filmowych”<sup>7</sup>, 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. 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 „Une nouvelle source 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 fingoanej dla potrzeb filmu realności”. Według Hendrykowskiego rekonstrukcja dokumentalna jest jednym z najstarszych gatunków kina faktów, uprawiany już przez Georgesa Meliesa („Sprawa Dreyfusa” 1899), Jamesa Williamsona („Napad bokserów na misję w Chinach” 1901) i wytwórnię Pathé („Sceny z wojny rosyjsko-japońskiej” 1904-1905). Szczególną formę rekonstrukcji dokumentalnej stanowi antycypacja filmowa, czyli zapis wydarzenia wykonywany *ante factum*, np. „Koronacja Edwarda VII” (26 czerwca 1902 roku) zainscenizowana przez Georgesa Mélièsa wiosną 1902 roku. Dla porządku trzeba dodać do definicyjnego obrazu kolejną odmianę gatunkową przyporządkowaną filmowi dokumentalnemu, jaką jest wizja lokalna. Według „Leksykonu Gatunków Filmowych” 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, jak w fabularnym filmie Filipa Bajona (1980) „Wizja lokalna 1901”.

Wracając do obrazu „Każda z blizn” - 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 wyrzec, a które dopiero po latach był w stanie zaakceptować. Same podręcznikowe definicje filmu dokumentalnego przytoczone powyżej wskazują, że przedstawienie danej „prawdy” może się odbywać za pomocą różnych form filmowych. Zastanawiając się nad kształtem produkcji i analizując zdobyte dzięki wywiadowi treści, mogłem zauważyć, że kiedy w wywiadzie pojawiała się historia opowiedziana wcześniej prywatnie, mogła się nieznacznie różnić od swej wcześniejszej wersji, np. scenerią pory roku. Większość faktów udało mi się jednak potwierdzić na tyle, że część różnic nie ma większego

---

<sup>7</sup>Marek Hendrykowski, Studio Filmowe Montevideo, Wrocław 2001

znaczenia. Co więcej, na tyle znam Pawła, iż wiem, że nawet jeśli gdzieś rozminął się z jakimś faktem, nie jest to efektem jego złej woli, ale zmian w pamięci. Dlaczego?

Wspomnienia są w znakomitej większości obrazami. Zazwyczaj wiemy, że taki obraz przez lata się nie zmienia, ale światło świadomości dzięki któremu jest widzialny, za każdym razem jest inną projekcją nas samych. Właściwość ta – im starsze wspomnienia, tym bardziej niewyraźne – znajduje swoje odbicie w filmie, dlatego chciałbym skoncentrować się teraz na kwestii kształtu (konstrukcji) samego filmu dokumentalnego.

Jak wspomniałem, 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 rozmową odpowiednio uwypuklić każdy jego fragment, albo zachęcić bohatera do podania dodatkowych szczegółów. Na podstawie uzyskanych informacji mogłem później dokonać wyboru scen najciekawszych dla mnie jako reżysera 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. Metoda pracy jaką obrałem ma pewien związek z moimi prywatnymi upodobaniami – jako widz bardzo lubię, kiedy film, czy to fabularny, czy dokumentalny zaczyna się od narracji głównego bohatera, np. „to było lato 75, spędzaliśmy je w ogrodach domu któregoś z naszej trójki”. Gdy się spojrzy na mój dorobek zawodowy również widać, że przystępując do pracy z filmem dokumentalnym zawsze staram się go oprzeć na wywiadzie. Tak naprawdę, nie ma w tym niczego wyjątkowego, ponieważ żeby zrobić tego rodzaju film, najpierw powinno się poznać osoby, których dotyczy, ich historię i świat, w którym przyszło im żyć, albo dysponować takimi źródłami informacji (opinią naocznych świadków danego wydarzenia, ekspertów), które będą mogły być uznane za rzetelne. Pod pewnym względem to najzupełniej naturalne, że pracując z artystami i rozważając otwarcie przewodu doktorskiego wpadłem na pomysł stworzenia filmu dokumentalnego, który oprze się na rzeczowej rozmowie. 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.

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 - byłaby 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 sytuacje, a nie zgodnie ze swoim konwencjonalnym przeznaczeniem. Pomysł na formułę „Każdej z blizn” jest naturalną konsekwencją mojej pracy zawodowej, gdzie na co dzień realizuję różne formy filmowe na potrzeby teledysków.

Rozważania nad formami filmów dokumentalnych, zrodziły następujące pytanie, o którym wspomniałem we wstępie; 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 formie filmowej.

Celowo w swej pracy staram się używać słowa forma, a nie gatunek.

Moim celem jest gatunkowe zbliżenie się do danych scen, a nie je definiowanie ich, za pomocą kreowanego przeze mnie obrazu.

W przypadku pierwszej sceny, najbardziej widoczne zaprzeczenie konwencji dokonuje się na płaszczyźnie formy, ponieważ Legnica zostaje przedstawiona jako musical.

Inspirowałem się w tym momencie obrazami musicalowymi „Nędznicy” i „Dzwonnik z Notre Dame”, ale wróć do tych kwestii w drugim rozdziale. W tym momencie ważne jest to, że Legnica stanowi integralną część wspomnień bohatera. W odniesieniu do tytułu filmu – „Każda z blizn” – mówimy o grupie sytuacji rozmieszczonych w różnych przedziałach czasowych o różnej wielkości. Każda z tych sytuacji pozostawiła niezatarty ślad i trwając dzięki temu śladowi ustawicznie kształtuje życie artysty. Wspominam o tym, ponieważ niektóre sceny w filmie obejmują chwile mogące trwać kilka lat, inne – jeden dzień.

Wspomnienia stymulują rozwój jednostki, podobnie jak wszystkie inne procesy wewnętrzne –

myśli, emocje, pragnienia. Dlatego każda scena filmu jest nie tyle wspomnieniem, ile etapem, a czas jej trwania, choć w życiu rzeczywistym mógł wynieść kilka miesięcy, na ekranie zajmuje tyle miejsca, ile wymaga przedstawienie faktów w zgodzie z prawidłami sztuki filmowej. Na niektórych odcinkach indywidualnej drogi, bohater został stworzony przez jeden dzień. Na innych, na przykład podczas pobytu w ośrodku wychowawczym, albo podczas emigracji w Anglii czynnikiem stwórczym dzisiejszej medialnej osobowości były całe lata. Sam moment powrotu do Polski również w jakiś sposób go zmienił, z takiej perspektywy można go więc uznać za kolejną bliźnię.

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. Stąd tytuł mojej pracy „Współistnienie i zależności form filmowych na przykładzie dzieła filmowego „Każda z bliźni””.

Gdybym jednak miał wskazać gatunek określający film „Każda z Bliźni”, to po przestudiowaniu wskazywanej wcześniej przeze mnie literatury, z pomocą przyszedłby „Telewizyjny pejzaż genologiczny” Jerzego Uszyńskiego i opisany przez niego 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-rama 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 podobieństwa 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. Paradoksalna inscenizacja pełne w tym gatunku rolę istotną. Nie ogranicza się tylko do roli narracyjnej protezy (najczęściej z udziałem statystów), jak to bywa w dokumentalnych filmach edukacyjnych na tematy historyczne. Tutaj na przedstawieniu spoczywa niejako główny “ciężar dowodu”: chodzi bowiem nie o logiczną interpretację dziejowego procesu (którą znajdziemy na przykład w edukacyjnym komentarzu), lecz o ukazanie właśnie dramatu stawania się historii - z całą ludzką niepewnością, jaka temu towarzyszy. Jest to w jakimś sensie bliskie idei nurtu obserwacyjnego w dokumencie, tyle że przedmiot owej obserwacji trzeba najpierw zrekonstruować na podstawie archiwów i dopiero*

później zainscenizowaną rekonstrukcję można utrwalić. Pozostałe elementy doku-dramie - archiwalia filmowe, komentarz narratora, wypowiedzi ekspertów – pełnią rolę drugorzędą, służebną wobec pierwotnej idei. I często można się bez nich obejść. Za klasyczny przykład doku-dramy uchodzi film Stanleya Kramera 1961 roku "Wyrok w Norymberdze", będący udratyzowaną opowieścią o przebiegu procesu zbrodniarzy hitlerowskich.

Dość rozpowszechniony jest ten gatunek w telewizji niemieckiej, gdzie ciągle żywa jest debata nad historią współczesną (od powojennych wysiedleń, po terroryzm "lat ołowiu"). W telewizji polskiej klasycznym przykładem takiego widowiska może być Poczdam 1945 z 1972 roku, poświęcony debatom aliantów na temat powojennych granic Polski, innym, bardziej współczesnym przykładem mogą być cykliczne sensacje XX wieku (TVPI) Bogusława Wołoszańskiego, które w zależności od wydania - to ciężą bardziej ku formie filmu edukacyjnego, to ku spektaklowi teatru faktu.

W przypadku Wołoszańskiego, który wybiera niekoniecznie najbardziej znane, choć często znaczące, wydarzenia z przeszłości, jest widoczny aspekt popularyzacji wiedzy, w mniejszym stopniu chęć ukazania dramatu historii. Fakt ten stawia pytanie o granice gatunku - w tym przypadku o granice z gatunkami retorycznymi.

Ale też podobne pytania możemy stawiać, jeśli chodzi o granice z dokumentalnym filmem z nurtu obserwacyjnego. Czyli o sytuacje, w których zapis dokumentalny zderza się z doku-dramą. Na gruncie polskim nie dysponujemy stosownym przykładem, lecz możemy go znaleźć we włoskiej Rai DUE, chodzi o program "Un giorno in pretura" (dzień w sądzie) Każde wydanie tego cyklu, było rekonstrukcją jednego z głośnych procesów mafiosów, tyle, że rekonstrukcją wykonaną nie za pomocą inscenizacji, lecz autentycznego materiału filmowego sali sądowej. W wielu momentach, widzowie nie mogli oglądać (widocznie zastrzeżonych) wizerunków wypowiadających się postaci, wtedy kamera koncentrowała się na detalach rąk, nóg, ubrań, natomiast mogli się zapoznać z obszernymi fragmentami zapisu dźwiękowego. Oczywiście, cały dokumentalny materiał został zmontowany i wzbogacony o ramę narracyjną, wielodniowy proces został skomasowany do objętości kilkugodzinnego widowiska, a pani narrator spinająca swoimi wypowiedziami jego kolejne fragmenty, objaśniła też zasadę swojego wyboru, oraz podawała niezbędne informacje i komentarze, a także odczytywała fragmenty innych dokumentów i stenogramów. Z pewnością jej działania miały charakter rekonstrukcji, charakterystycznej dla doku-dramy. Podobne, w istocie, skróty z obrad komisji ds. Rywina w Polsce (choć bez postaci rekonstruującego narratora) emitowane niemal na bieżąco, tego samego wieczoru co wydarzenie, uznaliśmy natomiast za zapis dokumentalny. <sup>8</sup>

Analizując treść wywiadu życia uznałem, że do momentu, kiedy opowieść zajmie się początkiem kariery scenicznej, obecność samego artysty w kadrze nie będzie konieczna. 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, można więc zastosować formy niewymagające jego obecności. To jednak nie wszystko - zgodnie z właściwością wspomnień polegającą na ich zbawiennym w wielu wypadkach zatarciu, najdalsze z nich zostają zrealizowane przy pomocy animacji, a więc formy, która w porównaniu do innych 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

<sup>8</sup> "Telewizyjny pejzaż genologiczny" wyd. Telewizja Polska S.A. CS- Akademia Telewizyjna, 2004 str. 107-108

np. schematy ruchu wojsk na frontach wojen, które jako rysunki modelowe nie są głównym środkiem wyrazu). Można nawet pokusić się o stwierdzenie, iż prawidła sztuki filmowej sugerują, że animacja jako forma realizacji przekazu nie przystoi tej formie filmowej. Jednak dla porządku obrazu „Każda z blizn”, wyjście z 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.

Oczywiście form filmowych jest więcej niż użytych w „Każdej z blizn”, ale jako autor i reżyser wybrałem takie, które pozwolą na spojrzenie na mój film z pewnego dystansu i zarazem pozwolą ocenić w choć niewielkim stopniu wpływ wyboru formy na odbiór informacji w kontekście jej wiarygodności. Trzeba w tym miejscu powtórzyć, że kręgosłup filmu dokumentalnego jakim jest opowieść o życiu artysty to wyłącznie obiektywny przykład pozwalający na pracę z formami. Mówiąc inaczej, wyraz „Każdej z blizn” nie wynika z moich emocji, ale ze skupienia na oddziaływaniu poszczególnych form filmowych – między innymi dlatego, że moja praca zawodowa jest związana z realizacją obrazu; gdybym był wyłącznie scenarzystą, sprawa zapewne wyglądałaby inaczej. 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 te formy się pojawiały. Otóż żeby każda z form filmowych inaczej oddziaływała na widza, każdą scenę musiał rejestrować inny operator. Dlaczego? Szereg lat pracy z filmem to między innymi doświadczenie pracy z różnymi operatorami i wiedza, że każdy operator to indywidualny styl pracy, albo rodzaj specjalizacji, do której dąży, a wpływającej 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, obraz „Każda z blizn” mógłby zatracić swą różnorodność. Finalnie nad filmem pracowało znacznie więcej osób niż planowałem na początku. Z jakiego powodu? Wszyscy operatorzy, którym zaproponowałem współpracę przy realizacji dokumentu zgadzając się zastrzegali, 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 w tym miejscu 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 dokument 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 kreatywnego. 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 z walkami. 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. Muszę tu nadmienić, że w przypadku formy animacyjnej nad obrazem nie czuwa autor zdjęć zarejestrowanych przy pomocy kamery filmowej, lecz autor animacji. Jest on jednak tak samo autorem obrazu, choć rejestracji kadru dokonuje przy pomocy warsztatu bardziej kojarzonego ze sztukami plastycznymi niż z planem filmowym. Jeśli chodzi o drugą scenę, czyli opisany w rozdziale trzecim pierwszy etap z życia bohatera możliwy do adaptacji filmowej – stwierdziłem, że wystarczy tylko wysłać wspomnienie bohatera (fragment wywiadu) specjalistom od animacji i wspólnymi siłami da się stworzyć scenariusz. Od tego momentu można już zwrócić uwagę na ile dana forma 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. Drugą stroną medalu może być pytanie, czy forma filmowa determinuje sposób postrzegania przekazu przez jego odbiorcę?

W chwili, gdy już wiedziałem w jaki sposób działać i mogłem zacząć po kolei realizować sceny pojawił się jeszcze jeden pomysł. Zrozumiałem, że będę chciał zastosować pewien zabieg montażowy, a mianowicie po każdej scenie dokument będzie wracać do wywiadu z artystą – do momentu, który stanowi zapowiedź następnej sceny. Na początku przy pracach przyświecała mi wizja, w której trzymam w dłoni pudełko z gotowym filmem. Po jego otwarciu w dwóch skrzydłach okładki umieszczone są dwie płyty DVD – na jednej jest wywiad z artystą, na drugiej zaś wywiad zastąpiony momentami, w których słowa bohatera zostają zastąpione formami filmowymi, a artysta czasem podprowadza widzów ku nim, czasem puentuje, a czasem uzupełnia. Wizję tę udało się częściowo zrealizować - sceny nie następują same po sobie, tylko co jakiś czas wracamy do bohatera, a taki zabieg stylistyczny pozwala na płynne przejście pomiędzy poszczególnymi etapami.

Jak widać, projekt „Każda z blizn” z prostego zamysłu stał się złożonym przedsięwzięciem. Każdy jego aspekt wynika z pozostałych i jest z nimi mocno związany. Można powiedzieć, że grupa form filmowych złożonych w jeden film, na pomocy splotu okoliczności zaczęła naśladować głębię, bogactwo i złożoność ludzkiego życia, ale o tym, że film naśladuje życie wiemy nie od dziś. W następnym rozdziale chciałbym zająć się pierwszą sceną dokumentu.

## ROZDZIAŁ II

### *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”, „Lekkość”, „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), „Tańcząc w ciemnościach” (2000). 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.”<sup>9</sup>

Nieco inaczej termin „musical filmowy” przedstawia „Leksykon Gatunków Filmowych” (Marek Hendrykowski, Studio Filmowe Montevideo Wrocław 2001). Według tego źródła, mówimy tu o “(...) wyrosłym z tradycji amerykańskiego teatru muzycznego (utożsamianego głównie ze scenami Broadwayu i 42 Ulicy, widowisko filmowe, którego zasadniczą cechą

<sup>9</sup>„Słownik filmu” wyd. KWN Sp. J. 2010 str. 114



*stanowi strukturalną 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 z widzami, 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 pierwszorzędnym 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, śpiewogry w Czechach czy operetka filmowa w Niemczech, Austrii oraz na Węgrzech, co z kolei wiąże się z rodzimą tradycją widowiska muzycznego w tych krajach.*<sup>10</sup>

Opis formy musicalu piórem Hendrykowskiego jest istotny z tego względu, iż autor ten podaje, że właśnie na przykładzie musicalu widać niezwykle wyraźnie, że każdy gatunek jest strukturą. Właściwa tej strukturze złożoność zawiera charakterystyczną dla danego gatunku konfigurację zestrojonych ze sobą elementów, zaś tym co je spina i łączy w całość, jest za każdym razem rytm przenikający i organizujący poszczególne ujęcia, sceny, sekwencje. Elementy te są wymienne, w przeciwieństwie do relacji między nimi, które tworzą układ względnie stały w ramach danej formuły, zachowującej swą tożsamość tak długo, jak długo nie nastąpią w jej obrębie istotne przesunięcia, torujące drogę nowym jakościom genologicznym.

Słownikowe opisy mogą uzupełnić własnymi spostrzeżeniami, które z racji doświadczenia z różnymi formami filmowymi różnią się od potocznego rozumienia omawianego gatunku. 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. Jakimi dokładnie? Otóż 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 to 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 w studiu, nigdy w plenerze, czy na ulicy. Przy nakładzie finansowym, wymaganym przez te produkcje,

<sup>10</sup>Marek Hendrykowski, Studio Filmowe Montevideo, Wrocław 2001 str. 111-113

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. Oczywiście, klasyczny musical jest takim obrazem, jak w podanej słownikowej definicji; nie zalicza się więc do tej formy wiele filmów, które w potocznym rozumieniu mogłyby na to miano zasługiwać, takich jak produkcje Bollywood. Poza tym, to właśnie musical formy klasycznej ukształtował trend rozwoju gatunku. 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 to najlepsi twórcy, czyli specjalnie skomponowana muzyka 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, osobiście nigdy nie spotkałem się z musicałem 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 bliźni” 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 musicałem unieście 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 bliźni”? 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 80-tych. Inspiracją do jej napisania był film animowany wytwórni Disneya „Dzwonnik z Notre Dame”, który chociaż warunkami realizacji nie do końca przystaje do klasycznej definicji musicalu, jego kompozycja jest stricte musicalowa. Odbywając wizję lokalną w Legnicy, zostałem przez przyjaciół bohatera Pawła 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 latach 80-tych. 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. Analogicznie do pierwszej występującej w musicalu sceny, 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. Jego debiutancki album został przez wiele czynników opiniotwórczych okrzyknięty debiutem roku. Nasze drogi – życiowe i zawodowe - krzyżowały się na przestrzeni lat wiele razy, co zaowocowało między innymi nagrodą Fryderyka przyznaną 1 października 2020 za album roku w kategorii „Muzyka dziecięca i młodzieżowa” zatytułowany „Kiedyś to były święta - Czesław Mozil i grajkowie przyszłości”.

Jako ciekawostkę dodam, że podczas prac nad tym albumem zjeździliśmy z Czesławem Polskę wzdłuż i wszerz, tworząc proste teledyski do każdej z nagrywanych piosenek o charakterze świątecznym. Koncepcja albumu była oparta o formę kalendarza adwentowego, czyli 24 utwory – teledyski na każdy dzień grudnia, od pierwszego do Wigilii Bożego Narodzenia.

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 80-tych. 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 innymi kamienicami, 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 powiedziałyby 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 Kuluszkach, 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 zajmuje 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. W międzyczasie poprosiłem też o dostarczenie sampli improwizacji i riffów gitarzystę Bartka Kapłońskiego – miały to być ścieżki zasilające bazę ścieżek, które mogłyby zostać potem wykorzystywane przy remiksach i do tworzenia innych wersji. 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 tą, 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, w którymś z lepiej skomputeryzowanych studiów muzycznych. Zgodnie z moim własnym założeniem, że nie ma prawdziwego musicalu „na pół gwizdka”, film potrzebował odpowiedniego zespołu. Zorientowałem się jednak, że ceny wynajęcia grupy symfonicznej 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 ówczesnie 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, koszmarne miasto  
I z tego słynie, że w nim nadziei brak*

*To czasy PRL-u  
Żołnierzy w bazie wielu  
Sowietci 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 dnie  
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 zakażone fiutki zwiastują zgon bliziutki*

*Ref.  
Miasto, okropne miasto(...)*

Na podstawie tekstu Michała Zabłockiego ustaliliśmy wspólnie z pozostałymi twórcami, że głównym narratorem historii życia w Legnicy lat 80-tych 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. By dać upust swojemu musicalowemu natchnieniu, postanowiłem zaprosić 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. Wziąłem kartkę i długopis i stworzyłem listę osób, najczęściej tzw. frontmanów zespołów, z którymi w miałem przyjemność współpracować. Listę otworzyły nazwiska, z którymi pracowałem przy swoich pierwszych wideoklipach, a zamknęły osoby nagrywające swoje partie wokalne w siedzibie Mania Studio, która na przestrzeni lat osiągnęła rangę domu producenckiego. 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, na której przyszło dorastać młodemu Popkowi. Ciekawostką jest tu fakt, że na tej samej ulicy znajduje się mieszkanie, gdzie Paweł wraz ze swoim ojcem, zaprószyli ogień, o czym opowiada scena utrzymana w formie 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 „Kaźdej z blizn”, lecz na co dzień także muzykiem sesyjnym i osobą związaną ze światem muzycznym, usiadłem do rozpisania 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 pożałujecie*

*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 placach 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*

By przełożyć wstępne zaangażowanie 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 - narrator całej opowieści. Zgodnie z moją prośbą, położył 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 na raz do studia nagraniowego. Każdy z artystów zgodnie z instrukcją zarejestrował swoją część piosenki w zaprzyjaźnionym studio. W ten sposób udało się zamknąć wszystkie sprawy związane z brzmieniem pierwszej sceny „Kaźdej z blizn”, czyli to 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 Starego Teatru w Legnicy oraz na ulicy, przy której był położony i gdzie mieściły się wspomniane wcześniej schody.



*plan zdjęciowy realizowany we wnętrzu starego teatru im. Modrzejewskiej, Legnica*



*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 wykonać zrodzony 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, jedna z choreografek, opracowujących 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, modnisią. 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.”*



*grupa tancerzy, biorąca udział w scenie, Legnica*



Kolejne dwa dni zostały zarejestrowane w okolicach Koluszek, 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 80-tych. Przestrzeń barową postanowiłem odtworzyć, budując pod Koluszkami 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.



*od lewej: plan zdjęciowy realizowany w opuszczonym warsztacie samochodowym w Koluszkach, kamienica na obrzeżach Łodzi*



*od lewej: Czesław Mozil i Matheo*



*powstawanie scenografii na potrzeby wnętrza barowego, Koluszki*

Marta Sołtysiak, kostiumograf przy scenie musicalowej:

*“Scena musicalowa, przedstawiająca Legnicę lat 80-ych, 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, uwypuklając 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 być 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. Mając określoną ilość osób i stosunek mężczyzn do kobiet wśród tancerzy, poprosiłam choreografki o przesłanie mi ich zdjęć i wymiarów, co pozwoliło mi zacząć przypisywać im stroje. Wyobraźnia 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. Który nie tylko był najbardziej życzliwy całemu przedsięwzięciu, ale też dzięki doświadczeniu zawodowemu wydał się najlepszy do tego zadania.

Mikołaj Syguła, autor zdjęć do sceny musicalowej:

*“Tworzenie każdego utworu wiąże się z kolejno postępującymi po sobie etapami. Opisane przeze mnie poszczególne części mają na celu przybliżenie procesu realizacyjnego fragmentu filmu pod tytułem „Okropne Miasto”.*

*Zapoznanie się z pomysłem, zarysem scenariusza oraz ideą musicalu to jeden z pierwszych elementów, z którymi się zetknąłem. Naturalnym odruchem w takim momencie, było poszukiwanie wzorców oraz inspiracji. Filmy, które widziałem w przeszłości oraz zdefiniowanie, czym jest forma musicalowa w kontrze do teledyskowej. W tym przypadku założeniem stało się opowiedzenie historii osadzonej w realiach epoki lat 80 z elementami tańca w tle.*

*Kolejnym 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. W tym przypadku użycie kamery z tą samą głowicą było niezaprzeczalnym atutem zarówno czasowym jak i produkcyjnym. Fotografowanie kamerą z roninem realizowanych przez sprawnego szwenkiera dawało możliwość uzyskiwania stabilnych jazd, bez konieczności używania ciężkiego sprzętu filmowego, takiego jak szyny, platformy, wózki. Dodatkowym atutem zestawu była możliwość szybkiej przebudowy sprzętu z kranuu do wersji ręcznej.*

*Dokumentacja obiektów zdjęciowych była pierwszym zderzeniem z realiami rzeczywistości. 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.*

*Trafiona okazała się propozycja zestawu kamerowego, którego mobilność zapowiadała oczekiwany komfort pracy.*

*W połączeniu z roninem i kamerą RED dragon, zdecydowałem się użyć zdalnego sterowania firmy DJI force pro. Dało to możliwość uzyskania precyzyjnych kadrów oraz szybkich panoram, niezależnie od pracy szwenkiera.*

*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 wnętrz były bardziej wymagające technicznie. Do wykonania scen dziennych użyto jednostek 6kW HMI oraz mole beam 4kW. Ustawienia lamp kontrowo-bocznie dały przyjemny efekt lekkiego odcięcia 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 światel 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 stwarza 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 jednordnej opowieści.”*

Czy takie przedstawienie świata, który bohater dokumentu wciąż nosi w sercu, mogło faktycznie pojawić się w dalszej części filmu jak planowałem pierwotnie? Zmiana kolejności i przesunięcie formy animowanej, o jedno miejsce dalej, nie tylko dobrze odegrała swoją rolę, ale też przygotowała widza na dalsze odejścia od przyjętej konwencji dokumentu. Jak do tego doszło? Wybierając animatorów oddałem fragment życia bohatera specjalistom - dzięki temu można zauważyć, że również kształt pojedynczej formy odpowiadającej pojedynczej „bliźnie” z życia artysty podlega ewolucji, dzięki czemu tak jak całość projektu może się stać wiarygodnym odzwierciedleniem rzeczywistości. Ale o tym już w następnym rozdziale.

## ROZDZIAŁ III

### *animacja*

Według „Słownika Filmu” KWN 2010, „**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, kukiełkową 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.”<sup>11</sup>

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 (sztuki komiksowej) 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 teledyski zacząłem robić 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 podkolorowywały animacje były najdroższe.

W swojej karierze miałem do czynienia z różnymi formami animacji, w zależności od sytuacji opierałem się na różnych technikach, w tym na animacji poklatkowej, ale najbliższe mojemu

---

<sup>11</sup>„Słownik filmu” wyd. KWN Sp. J. 2010 str. 18-19

sercu są animacje rysunkowe, gdzie charakter kreski nawiązuje do klasycznych komiksów amerykańskich z lat 80-tych i 90-tych. Moje doświadczenie zawodowe, to także animacja poklatkowa utworu „Pióropusz” Natalii Kukulskiej, w teledysku, którego byłem producentem. Klip ten reżyserował Marek Skrobecki, autor scenografii przy nagrodzonym Oskarem, w kategorii najlepszy krótkometrażowy film animowany „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 „Popek za życia”. Niestety nie miałem nigdy takich możliwości finansowych, które pozwoliłyby mi zaprosić ich do współpracy przy krótkiej, ale pełnej formie filmu animowanego. Budując jednak opisaną w poprzednim rozdziale koncepcję swojej pracy doktorskiej, zabezpieczyłem naszą współpracę co sprawiło mi ogromną radość. Zaprosiłem więc braci Białkowskich do zobrazowania jednej ze scen z życia bohatera „Każdej z blizn”. Gdy zgodzili się na udział w moim projekcie poprosiłem o zobrazowanie pobytu artysty w ośrodku wychowawczym. Opowiedziałem o całym zamyśle pracy naukowej i 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 dokumentu „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 do nich, a nawet uwypuklić, 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 oszołomy 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 zmora 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, zmorę 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 tyso POPKA. Sparaliżowany strachem chłopak nie broni się, gdy węzowe 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 SZKOLNAORKIESTRA 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, dziećmi 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 pulpity 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 opisu 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 rolę 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, 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” nie animujemy pojedynczych obiektów, 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 „Każdej z bliźni” został rozrysowany na 130 paneli.

## 3. Animatiki i storyboard

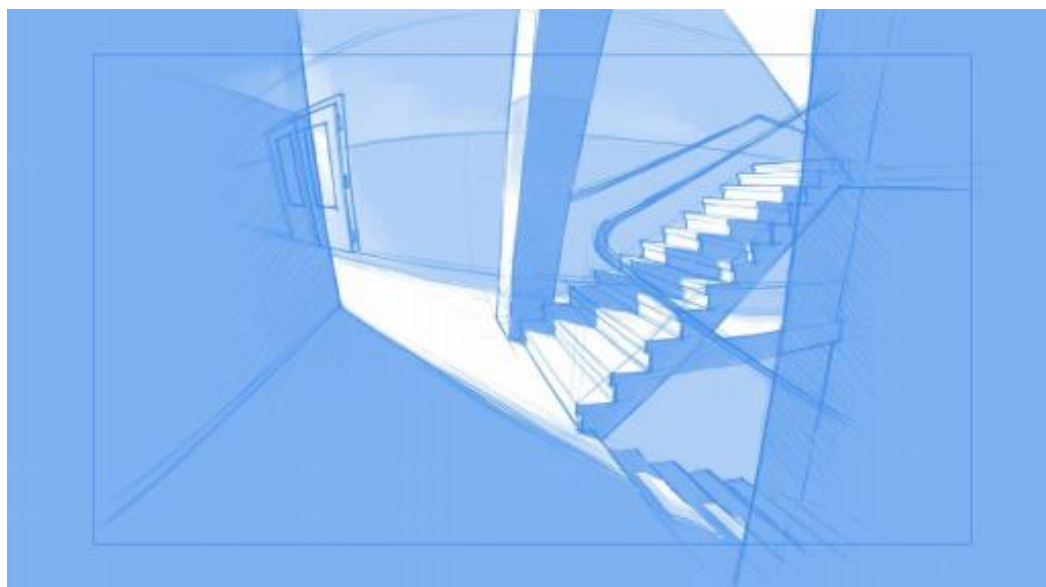
Scenorys, scenopis obrazkowy, albo tak jak tytuł tego akapitu – **storyboard** – jest serią obrazów stanowiących dla reżyserów, scenografów, operatorów, aktorów i montażystów wskazówki przy filmowaniu. Storyboard zostaje wykonany przez specjalnego rysownika, określanego storyboardzistą. Gotowy storyboard, 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 **animatiki**. Nazwą tą określa się nakręcone na wideo, albo w komputerze rysunki ze scenorysu z uproszczoną animacją postaci wewnątrz kadru oraz z planowanymi ruchami kamery. 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 animatiki 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 „Każdej z bliźni” będzie taki, jak szkicu animacyjnego, z marginesem kilkunastu sekund. Ponieważ historia planowana do animowania wyglądała w animatiku w sposób zrozumiały, bracia Białkowsky mogli teraz przekierować część energii skupionej uprzednio na tym etapie, na projektowanie plastyki. Kolejnym etapem była aktualizacja scenariusza, tak by był zgodny ze storyboardem i animatikiem. Odtąd zaczęły się prace nad ostatecznym kształtem animacji.

## 4. Zagospodarowanie przestrzeni kadru, kwestie tła

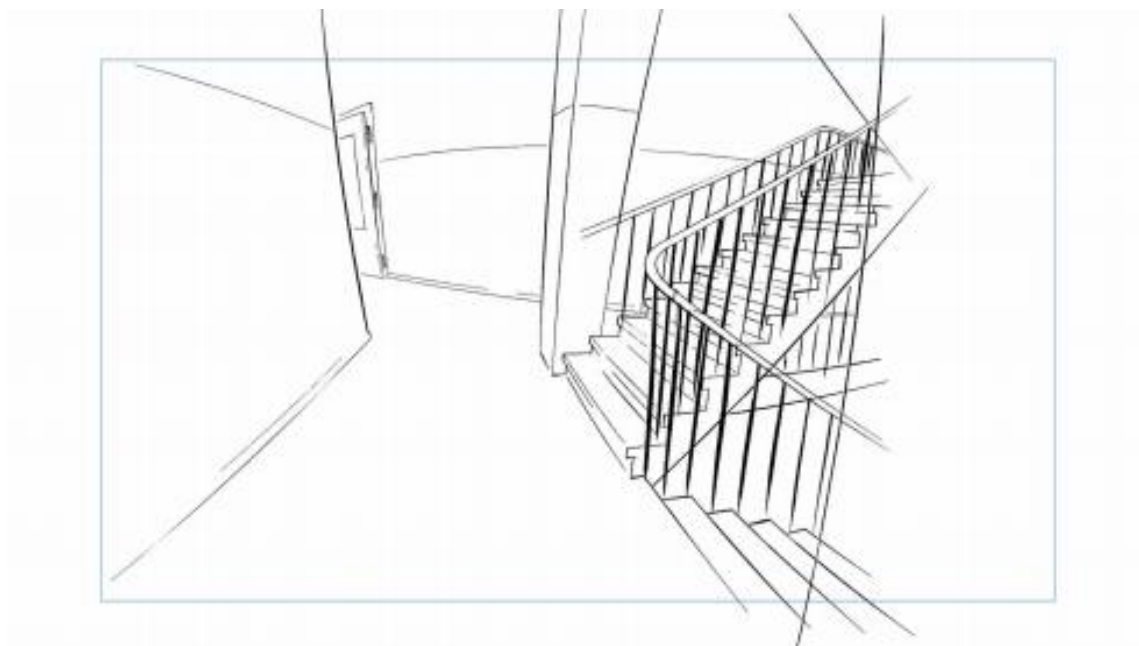
Kadr to przestrzeń. Żeby móc powiedzieć o użyciu kadru, trzeba umieć tę przestrzeń wykorzystać, albo jak to się mówi – umieć nią odpowiednio „zagrać”. Od klasycznego filmu animacja różni się tym, że w pierwszym wypadku mamy do czynienia z gotowym obszarem, w który możemy wprowadzić przedmioty, zwierzęta, 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 wewnątrz kadrowego i jego kanwy w postaci tła to również proces, który można opisać niżej wymienionymi punktami:



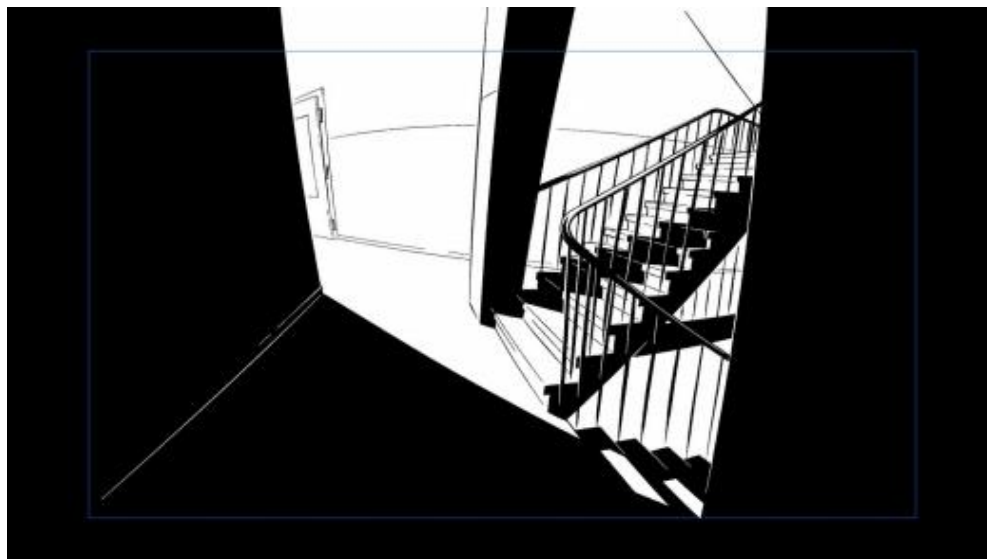
- **szkic** – początkiem jest oczywiście szkic, ale jest to szkic dokładny, czyli ostateczna kompozycja. Rysunek jest uporządkowany, wszystkie szczegóły są na swoich miejscach, całość wystarczy pociągnąć tzw. „czystą kreską” (clean up), by nie mówić o szkicu, a o uporządkowanym planie. Ponieważ na takim 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 animatikiem. Będzie jedynie oparta na kresce szkicowej. Animowane obiekty będą podlegać mniejszej liczbie etapów.



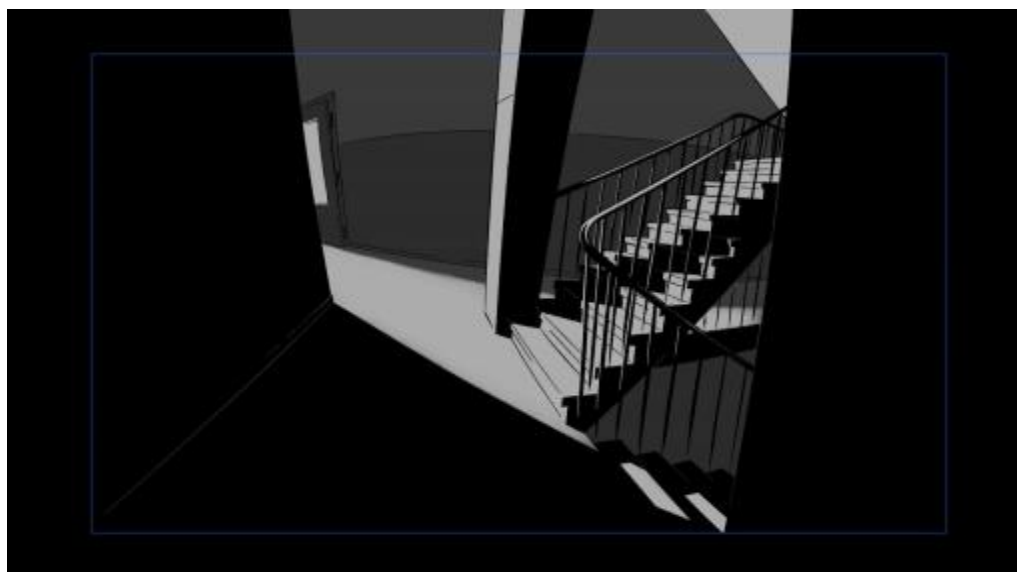
- **clean up** – opisany powyżej szkic zostaje pociągnięty kreską, dzięki której możemy mówić o kadrze narysowanym „na czysto”.



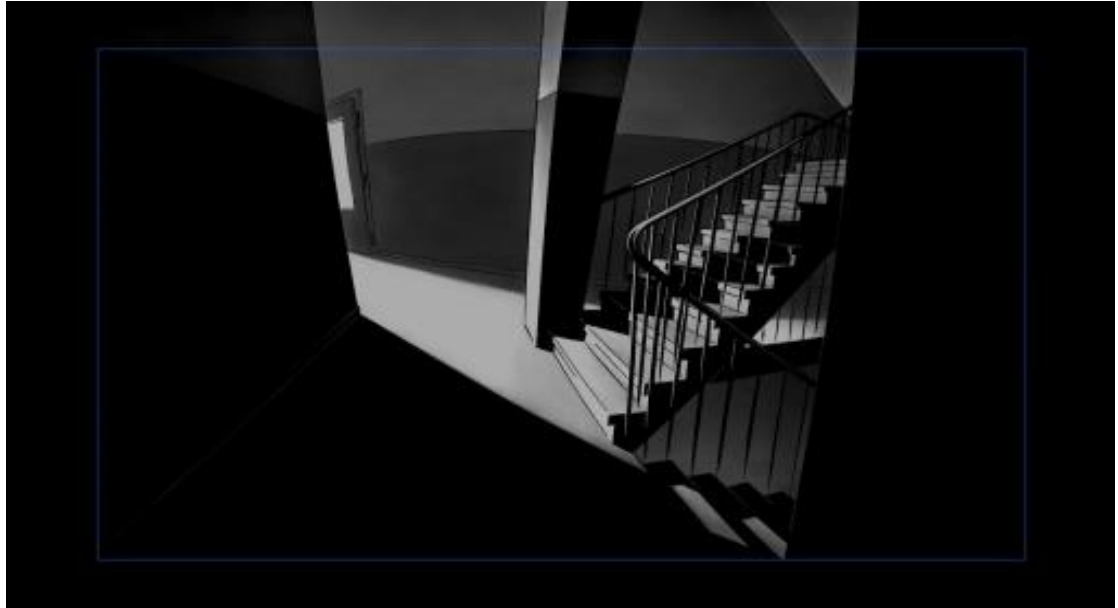
- **efekt noir** – w tym miejscu mówimy o określonej stylistyce, której nieodłącznym elementem jest czerń. Zgodnie z planem, czerni w animowanym rozdziale filmu, miało być sporo. Oprócz tego, że jako efekt graficzny użycie czarnych plam jest atrakcyjniejsze niż znane z wielu filmów animowanych tło niewyraźne (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.



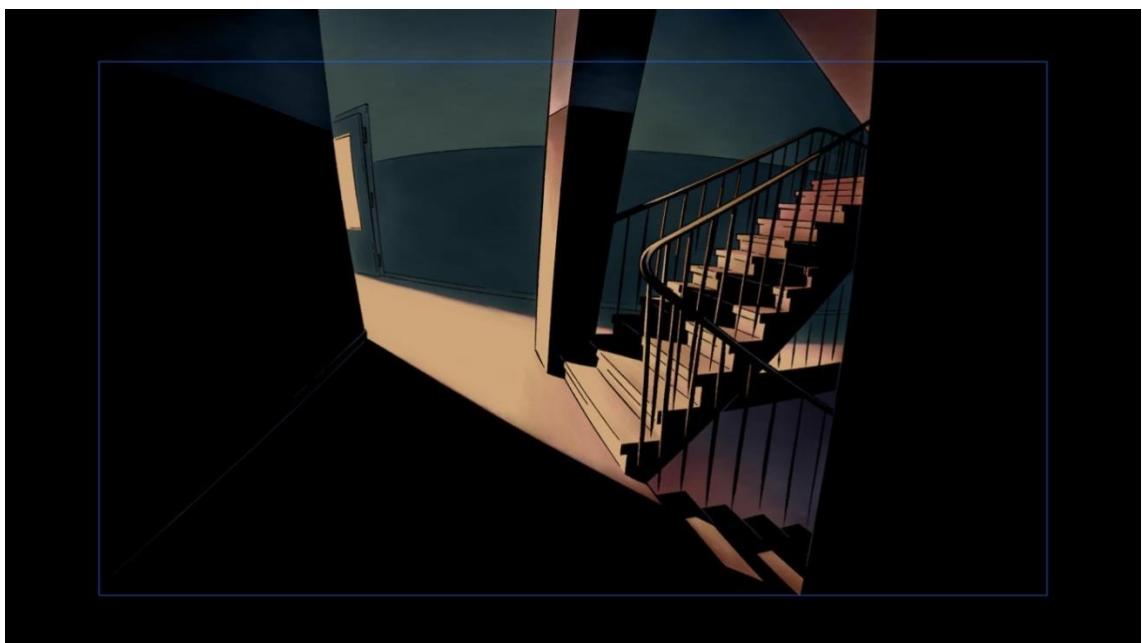
- **walor** – ta wartość wiąże się ze skalą szarości, dzięki której widz ma wrażenie obecności światła w kadrze i wrażenie rozchodzenia się światła w świecie przedstawionym. W pierwszym etapie walor jest pozbawiony przejść tonalnych, bez których po nałożeniu koloru na rysunek, kadr animacji nie różniłby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



- **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.



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



Podsumowując niniejszy punkt, czyli zagospodarowanie przestrzeni kadru, po dokonaniu wszystkich opisanych procesów okazało się, że animacja stanowiąca drugi epizod dokumentu „Każda z blizn” będzie się składać z 92 ujęć, ale bracia Białkowscy opracowują właściwie tylko 48 ponieważ pozostałe ujęcia 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 punkt waloru z przejściami tonalnymi. Żeby zrozumieć dlaczego, 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 pasować. 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 wciągające, 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 zacienioną. 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 czterech różnych ustawień samochodu.

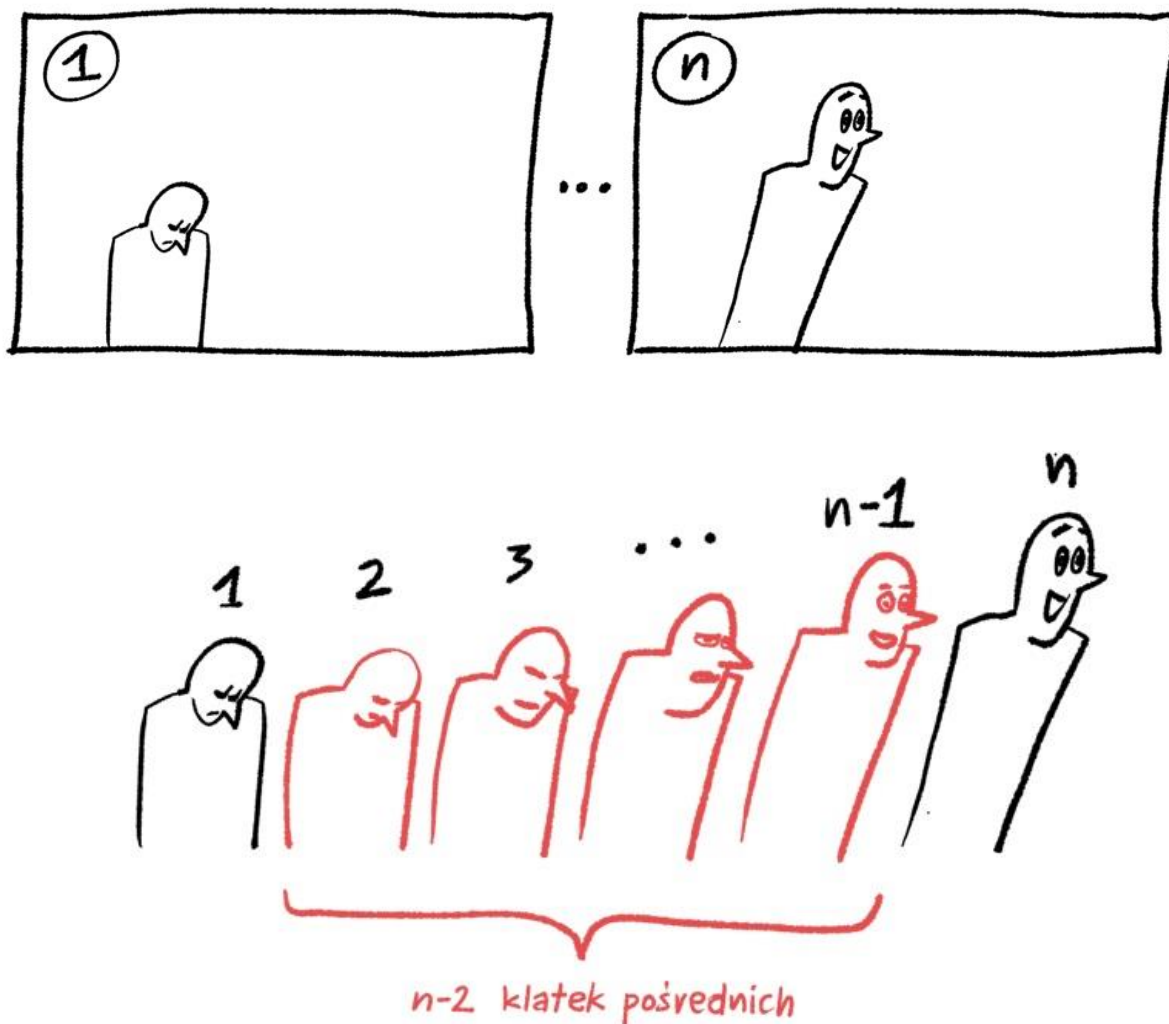
### 7. Animacja sensu stricto

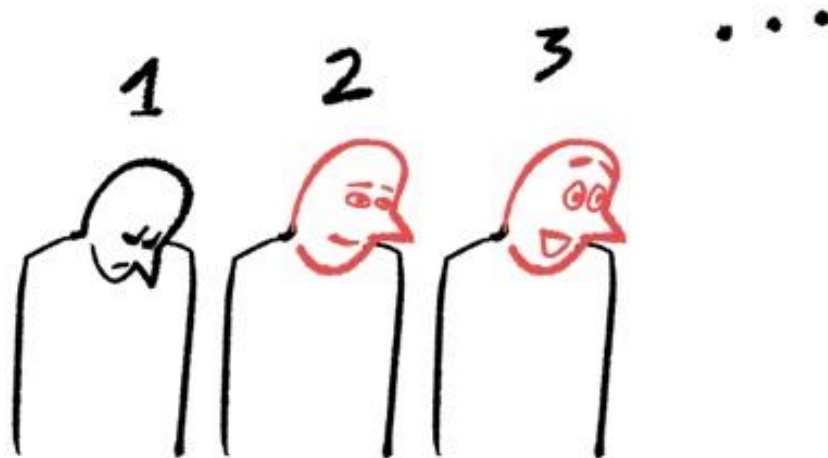
Jako to się dzieje w przypadku animacji, że obraz na ekranie się porusza? Ta kwestia wymaga omówienia. Załóżmy, że grafik chce wprowadzić w kadr animację ruchu, który stanowi „wyprost ciała z podniesieniem głowy i zmianą ekspresji na twarzy”.

Jak ją wykona? Najprościej mówiąc - od klatki pierwszej do nieokreślonej klatki n-tej, czyli końcowej. A co pomiędzy tymi klatkami? Możliwości są dwie. Grafika może poświęcić czas i energię, i narysować wszystkie klatki pośrednie. Ale może też zrobić inaczej. - Może 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

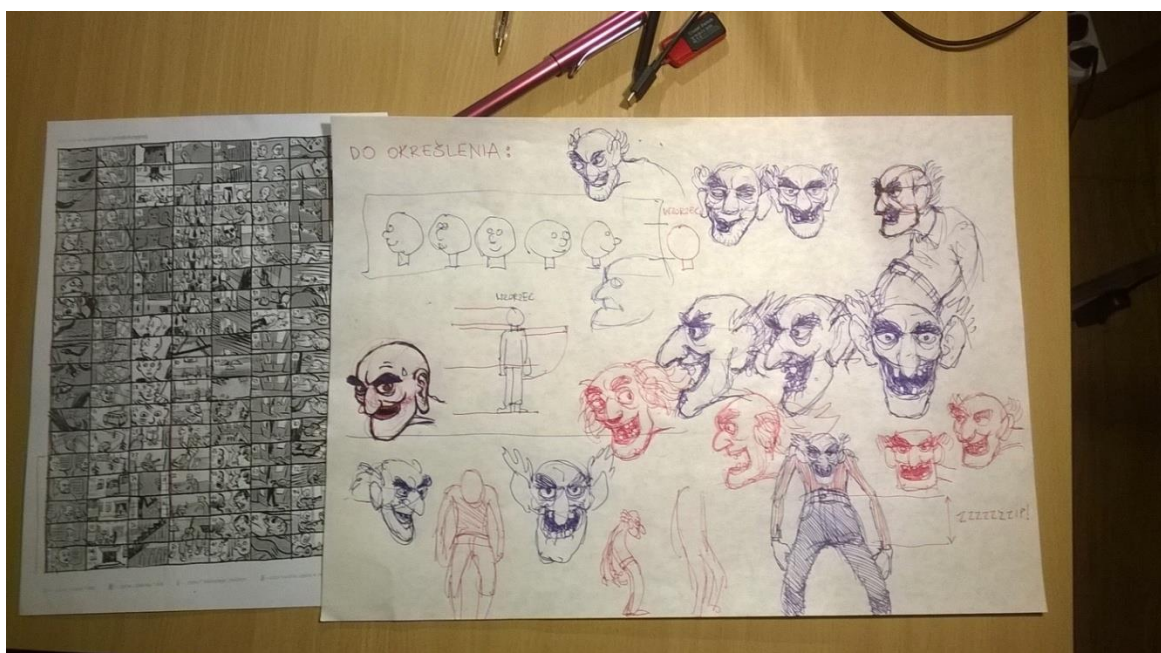
W ten sposób powstaje animacja podrywu całego ciała, gdzie rysunkowo zrobiono wyłącznie fazy dla samej głowy.





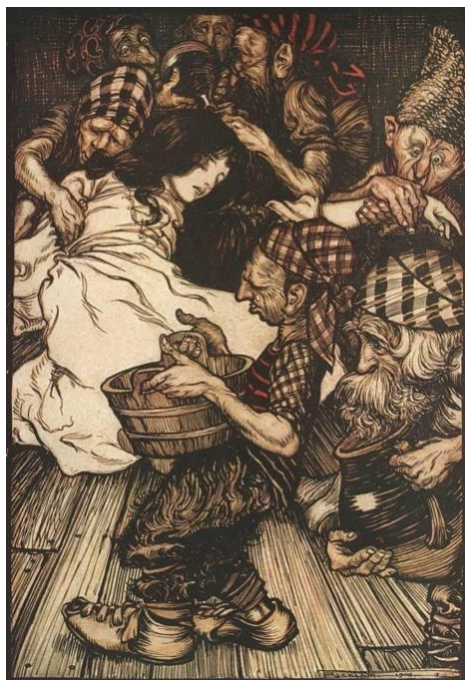
### 8. Niezbędne i rzadko zauważane szczegóły

Z prezentowanych tu etapów powstawania animacji może wynikać sugestia, że tego typu filmy powstają taśmowo, przy użyciu komputera i sprawdzonych procedur, przeczy temu jednak niniejszy punkt. 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.

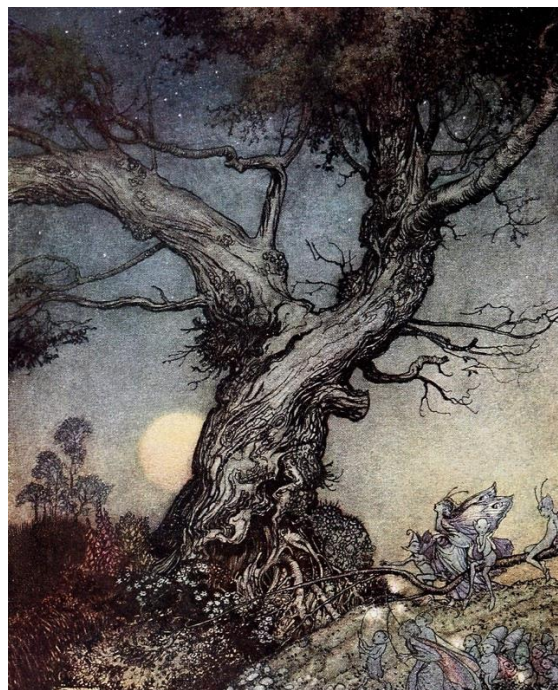
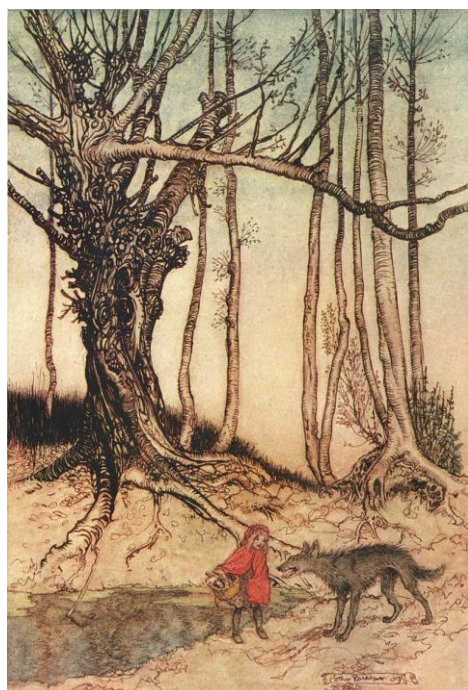


## 9. Realizacja założeń plastyki

Punkt 3 – „Animatiki i storyboard” kończy się stwierdzeniem, że skoro historia zaplanowana do animowania wygląda w animatiku w sposób zrozumiały, można przekierować część energii skupionej na tamtym etapie, na projektowanie plastyki. Zgodnie z punktem poprzednim, równolegle do wszystkich realizacji i testów trwają prace konceptualne 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 znanych mnie oraz braciom Białkowskim filmów, i sprawdzanie jak takie inspiracje sprawdziłyby się w naszej animacji.



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



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



*"Letter From Unknown Woman" Max Ophuls 1948 r.*



*"He Ran All the Way" John Berry 1951 r.*



## 10. Wybór gam kolorystycznych

Zgodnie z przekazem drugiego epizodu „Każdej z blizn” wybór braci Białkowskich padł na bardzo ograniczoną gamę z przewagą barw chłodnych 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 wydzwięk ogólny wiąże się z zachowaniem założonej „komiksowej” spójności.



Konrad i Robert Białkowscy, 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 zrzutować 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.*

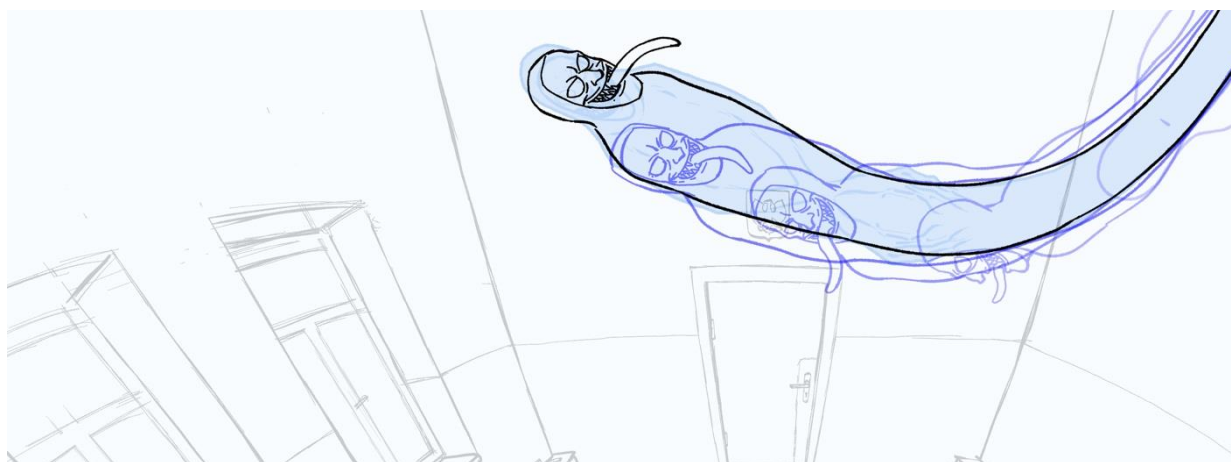
## ROZWIĄZANIE

### **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 Popek 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 Popek 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” – Popek „dostał” gitarę, ale dostarczył Kućmierzowi prestiż symbolizowany przez puchary zdobyte przez wychowanków na konkursach muzycznych. (Fikolek.) Po kolejnym fikółku 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.*

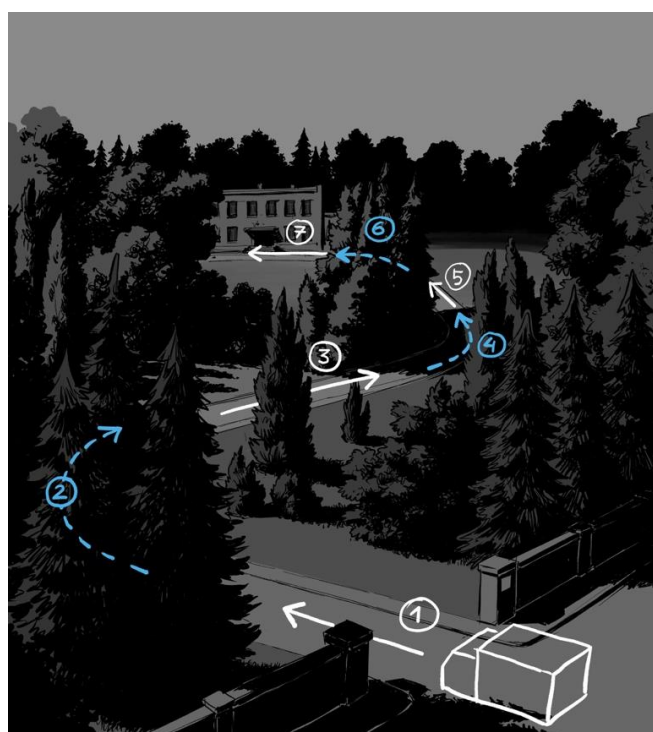
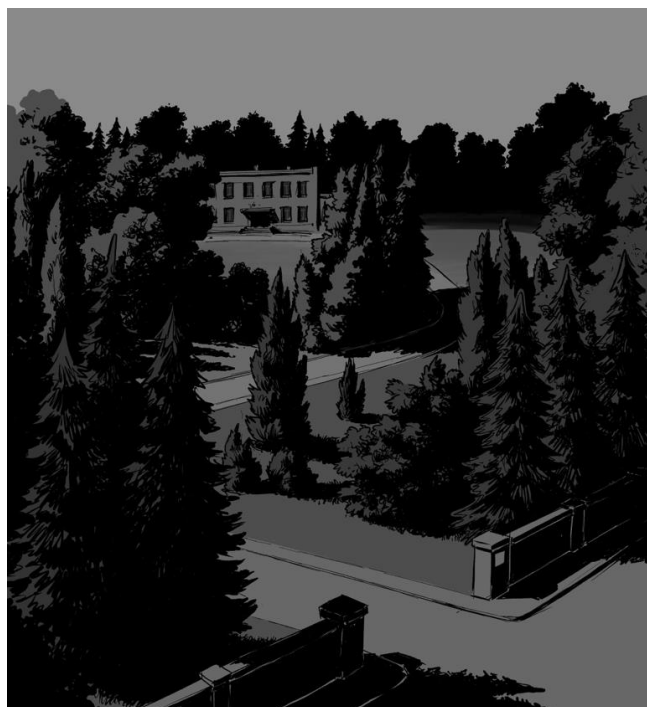
*Wewnętrzna ubogość tej historii trzeba było uatrakcyjnić. Pomieszaliśmy chronologię i staraliśmy nie odkrywać do końca znaczenia scen, które wyjaśniały się dopiero po czasie. Tak się dzieje w pierwszej scenie z falującą powierzchnią i demonami – na początku jest ona nieczytelna, nie wiemy jeszcze, że 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.*



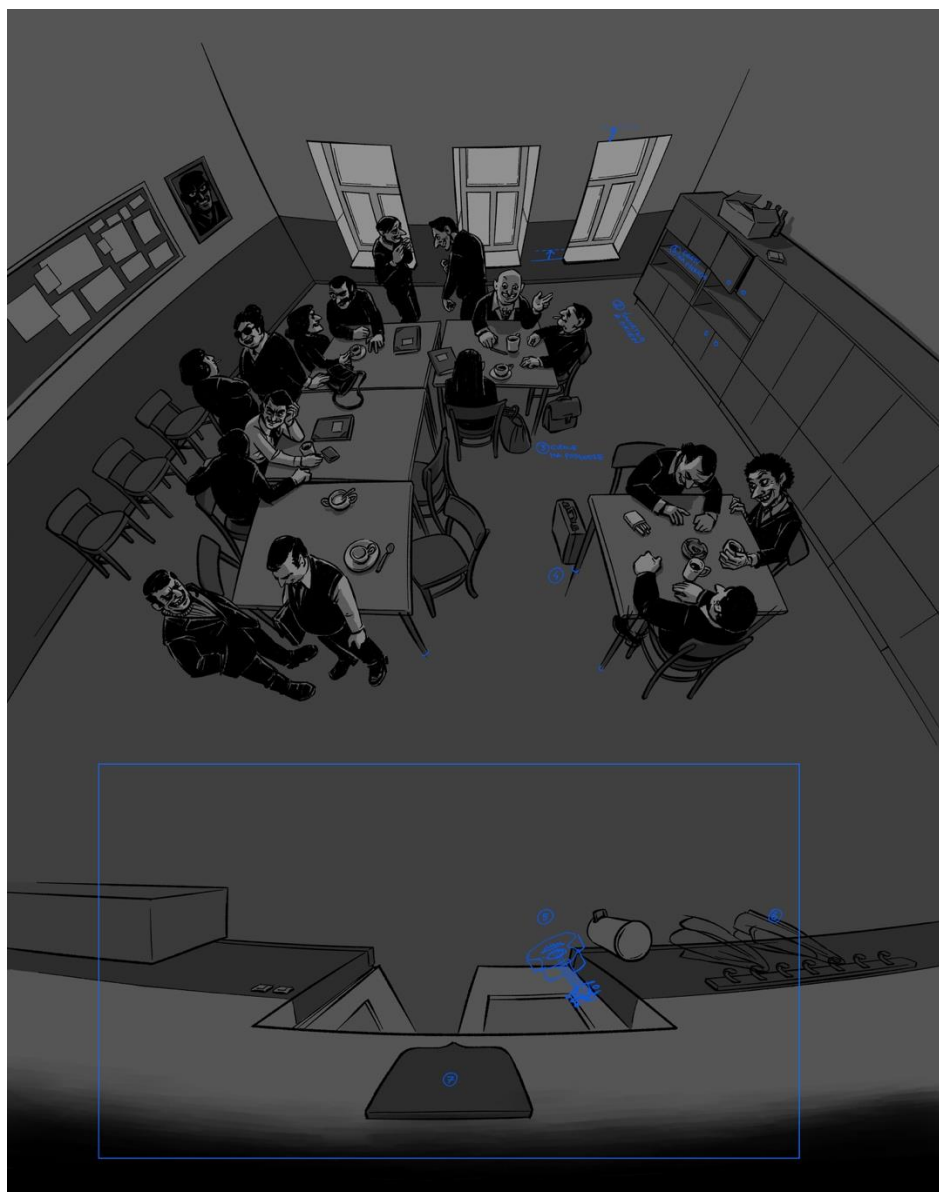
## **Technika**

*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 wchodzi 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.”



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.

Ponieważ „Kaźda z blizn” nie jest animacją w całości – użycie animacji to tylko jeden epizod z życia - chciałbym zwrócić uwagę, iż mamy do czynienia z połączeniem form. Celem tego połączenia jest późniejszy proces badawczy, ale 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 „Kaźda 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 „Kaźdej z blizn” w ośrodku wychowawczym oraz z moim filmem jako całością. Skoro jesteśmy przy temacie analogii nie sposób nie wspomnieć 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”.

## ROZDZIAŁ IV

### *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 KWN 2010, "(...)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.”<sup>12</sup> Według tej samej pozycji “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 (...)”<sup>13</sup>

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 tworcami 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.”<sup>14</sup>

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.(...)”<sup>15</sup>

Jeśli miałbym przypisać scenę opisywaną w tym właśnie rozdziale do jednej z odmian, wymienionych powyżej, zdecydowanie najbliższej jej do dramatu obyczajowego.

Chciałbym w tym miejscu wyjaśnić, z jakiego powodu zdecydowałem się na oczywisty paradoks, jakim jest umieszczenie formy właściwej filmowi fabularnemu w filmie dokumentalnym.

<sup>12</sup>“Słownik filmu” wyd. KWN Sp. J. 2010 str. 59

<sup>13</sup>“Słownik filmu” wyd. KWN Sp. J. 2010 str. 163

<sup>14</sup> “Leksykon gatunków filmowych” Marek Hendrykowski, Studio Filmowe Montevideo, Wrocław 2001, str. 50

<sup>15</sup> “Telewizyjny pejzaż genologiczny” wyd. Telewizja Polska S.A. CS- Akademia Telewizyjna str. 59-60

Na pierwszy rzut oka, skoro film fabularny według źródeł jest przeciwieństwem filmu dokumentalnego, scena zbudowana zgodnie z jego prawidłami nie powinna stać się epizodem „Każdej z blizn”. Warto więc będzie przybliżyć sytuację związaną z epizodem z życia bohatera, wybranym na podstawie wspomnianego wcześniej wywiadu życia, przeprowadzonego w Konstancinie.

Wydarzenie, któremu poświęcam niniejszy rozdział oraz fragment „Każdej z blizn” 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. Poza tym, już w chwili, gdy w Konstancinie rejestrowałem wywiad z Pawłem, uznałem że scena obrazująca tamten moment wiąże się z jego najbardziej traumatycznym przeżyciem. Oczywiście, każdy epizod uznany za bliznę na życiorysie artysty był traumą, ale wydarzenia, które się nań składały zawsze były rozłożone w czasie, zaś wydarzenia, które ilustrują formą fabularną to tylko chwila, w której młody wówczas Paweł odwiedza swojego ojca w dniu swoich (najprawdopodobniej) 13-tych urodzin. Jak to było dokładnie?

Uprośćmy to wydarzenie do samego rusztowania z faktów. 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 leżących wśród innych przedmiotów, w zaniechanym pokoju, obcęgów i wywołane tym zabiegiem, a ułatwione przez spożyty wcześniej alkohol - omdlenie. Burzy to urodzinowy nastrój bohatera i tym samym budzi uzasadniony z jego punktu widzenia gniew. Wściekłość doprowadza chłopaka do czynu niemożliwego do zrozumienia przez przeciętnego człowieka, czyli do swoiście rozumianego odwetu opartego na zasadzie „miarka za miarkę”. 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 otrzeźwi chłopca. Niestety ogień jest już dość spory, bohater nie gasi go więc, tylko ucieka. Pod wpływem gorąca budzi się ojciec 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 pogorzelnisko, 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. Dlaczego akurat fabularnej? 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 formę 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”. Wskaźnikiem takiej praktyki są częste wypowiedzi bohaterów autentycznych wydarzeń, których opinię na temat ekranizacji po obejrzeniu takiego filmu, można sprowadzić do jednego zdania, a mianowicie „podało mi się, ale to nie do końca tak było”. 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” (Marek Hendrykowski, Studio Filmowe Montevideo Wrocław 2001) dokument fabularyzowany to film dokumentalny, w którym prezentowane wydarzenia poddano procesowi fabularyzacji ukazując ich przebieg w odpowiednio udratyzowanej formie fabularnej. Scena opisana w niniejszym rozdziale nie do końca przystaje do takiej definicji, ponieważ zgodnie z naszym podejściem nie było mowy o udratyzowaniu 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. Świadkowie potwierdzają, że spłonęło mieszkanie zajmowane przez ojca artysty, a podczas interwencji straży pożarnej był on w pobliżu wraz synem. Jako autor filmu i powiernik wywiadu życia, nie zamierzam polemizować z faktem, że kilkunastoletni chłopak wiedziony sobie tylko zrozumiałym impulsem, obłożył gazetami ciało omdłego 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 Pawłem Siedlikiem skorygowaliśmy historię i w ten sposób na 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 stworzył 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 dopytaniu bohatera filmu, mieliśmy tylko kilka punktów, z których miała powstać całość, aczkolwiek im dalej w przeszłość, tym mniej wyraźne wspomnienia, a więc mniej informacji i zarazem forma filmowa adekwatna do kondycji wspomnień.

W chwili, gdy zastanawialiśmy się nad sposobami stworzenia pełnowymiarowej postaci odpowiadającej obrazowi oryginalnego ojca, to właśnie możliwość naciągnięcia rzeczywistości właściwa filmowi fabularnemu, pozwoliła nam stworzyć ze szczątkowych informacji, portret psychologiczny ojca, możliwy do zastosowania w omawianej scenie „Każdej z blizn”.



Trzeba też powiedzieć, że to jaki był ojciec Pawła w dniu pożaru, jaki miał charakter i jak wyglądał, to tylko część zmiennych opisujących omawianą scenę. Krecja 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 zahukany dzieciakiem. Była ona poparta słowami Pawła, 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 cząstkowe założenia wynikające z opowieści. Po jakimś czasie przyjąłem założenie, zgodnie z którym siłą sceny – jej *modus operandi* – będzie monolog, wygłoszony przez ojca granego przez Mirosława Zbrojewicza 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, lekkie upojenie, 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 forma filmowa 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. Terminu kontrapunkt, opisującego oryginalnie jedną z kompozytorskich technik, tłumaczonego dosłownie jako „nuta przeciwko nucie” używam tu nieprzypadkowo, ponieważ słowo „tort” jest jedynym, jakie w scenie wypowiada aktor, grający rolę nastoletniego Pawła.

W roli artysty obsadziłem Patryka Klimackiego.

W chwili kręcenia, omawianej w bieżącym rozdziale sceny, aktor miał 13 lat. Pochodzi z mojego rodzinnego miasta, z Kuluszek i jest naturzszczykiem.

Zdecydowałem się zaangażować go do tej roli, ponieważ już wcześniej razem pracowaliśmy przy jednym z teledysków Pawła, gdzie Patryk również wcielał się w niego samego sprzed lat. Poza zaletami związanymi z samą grą aktorską, o obsadzeniu w roli zdecydował rodzaj duchowego pokrewieństwa między artystą, a odtwórcą jego roli. Ze znanych mi osób właśnie

Patryk doświadczał większego ciężaru życia i jego ciemniejszych stron, najlepiej więc ze wszystkich kandydatów rozumiał sytuację, którą Paweł opowiedział w Konstancynie, a którą ja wybrałem jako epizod do zekranizowania.



*Patryk Klimacki, odtwórca roli młodego Pawła Mikołajuwa w trakcie przymiarek*

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 niosła 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 niezwykle, 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.”*

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, w tym „Chłopaki nie płaczą” (2000) jako Andrzej ps. „Grucha”, „E=mc<sup>2</sup>” (2002) jako Jarosław „Śledź” Nowicki, brat „Ramzesa” czy „Sztos 2” (2011) jako Buźka. W „Płynących wieżowcach” (2013) Tomasza Wasilewskiego wcielił się w postać ojca, który dowiaduje się, że jego syn jest gejem. Z kolei w „11 minutach” (2015) Jerzego Skolimowskiego zagrał epizod męża kochanki kuriera. Razem z Seanem Beanem był narratorem krótkometrażowego filmu historycznego „Niezwyciężeni” (The Unconquered, 2017).<sup>16</sup>

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, wskazanym przez Pawła Siedlika. I mieliśmy szczęście – zgodził się na naszą propozycję. Podczas pierwszego wspólnego spotkania omówiliśmy wszystkie elementy scenariusza.



*Mirosław Zbrojewicz na planie zdjęciowym do sceny fabularnej, Kuluszki*

<sup>16</sup>źródło: Wikipedia

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. Zgodnie z powiedzeniem „styl to człowiek”, 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, ponieważ to na tej dwójce widz miał skoncentrować swoją uwagę.

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 wypłowiałe 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 wzniesła 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. Arek, który tak jak ja pochodził z Koluszek był już w wtedy świetnym fotografikiem, a większość wolnego czasu spędzał zamknięty w samodzielnie urządzonej amatorskiej ciemni, która pod względem możliwości nie ustępowała jak się okazało profesjonalnym laboratoriom fotograficznym. W tamtym okresie swojego życia nagrywałem swoje pierwsze amatorskie, a potem półprofesjonalne teledyski. Rozpoczynając studia uświadomiłem sobie, że jeśli chcę dalej rozwijać się w takim kierunku, nie mogę sam zajmować się wszystkimi aspektami produkcji filmowej. Jeśli będę trzymać się strategii, w której jestem jednocześnie autorem pomysłu, operatorem, montażystą, reżyserem, oświetleniowcem, scenografem i kilkoma innymi specjalistami, wówczas wyjście poza próg amatorski może być nieosiągalne. Zrozumiałem wówczas, że aby iść do przodu muszę małymi krokami tworzyć swój zespół filmowy i jednocześnie nabywać umiejętności dzielenia się pracą, której wykonanie jest warunkiem stworzenia profesjonalnego obrazu filmowego. Spotkanie z Arkadiuszem, zaowocowało jego udziałem w realizacji wideoklipów, których było coraz więcej. Jego doświadczenie i profesjonalizm nadały teledyskom nowego wymiaru, był to również początek „Mania Studio”, które powołałem do życia w 2007 roku – od tamtego momentu firma jest oficjalnie zarejestrowana w ewidencji. Zrobiliśmy wspólnie z Arkiem ponad sto produkcji, budując jednocześnie markę 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 formy domu producenckiego.



*kolejno od lewej: autor zdjęć Arkadiusz Zylka, reżyser Mateusz Winkiel, archiwista materiałów Jakub Skrzypczyński, odtwórca roli młodego Pawła Mikołajuwa- Patryk Klimacki*

Przez te lata, dzięki możliwościom budżetowym artystów współpracującym z „Mania Studio”, mieliśmy sposobność pracy na szerokim spektrum sprzętu filmowego począwszy od kamery 16 mm, poprzez kamery typu Phantom i kamery sferyczne, po najnowocześniejsze na obecne czasy kamery RED. Podczas realizacji kolejnych projektów do zespołu filmowego „Mania Studio” dołączały kolejne osoby jako montażyści, oświetleniowcy albo kolejni operatorzy. Jak przez każdą profesjonalną ekipę, również przez naszą przewinięło się sporo osób.

Z perspektywy czasu można jednoznacznie stwierdzić, że wielu cenionych dziś w Polsce i Europie specjalistów, pierwsze kroki w pracy z planem filmowym stawiało właśnie w tym zespole. Potem nasze drogi rozchodziły się z różnych przyczyn – głównie zawodowych – pozostawaliśmy jednak w koleżeńskich i przyjacielskich relacjach. Z wieloma zawodowcami miałem jednak przyjemność spotkać się ponownie na planie filmowym którejs z scen „Każda z blizn”.

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:

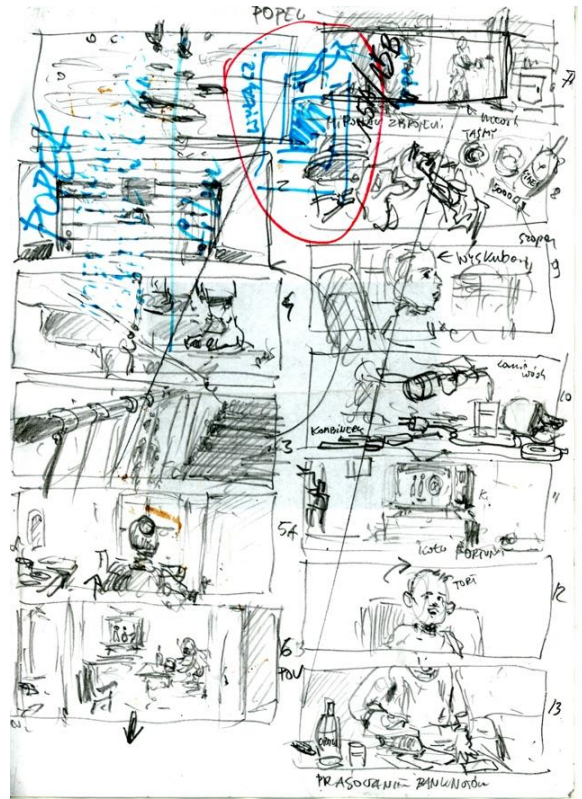
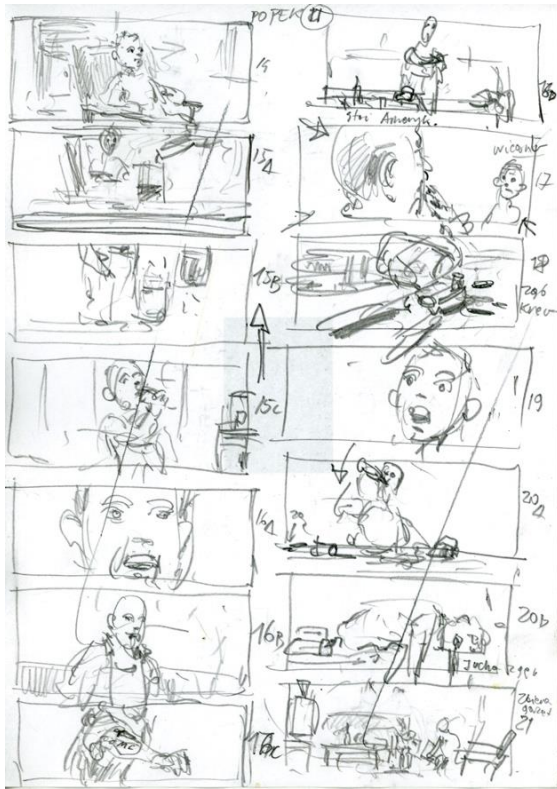
*„Pochodzi z Koluszek, zaczynał wraz z „Manią” przy teledyskach, jakiś czas pracował w Poznaniu przy realizacji reklam dla marki Lidl. Obecnie mieszka w Warszawie.*

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

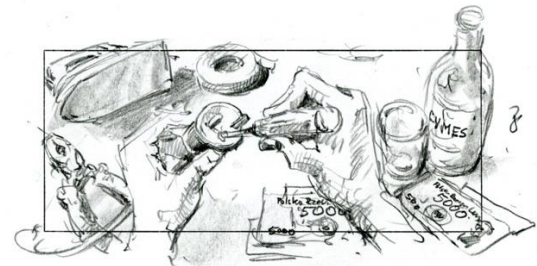
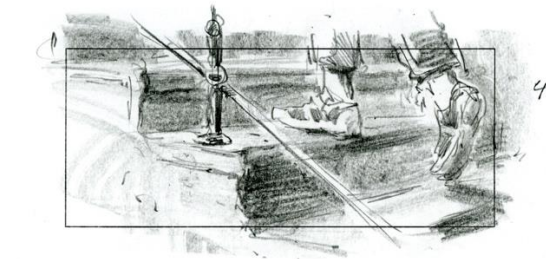
**- Ukończyłeś wydział operatorski i realizacji telewizyjnej w Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi. Na swoim koncie masz głównie filmy dokumentalne i sporo etiud szkolnych. Jak trafiłeś do reklamy?**

*- 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 realizując packshoty, czyli przedstawienia produktów za pomocą statycznego lub ruchomego obrazu i jest jedną z najlepszych na tym polu osób, 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, która została przez Arka podzielona na ujęcia. Kiedy operator określił jak chce te ujęcia zrealizować, scenorys został narysowany raz jeszcze – najpierw szkicowo, a potem w pełni profesjonalnie.



szkic scenorysu



wybrane fragmenty Scenorys

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, wiązałyby się nie tylko z utrudnieniami logistycznymi, ale i finansowymi. Zastanawiając się nad rozwiązaniem tej kwestii wpadłem na pomysł, by scenę przenieść do Kolušek i tutaj poszukać kamienicy oraz wnętrza mieszkania, które pasowałyby do oryginalnego zabudowania z Legnicy. Przez pewien okres czasu razem z Arkiem i specjalistą od oświetlenia planu, Maciejem Maciejewskim, obejrzelśmy wszystkie lokale, które w różnym stopniu pasowały do koncepcji epizodu. Finalnie wytypowana została kamienica pod Koluškami, zlokalizowana na skraju lasu przy torowisku, a będąca 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.



widok na kamienicę z zewnątrz

Wnętrze jednego z dostępnych mieszkań miało bardzo duży potencjał, ale okazało się, że będzie wymagać prac naprawczych. Dlaczego? Otóż 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 kaflowy piec kuchenny był ozdobą tego mieszkania, ale poza nim lokal był całkowicie pusty. Żeby mógł zagrać wewnątrz zamieszkałe przez ojca artysty, na którego monologu koncentrował się realizowany epizod „Każdej z bliźni” i sugerować, że akcja toczy się w latach 90-tych konieczne było wsparcie zawodowego scenografa. Mój wybór padł na Janka Matysika. Również z nim miałem już okazję współpracować przy kilku projektach, od 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.

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 CookeAnamorphic/iSF 40mm, jest to miękki obiektyw bez żadnych powłok antyrefleksyjnych, dodatkowo obraz kaszutowałem dwoma przejściowymi filtrami stormblue, 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.”*



*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.”*



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 „Tygodniowi w Koluszkach”;

*„Popek 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.”*

## ROZDZIAŁ V

### scena teledyskowa

Kolejną formą filmową, która znalazła się w filmie „Każda z blizn” jako sposób zilustrowania wybranego epizodu z życia bohatera jest teledysk.

“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, *video*, 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. (...)”<sup>17</sup>

Specyfika budowy wideoklipu polega na wtórnym charakterze obrazu wobec strony dźwiękowej przekazu. Jest ona rezultatem szczególnego działania dominanty konstrukcyjnej, jaką stanowią muzyka i piosenka, oraz sposobu realizacji wideoklipu w oparciu o playback. Prefigurację gatunku stanowiła, już w okresie kina wczesnodźwiękowego, względnie samodzielna sekwencja filmowa wykorzystująca utwór wokalny lub muzyczny jako element większej całości. W latach 50-tych i 60-tych realizowano teledyski na taśmie filmowej (m.in. „Kulig” z udziałem „Skaldów” i Bogumiła Kobieli). W nowoczesnej fazie swego 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 od do najpopularniejszych i licznie reprezentowanych na antenie gatunków form telewizyjnych końca XX wieku. Natomiast według portalu wiedzy Wikipedia, teledysk (termin stosowany zamiennie z „wideoklip”) 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 forma został rozpowszechniony w pierwszej połowie lat 80-tych, 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.

Jak przebiegała praca nad sceną ilustrowaną teledyskiem?

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 złodzieja w specjalności kieszonkowca, do której to profesji (czyli do kradzieży portfeli)

<sup>17</sup> “Leksykon gatunków filmowych” Marek Hendrykowski, Studio Filmowe Montevideo, Wrocław 2001, str. 173

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 realizując „Każdą z blizn” sam musiałem odpowiedzieć – a mianowicie: jak to wszystko zmieścić w ograniczonym rozmiarach filmu i zasadami harmonii fragmentu?

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 dilera 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, a finalnie półroczną śpiączką spędzoną w jednym z holenderskich szpitali. Historia ta ma swój ciąg dalszy – pomimo prób powrotu do normalności i zerwania 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 bohater 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 zbiegiem 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 legniczanina. Związana grupa ma pięcioosobowy skład -Tadek, Boski Roman, Kali, Pomidor i Popek. Zespół składa się ze złodziei, albo ex-złodziei i gra muzykę dla złodziei, a że z racji doświadczenia dobrze wie o czym śpiewa (a więc jego atutem jest autentyczność przekazu), zdobywa ku zaskoczeniu mainstreamu znaczny rozgłos i szybko pnie się po szczeblach kariery. „Firma” wypływa na rosnącej w Polsce fali 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 – „Firma” zagrała na festiwalu w Opolu.

W chwili, gdy powyższe cztery punkty były już rozpisane miałem już pewien ogląd sytuacji. Zanim jednak przełożę ją na język teledysku, trzeba będzie ją zredukować. Punkty o Holandii

i Niemczech zostają więc pominięte, ponieważ znalazły miejsce w moim wcześniejszym filmie dokumentalnym „Popek za życia”. Do ustalenia ogólnego zarysu treści do zilustrowania formą teledysku potrzebne było jeszcze uszczegółowienie zakończenia tego etapu życia bohatera. Jak pamiętamy, zespół „Firma” zdobywa status gwiazdy, niektórzy z jego członków kontynuują przestępczą karierę, więc każda płyta powstaje w innym składzie z powodu kolejnych kar pozbawienia wolności. Jeśli chodzi o artystę, którego historię opowiada mój film, bierze on wraz ze swoim spotkanym w Krakowie kolegą „Pomidorem” 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”.

Plan był następujący: bohater ściągnięty do studia 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 przebrane 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 stało się napisanie na podstawie wybranych przez nas treści utworu muzycznego, do którego zostanie nakręcony teledysk, czyli temat niniejszego rozdziału.

By zachować surowość przekazu – a w zamyśle autentyczność – postanowiliśmy zrezygnować z refrenów. Zamiast nich dopuściliśmy możliwość wplecenia w utwór napisany przez artystę kilku autentycznych fragmentów tego wywiadu, na podstawie którego powstał. 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, które nawiązują do treści utworu. Warto w tym momencie zauważyć dwie sprawy. Po pierwsze zabieg ten w moim założeniu pokrywa się w pewną stylistyką teledysków z lat 80-tych i 90-tych. W niektórych wideoklipach siły obrazu nie stanowi scena fabularna, czy jakakolwiek kombinacja ujęć (mniej lub bardziej abstrakcyjna) ale to, od czego zaczęła się według przytoczonej na wstępie niniejszego rozdziału definicji teledysku historia tej formy, czyli 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. Po drugie zaś, uniknięcie konstrukcji obrazu fabularnego teledysku jest w swym przekazie znacznie bardziej stosowne do całości „Każdej z blizn”, która jest - nie zapominajmy - z założenia filmem dokumentalnym.

Z chwilą zarejestrowania utworu stworzonego na potrzeby tej sceny, zarówno tekst, jak i widok bohatera filmu wykonującego utwór, stają się autentycznymi zapisami archiwalnymi.

Do współpracy przy teledysku, który zajął 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 ostrzyciel.

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 anamorficznymiCooke 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.”*



*kamera Alexa Mini wraz z obiektywem anamorficznym*

Miejsca, do których podczas teledysku zostaje zabrany widz są dziełem scenografii, która nadaje kolejnym kadrom odpowiedniej atmosfery związanej zarówno z życiorysem artysty opisywanym przez film, jak i z tekstem utworu. Scenografię określa się często mianem sztuki kształtowania przestrzeni teatralnej i filmowej. W przypadku realizowanego na potrzeby „Każdej z bliźni” teledysku była ona bardziej skoncentrowana na sytuacyjnych tłach dla rapującego artysty. Pierwszym był olbrzymi napis „Firma” wykonany w stylu właściwym graffiti lat 90-tych. Drugą przestrzeń wyznaczył duży fiat białego koloru oraz wypełnione ogniem metalowe beczki. Na potrzeby stworzenia takich wiarygodnie wyglądających ulicznych koksowników wynajęłem pirotechnika, Artura Sobieraja, z którym miałem okazję pracować wcześniej. Jego zadaniem było fachowe, a przy okazji bezpiecznie dla ekipy filmowej stworzenie instalacji, za pomocą której mogliśmy kontrolować ogień płonący w beczkach. Trzeba pamiętać, że cały teledysk był realizowany we wnętrzu, a w związku z tym niemożliwe było napalenie w beczkach drewnem, czy jakimkolwiek innym materiałem, ponieważ groziłoby to zacczadzeniem wszystkich obecnych. 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 wysokością płomienia jak i szybkim zapaleniem i gaszeniem płomieni. 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.



*Bohater siedzący na tle jednej ze scenografii*





*jeden z efektów pirotechnicznych, wykorzystanych na planie*



*Artur Sobieraj, pirotechnik, podczas pracy na planie zdjęciowym do sceny teledyskowej*

Na czwartą scenografię złożył się stary drewniany stół i słabe światło pojedynczej lampki z metalowym kloszem. 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 nakręcone 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-tych, podobnie jak użyte w drugiej scenografii metalowe beczki, jej dodatkowym aspektem scenograficznym jest wzmocnienie efektu autentyczności obrazu obecnością czegoś co pośredniczy między kamerą, a filmowaną sytuacją.

## ROZDZIAŁ VI

### *Program telewizyjny o charakterze dokumentalnym*

Telewizja towarzyszy nam na co dzień pomimo ekspansji mediów internetowych i pomimo obaw dotyczących zahamowania jej rozwoju. Warto zauważyć, że nawet jeśli ktoś zdecyduje się na rezygnację z telewizji i nawet nie będzie posiadać odbiornika, zawsze ma szansę zetknąć się z przekazem TV za pośrednictwem np. monitorów na siłowniach, telewizorów w barach i restauracjach, odbiorników hotelowych, albo podczas spotkań ze znajomymi lub krewnymi w ich domach. Pomimo przewidywań regresu i upadku telewizja wciąż zajmuje ważne miejsce w naszym rozwoju społecznym i w postrzeganiu świata, a co za tym idzie w kształtowaniu naszej perspektywy rolę odgrywają związane z nią formy. Co możemy o nich powiedzieć? Telewizyjne produkcje audiowizualne, czyli podstawowe jednostki ramówek telewizyjnych to formy nazywane zarówno potocznie jak i fachowo – programami telewizyjnymi. Nie trzeba być znawcą środowiska telewizyjnego, by zauważyć, że charakter programów określający gatunek telewizyjny jest pojęciem płynnym o niezbyt ostrych granicach. Po prostu na potrzeby emisji programy realizuje się według pewnych reguł, nie one jednak mają największy wpływ na kształt produkcji, ale przewidywana oglądalność. Niemniej jednak wyróżnia się tak zwane gatunki telewizyjne i należą do nich między innymi: film telewizyjny, film dokumentalny, magazyn telewizyjny (w tym zawiera się np. program kulinarny czy motoryzacyjny), miniserial, prognoza pogody, program rozrywkowy, serwis informacyjny, teleturniej, teatralne przedstawienie telewizyjne i wiele innych.

W kontekście „Każdej z blizn”, gdzie każdy kolejny epizod opisany jest językiem odrębnej formy filmowej, nie sposób pominąć roli telewizji i właściwych jej form w kształtowaniu naszej perspektywy, toteż realizując swój film sięgnąłem po jeden z charakterystycznych dla małego ekranu gatunków. Nie mam tu jednak na myśli paradokumentu, który powinien posiadać formę serialową, ani też typowego dla telewizji filmu dokumentalnego, ponieważ obraz „Każda z blizn” jest z założenia dokumentem jako całość, a w związku z pracą badawczą związaną z filmem, umieszczenie takiej formy byłoby dla ankietowanych widzów sugestią rzutującą na wiarygodność badania. Po analizie przesłanek związanych z konstrukcją programów telewizyjnych oraz własnego doświadczenia – o czym wspomnę za chwilę – uznałem, że do dokumentalnego charakteru mojego filmu najbardziej będzie pasować konwencja określana mianem reportażu telewizyjnego. Wiedząc o płynności granic między poszczególnymi formami telewizyjnymi, na potrzeby realizacji „Każdej z blizn” używam też czasem określenia „program telewizyjny o charakterze dokumentalnym”. Warto jednak 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 tu 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 faktycznie. Twórcy reportażu obok typowego bieżącego komentarza, stosują inne formy narracyjne takie jak opis, charakterystyka postaci, narracja poetycka oraz wspomnienia, dialogi i wywiady. Reportaż telewizyjny spełnia warunki wynikające z powyższego opisu.

Jak pisze 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.”<sup>18</sup>*

Jaki epizod z życia bohatera „Kaźdej z blizn” zostanie zilustrowany przy pomocy tej formy? Otóż kolejna scena 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. W ostatnim roku jego pobytu w Anglii doszło do mojego pierwszego z nim spotkania, przy okazji związanej z moją pracą zawodową. Na prośbę jego producenta muzycznego – „Matheo” – zacząłem realizować wraz ze swoją ekipą teledyski do utworów, które na fali rosnącej w Polsce popularności Pawła, kolejno zdobywały status wielkich przebojów, a co za tym idzie - diamentowe single. Na przełomie lat 2015-2016 wielokrotnie odwiedzałem Anglię, tak rozpoczęła się nasza współpraca, która trwa do dziś. Poznałem wówczas artystę, jako tę samą osobę, którą w moim odczuciu jest dziś, trzeba jednak powiedzieć, że gdy 11 lat wcześniej 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 związku z Katarzyną, życiową partnerką, z którą jest do dziś. W tym czasie również 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 przenoszący 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

---

<sup>18</sup> “Telewizyjny pejzaż genologiczny” wyd. Telewizja Polska S.A. CS- Akademia Telewizyjna, 2004 str. 98-99

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 bliźni” chciałem wykorzystać swoje doświadczenie i po raz kolejny posłużyć się językiem przekazu charakterystycznym dla małego ekranu, ponieważ uznałem, 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 toczył walki 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 zatytułowany „Popek za życia”.

Realizację zdjęć rozpoczęliśmy od wywiadu z bohaterem we wspomnianej już restauracji „Aromat” serwującej polską kuchnię, skupiając się jedynie na okresie jedenastu lat pobytu w Anglii.

Wywiad był realizowany na dwie kamery.

Po trwającej około godziny rozmowie przed kamerami udaliśmy się w podróż po Londynie i okolicach by zarejestrować postać bohatera, we wspomnianych wcześniej miejscach, w każdym z nich prosiliśmy by raz jeszcze opowiedział o sytuacjach, które miały miejsce 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, potem zaś, by zatelefonował do jednego ze swoich dawno nie widzianych starych znajomych, mistrza tatuażu.

Widz ma wrażenie, że wszystko co widzi na ekranie dzieje się naturalnie, ale tak naprawdę to jeden z operatorów - Kamil - załatwił wcześniej akustyczną gitarę, żeby artysta mógł na niej pograć na ulicy „jak za starych czasów”. Pojechał też pod adres dawnego pobytu bohatera i zorganizował zgodę na filmowanie wewnątrz oraz ustalił godzinę przybycia byłego najemcy w celu odwiedzin garażu. Z odpowiednim wyprzedzeniem filmowanie uzgodniliśmy również z restauracją, a cała trasa podróży po kolejnych miejscach była wcześniej ustalona przez mojego znajomego z czasów liceum. Efekt sprawia wrażenie zupełnej spontaniczności wycieczki, pojawia się jednak kwestia na ile jest to atrakcyjne, a na ile koresponduje z prawdą o życiu bohatera mojego filmu.

To co się dzieje na ekranie jest przez reżysera aranżowane, co nawiązuje do faktu, że w dzisiejszych czasach często tak właśnie wygląda produkcja programów o charakterze dokumentalnym, podobnie jak programów o charakterze reality-show gdzie wybrani bohaterowie poddawani są różnego rodzaju próbom i „wrzucani” w zaaranżowaną sytuację. Podczas czterodniowego pobytu w Anglii zarejestrowaliśmy kilkanaście godzin materiału, z którego finalnie wybraliśmy dwanaście minut, gdzie główną osią montażową tak stworzonego programu – 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.”*



*Paweł w garażu, w którym rozpoczęła się jego kariera na polskim YouTube*



*Bohater filmu, odwiedzający dom, w którym mieszkał przed laty*

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 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 specyficznych przerywników wywiady z jego życiową partnerką Katarzyną oraz pierwszym trenerem MMA, którym był Mickey Papas.

## ROZDZIAŁ VII

### *talk-show*

Ponieważ urodziłem się w roku 86, 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, ale analizując definicje form filmowych na potrzeby mojej pracy, zauważyłem, że w potocznym rozumieniu talk show mylony jest z innymi formami. Można czasem ulec wrażeniu, że program Mariusza Szczygła był podobny do np. „Bezludnej wyspy”, ten drugi jednak należał do zupełnie innego gatunku, a mianowicie do „reality show”, również lubianego ze względu na zapraszanych gości.

Jak łatwo się domyślić, kolejną formą użytą w moim filmie do przedstawienia faktów z życia bohatera jest talk-show.

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 autentyczności- 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 autentyczność zachowań. Widownia jest symbolicznym reprezentantem telewidzów, 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, odślawiając prywatność, a nawet intymność ludzkiego życia, poddaje publicznej ocenie wszystkie zjawiska, będące przedmiotem potencjalnej ciekawości telewidzów(...).”<sup>19</sup>*

Dość często można spotkać się z opinią, że talk-show to to jeden z najtrudniejszych w realizacji gatunków audycji, o czym świadczy ilość osób zaangażowanych w przygotowanie każdej edycji. Uczestnicy rozmowy są zazwyczaj przygotowani do udziału w talk-show przez cały zespół redakcyjny w cyklu rozmów, odbywanych telefonicznie (często przez szereg dni po

<sup>19</sup> „Telewizyjny pejzaż genologiczny” wyd. Telewizja Polska S.A. CS- Akademia Telewizyjna, 2004 str. 111-113

kilka godzin dziennie). 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 osoby prowadzącej program. Jeśli ma ona talent i charyzmę, wówczas temat rozmowy i uczestnicy stają mniej istotni. Prowadzący musi też spełniać podstawowe warunki pozwalające na pracę na wizji, czyli mieć odpowiedni głos (brzmienie i dykcja) oraz stosowną (dobrze, by była efektowna) 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 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 [Bauer, 2000(a), s. 167]. 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 [Bauer, 2000(a), s. 166; Łuszczek, 2004, s. 33; Nowakowski, 2002, s. 52]. 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 [Godzic, 2004, s. 41].

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 „Tele Paris” 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 „Na każdy temat”, jeden z pierwszych talk-show po 89 roku, emitowany przez Polsat. Prowadzącym był początkowo Andrzej Wojciechowski, 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 Najsztab miał charakter publicystyczny, stanowił komentarz 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 „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 publiczność, prowadzący odznaczał się wielką charyzmą, często był ważniejszy od gości. Ten talk-show opierał się na formule prowokacyjnej, agresywnej, często wulgarnej rozmowy.<sup>20</sup>

Tak wygląda teoria talk-show, w praktyce zaś mówimy o poszukiwaniach odpowiedniej formy pozwalającej na przełożenie na język przekazu jednego z epizodów życia bohatera „Kaźdej z blizn”.

Jeśli spojrzeć obiektywnie na historię życia artysty, skupiamy się właśnie na momencie

---

<sup>20</sup>G.Ptaszek Talk show. Szczerść na ekranie, WAiP 2007

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, staje się ikoną polskiej kultury. 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 formie talk-show?

Zacznijmy od faktu. Scena opowiada o różnych obliczach uzależnienia. Po jedenastu latach ukrywania się przed wymiarem sprawiedliwości – nie trzeba chyba mówić, że świadomość bycia poszukiwanym to ogromna presja i życie w permanentnym stresie – 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 psychiczne. Przedłużająca się rozłąka z partnerką i córką, tęsknota za światem, o którym artysta marzył na emigracji, natłok wrażeń, nachalna obecność dziesiątek nowych osób uczestniczących w sukcesie, presja psychiczna wywierana ze strony fanów, czy bycie wciągany w zwyczajowe show-biznesowe gierki na łamach tabloidów - wszystko to sprzyja chęciom 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 wymierny skutek w postaci dwóch tygodni 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.

Dlaczego zdecydowałem się, by informacje z tego etapu życia artysty przekazać widzowi za pomocą formy talk-show? Otóż emocją spajającą formuły wszystkich talk-show i jednocześnie przyciągającą do nich widzów jest... współczucie. Opowieść o sytuacji bohatera przy pomocy klasycznej formy dokumentalnej uczyniłoby z niej coś w rodzaju sensacji, rzutującej jednocześnie na obiektywizm całego obrazu. Pryzmat talk-show zaś jako zakorzeniony w świadomości widza charakterystycznym kontekstem emocjonalnym i porównawczym (widz porównuje spojrzenie gościa programu ze swoimi doświadczeniami i swoim spojrzeniem na życie) zostaje tu użyty niejako w zastępstwie ostrzeżenia poprzedzającego niektóre telewizyjne prezentacje, mianowicie „stacja emitująca program nie zachęca do naśladowania przedstawionych w programie sytuacji”, jednocześnie prowokując do głębszej refleksji nad przedstawianymi treściami.

Według umieszczonego powyżej zestawienia historii formy talk-show w Polsce możemy zobaczyć ewolucję programu do najbardziej charakterystycznych postaci. Ich rozwój datuje się na lata 90-te, kiedy Mariusz Szczygieł zostaje prowadzącym widowiska „Na każdy temat”. Pomimo iż od tamtego czasu technika przekazu telewizyjnego mocno postąpiła do przodu i powstało wiele programów tego typu, to w mojej opinii obok Mariusza Szczygła tylko dwa

nazwiska kojarzone z tą formą telewizyjną będą najbardziej reprezentatywne dla gatunku i zasłużone dla jego rozwoju. 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 cenilem dziennikarstwo Jagielskiego – jego programy oglądałem chyba najchętniej, zaś z perspektywy doświadczenia mogę stwierdzić, iż stał za tym w dużym stopniu kontekst nawiązania do klasycznej formy talk-show, bo właśnie te programy były jej najbliższe.

Patrząc z zupełnie innej strony, formy talk-show 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. W ten sposób doszło do mojego pierwszego spotkania z Wojtkiem Jagielskim, podczas którego przedstawiłem swój pomysł, by informacje przekazane przez artystę podczas wywiadu w Konstancinie były tymi samymi, o które Wojtek będzie go wypytywać w zaaranżowanym na potrzeby sceny studiu telewizyjnym. Artysta będzie gościem, a Jagielski prowadzącym, całość zaś ma przypominać swoją konwencją telewizyjny talk-show.

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 pod Kuluszkami w autentycznej stodole zbudowanej z pustaków, gdzie artysta zapraszał gości związanych z światem nowoczesnych mediów - 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 wnętrza 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 (warszawskim) 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:

*“Na co dzień pracuję jako operator kamery w Telewizji Polskiej przy programach publicystycznych, w większości realizowanych na żywo. Znałem zamysł realizacyjny Mateusza na jego film już wcześniej i gdy poprosił, abym został głównym operatorem przy scenie realizowanej w formie Talk Show, chętnie wziąłem udział w tym projekcie. 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. Po długich rozmowach wspólnie z Mateuszem określiliśmy miejsce realizacji całej sceny, które nie było przypadkowe, ponieważ już wcześniej zostało wykorzystane w bardzo podobnej konwencji, choć wtedy tylko na potrzeby publikacji internetowych.*

*Wiedziałem, że zarejestrowany obraz po montażu będzie mieć około 10 minut w całym filmie, a 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:*

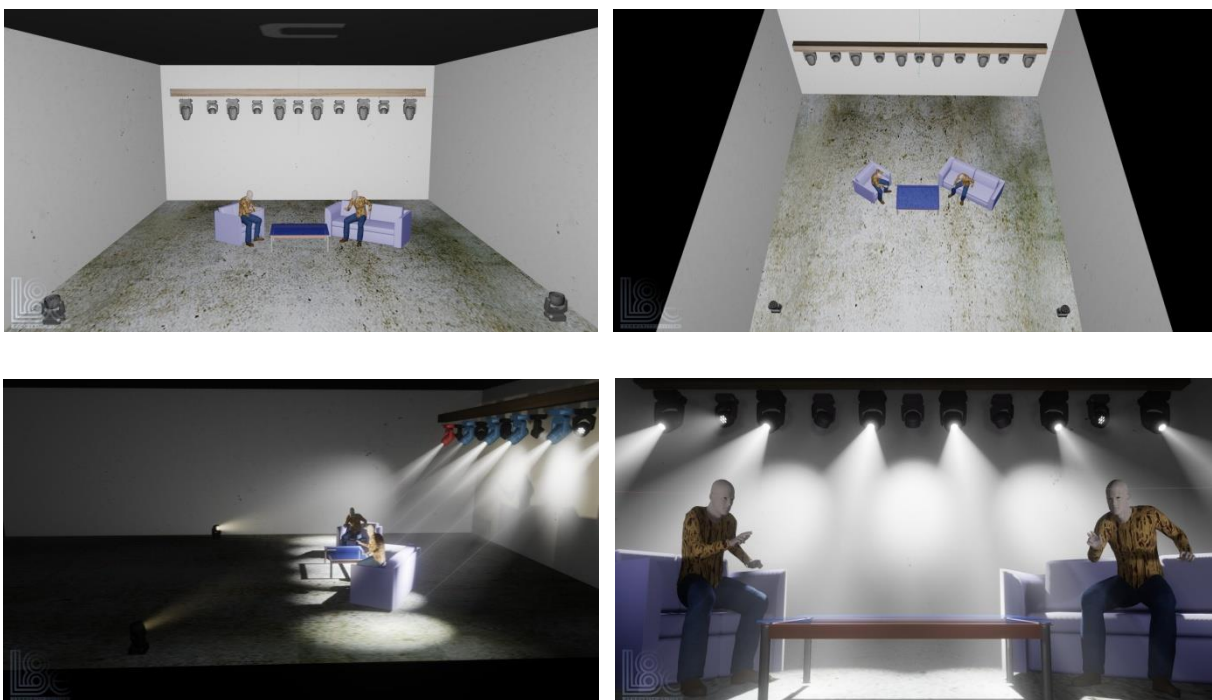
*Kamera ustawiona na wprost całej sceny miała za zadanie rejestrować obydwu gości w planie pełnym, wraz z zarysowaniem całej scenografii oraz w planie bliższym podwójnym, gdzie widoczne są wciąż obydwie postacie. Kolejne dwie kamery zostały ustawione „krzyżowo” względem kamery ogólnej tak, że każda z 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 odcięcia 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 świateł 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.”*



*wizualizacja oświetlenia efektowego*

Ponieważ realizacja odcinka specjalnego na potrzeby dokumentu „Każda z blizn” 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 Popok w bardzo osobistej retrospekcji, opowiedział o blaskach i cieniach powrotu do Polski, kiedy z garażowej gwiazdy z YouTube’a stał się celebrytą, którego losy i poczynania opisywane są przez tabloidy. Moim zadaniem było streszczenie tych 30 minut do dwunastu, 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 z uzależnieniami Popka, materiał ze wspomnianego roastingu idealnie obrazuje tamten okres 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 roastu, przy czym okazało się, iż stanowi on doskonale podkreślenie tematu rozmowy między gościem a prowadzącym.

Jak wyglądała praca ze sceną talk-show od strony realizacyjnej? Otóż by bardziej zbliżyć się do formy telewizyjnego talk-show postanowiłem kamery rejestrujące na planie całą rozmowę podpiąć pod mikser obrazów 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 Koluszek 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 transmisja idzie 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 „Kaźdej z blizn” 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.

## ROZDZIAŁ VIII

### *sprawozdanie sportowe*

Stosownie do tematyki kolejnego epizodu, jakim jest kariera bohatera filmu w świecie sportu i próba kontynuacji rozpoczętej na emigracji przygody z dyscypliną MMA, formą, przy pomocy której ją ilustruję jest sprawozdanie sportowe. Zacznę od tego, że sprawozdanie sportowe nie jest klasyczną formą filmową, a nieobecność tego terminu w leksykonach i słownikach wynika z kilku przesłanek. Przede wszystkim 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 „Kaźdej z blizn” 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 naświetlonymi w pierwszym rozdziale i na tle poprzedzających ją epizodów, ilustrowanych przy pomocy reportażu, albo teledysku.

Zgodnie z założeniami opisanymi w pierwszym rozdziale, udział takiej formy filmowej w obrazie „Kaźda z blizn” w żaden sposób nie koliduje z jego charakterem. Jest też na tle innych form, 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 (praktycznie wszystkich dozwolonych w sportach walki, ale bez broni). Mieszane sztuki walki są wyrazem ewolucji rozwoju sportu w kierunku zapewnienia widowiska obwarowanego jak najmniejszymi ograniczeniami, przy jednoczesnym zminimalizowaniu ryzyka poważniejszych obrażeń czy śmierci zawodników. Dyscyplina zaczęła się rozwijać w pierwszej połowie lat 90-tych XX wieku w USA. Za start przyjmuje się pierwszy oficjalny turniej MMA pod nazwą UFC 1. Obecnie zawody w formule MMA odbywają się na całym świecie, w tym również i w Polsce.

Nie jestem w stanie stwierdzić tego na pewno, ale być może na bieg wydarzeń wpływ miał fakt, iż bohater mojego filmu w czasach młodości interesował się krav-magą. Możliwe, że to z tego powodu po ucieczce z Polski, w związku z zainteresowaniem mieszanymi sztukami walki rozpoczął treningi w klubie „Team Titan”, gdzie jego trenerem był Mickey Papas. W 2008 roku artysta rozpoczął starty w profesjonalnych zawodach MMA, występując pod pseudonimem „Popek Rak”. Stoczył trzy walki, z których dwie wygrał w największej

ówcześnie brytyjskiej organizacji Cage Rage. 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 MMA w Anglii 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. Jaką sytuację mam tu na myśli?

W pierwotnym wywiadzie udzielonym przed kamerami w Konstancinie w 2018 roku moment powrotu do Polski, powrót do statusu wolnego człowieka i jednocześnie urzeczywistnienie statusu mega-gwiazdy jest niezwykle ważny, można powiedzieć, że stanowi on swoisty życiowy przełom. Z jednej strony jest on konsekwencją całego dotychczasowego życia, pełnego ciężkiej pracy zarówno nad sobą jak i swoją rzeczywistością, z drugiej zaś jest to baza kolejnego „nowego życia” i większości wszystkich późniejszych wydarzeń. 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. Jak potoczyła się historia tego kontraktu? W skrócie – były to trzy porażki i jedno zwycięstwo. Jeśli chodzi o szczegóły to:

- Podczas gali nr 37 KSW 3 grudnia 2016 artysta stoczył walkę z Mariuszem Pudzianowskim. Pudzianowski wygrał walkę w pierwszej rundzie przez nokaut techniczny.
- 27 maja 2017 na KSW 39 na Stadionie Narodowym w Warszawie wygrał z Robertem „Hardkorowym Koksem” Burneiką, który poddał się w 45 sekundzie walki.
- 23 grudnia 2017 stoczył walkę z Tomaszem Oświecińskim, z którym przegrał w drugiej rundzie
- 6 października 2018 na KSW 45 stoczył pojedynek z zawodnikiem z Bośni – Erko Junem. Wygrał Erko Jun przez techniczny nokaut w drugiej rundzie.
- 22 czerwca 2020 w mediach społecznościowych poinformował o zakończeniu współpracy z KSW.

Czas wypełnienia kontraktu z KSW zbiegał się ze zdarzeniami, które opowiedziałem w scenie z zastosowaniem formy talk show, opisanej 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 przybliżyć widzowi przy użyciu głosu autentycznego spikera, by forma sprawozdania sportowego stała się jak najpełniejsza.

Kierownikiem produkcji przy realizacji opisywanej tu sceny filmu był mój wieloletni przyjaciel Michał Stec, z którym znajomość również rozpoczęła się w trakcie studiów (w tym przypadku na wydziale produkcji Łódzkiej Szkoły Filmowej), i który przez wiele lat wspierał swoim talentem moje realizacje komercyjne.

W czasie, gdy pracowałem nad „Każdą z blizn”, bohater tego dokumentu zdążył już przejść na swoją sportową emeryturę, nie było więc możliwości zarejestrowania przy pomocy kamer żadnej z jego walk na żywo. Ponieważ jednak pracuję z nim od dawna, 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 zbudowanie 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 oraz świeżo upieczony reżyser, autor takich filmów jak „Underdog” oraz „Jak zostałem Gangsterem”. 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!



*od lewej: Mateusz Matheo Schmidt, producent muzyczny, Maciej Kawulski, współwłaściciel Federacji KSW*

Do roli operatora przy tej scenie, zaprosiłem Kubę Jakielaszka, z którym to 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 zdjęciu zdjęć o charakterze dokumentalnym. Tylko tak mogę mieć pełną kontrolę nad wykonywanymi przeze mnie zdjęciami.”



praca na planie zdjęciowym, na Stadionie Narodowym



od lewej: z autorem zdjęć, Jakubem Jakielaszkim na płycie Stadionu Narodowego, Popek w szatni, podczas rejestrowania jednej ze scen

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.

By uatrakcyjnić obraz 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 formą. 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 „Jurasa” Jurkowskiego. Karierę komentatora sportowego „Jurasa” 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 „Jurasa” 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 tu emocje, którymi musiał być naznaczony głos komentatora. Oprócz tego, że słowa musiały brzmieć tak, jakby Łukasz Jurkowski oglądał wszystkie wydarzenia po raz pierwszy chodziło mi nie tylko o samo opowiadanie, lecz także odniesienie się do sportowej kariery artysty przez swój pryzmat, jak to mają w zwyczaju sprawozdawcy sportowi. W ten sposób „Jurasa” stał się artystą, który przy pomocy swoich zabiegów komentatorskich nadaje charakter prezentowanemu widzom obrazowi.

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 o którychmi 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 przydaje 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 pomocną 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 na 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.

## ROZDZIAŁ IX

*making-of / zapis dokumentalny*

Filmy dokumentalne mają to do siebie, że w miarę zapoznawania się z faktami przedstawianymi w kolejnych scenach, widz podświadomie zaczyna oczekiwać nie tyle komentarza interpretującego prezentowane wydarzenia, ile czegoś w rodzaju podsumowania ostatnich fragmentów, co pozwoliłoby mu na zebranie myśli i spojrzenie na całość obrazu z dystansu i nowej perspektywy.

W ten sposób mój wybór padł na formę określaną mianem „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.”<sup>21</sup>*

Making of to w rozumieniu definicyjnym nagrany zza kulis film dokumentalny, który pokazuje, jak wyglądała produkcja materiału. Jego zadanie polega przede wszystkim na ociepleniu wizerunku głównych bohaterów oraz zapewnieniu wsparcia promocyjnego.

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.

Scena „Każdej z blizn” zrealizowana w formie making-of - czy raczej zgodnie ze schematem making of - jak najbardziej pasuje do dokumentu, ponieważ forma ta sama w sobie jest zapisem dokumentalnym. Jej specyfika – warunek, dzięki któremu można mówić, że dana forma zalicza się do gatunku making of - polega na tym, że oglądający zarejestrowaną sytuację widz nie tylko powinien 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 często 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)

<sup>21</sup> “Telewizyjny pejzaż genologiczny” wyd. Telewizja Polska S.A. CS- Akademia Telewizyjna, 2004 str. 85

dodatkowy komentarz wydawał mi się zbędny. Ale jeśli chodzi o sferę dźwięku, postanowiłem zamontować mikroport na ciele bohatera tak, by widz mógł słyszeć wszystkie wypowiedane słowa i prywatne rozmowy.

Swoją karierę 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 „każdej z blizn” przy wsparciu wspomnianego wcześniej drugiego operatora - Sebastiana.

Obowiązki rejestrowania „uciekających zdarzeń”, czyli niepowtarzalnej chwili teraźniejszości artysty, podzieliliśmy w ten sposób, że miałem się skupić głównie na filmowaniu średnich i szerokich planów bohatera, zaś zadaniem Sebastiana było rejestrowanie detali oraz wszystkich planów. Zamiar ten można streścić w taki sposób, że kiedy wchodzimy do jakiegoś klubu, to ja się trzymam artysty, zaś Sebastian rejestruje obecne osoby, panoramę klubu i szerokie plany, dzięki którym widz wie, gdzie się znajduje, jak wygląda lokalna przestrzeń i jakie zdarzenia rozgrywają się na drugim planie, co jest niezwykle istotne w oddaniu klimatu panującego w danej scenie.

Po konsultacji z managerem artysty udało nam się wydrzeć kilka dni z jego kalendarza dzięki czemu w planach znalazła się rejestracja występu scenicznego, treningu na siłowni, spotkania ze znajomymi, a także dnia spędzonego z rodziną nie tylko w domowej przestrzeni, ale i poza nią. W materiale znalazło się również miejsce na pobyt artysty w studiu nagrań.

Kiedy wszystko było już zaplanowane i zapięte 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 formy making-of.

Następnego dnia okazało się, że jako producent i reżyser filmu muszę przerwać zdjęcia i poświęcić swój czas przygotowaniom sceny musicalowej, opisanej w rozdziale drugim. Stałem wówczas przed trudnym wyborem: czy przekładać umówione zdjęcia, czy też zrzucić całą odpowiedzialność na barki na Sebastiana, który jako młody i początkujący operator nie miał odpowiedniego doświadczenia? Tym razem zaufałem intuicji i postanowiłem zaryzykować.

Dlaczego? 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, co było pewnym kontrastem, gdyż do tej pory – pamiętajmy, że artysta był już znanym celebrytą – obsługiwali go doświadczeni filmowcy. Z kolei dla młodego operatora sytuacja była konkretnym wyzwaniem, ponieważ „obiekt” przeznaczony do udokumentowania nie należy 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 filmowania na potrzeby opisywanej w tym rozdziale sceny, którą 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 brała udział również córka artysty, Julka - oczywiście w kategorii dziecięcej.

Po zakończeniu zawodów i po zgraniu materiału na dyski okazało się, że młody operator 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-tych – z którym nasz artysta nagrywał wspólnie utwór. Napięcie bohatera i towarzyszących mu osób, siłą rzeczy udzieliło się operatorowi, nie wpłynęło jednak na jakość materiału. Oprócz momentów zapisanych w studiu nagraniowym kamera ponownie rejestrowała problemy artysty z uzależnieniem, rodzinne dyskusje na ten temat z życiową partnerką-Katarzyną oraz próby zaistnienia w życiu córki w roli ojca. W sumie przez kilka dni towarzyszenia bohaterowi Sebastian zebrał 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 rozdział 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 i pozostanie w nim na zawsze, pokazując artystę w taki, a nie inny sposób, zaś widza po zakończeniu projekcji niewiele będzie obchodziło, czy sytuacja się zmieniła, czy nie. Gdyby jednak pominąć te wszystkie przemyślenia, powinniśmy wrócić do głównego założenia realizacji sceny making-of’owej. Plan był następujący – umawiamy się z menadżerem na termin, w którym artyście może towarzyszyć kamera, wysyłam na ustalony w ten sposób czas operatora i z zarejestrowanego materiału montuję scenę. Tak miało być i tak było, a uczciwa rezygnacja z powtórzenia zdjęć pozwala uniknąć przekroczenia formuły dokumentalnej, wedle której powstawał film. To nic, że z siedmiu dni otrzymaliśmy cztery. Nie miały też większego znaczenia moje obawy, że scena w formie making of mogła na tle innych scen filmu wypaść najslabiej, a trzeba pamiętać, że jest to osiem minut wyświetlanego obrazu na ekranie i osiem minut czasu widza, który spędzi na jego oglądaniu. Gdybym nie oparł się

pokusie rezygnacji z użycia zdobytego przez Sebastiana materiału, zaprzeczyłbym nie tylko planom sceny, ale również podważył pierwotne założenia całego projektu.

Od strony operatorskiej widoczne były podczas analizy ujęć pewne niedoskonałości wynikłe z niewielkiego doświadczenia operatora w pracy nad taką formą filmową, ale jak już wcześniej wspominałem, najczęściej to właśnie młodzi operatorzy realizują making of z różnych wydarzeń. Gdybym na przykład poprosił kogoś z moich bardziej doświadczonych kolegów operatorów, obraz swym charakterem mógłby bardziej przypominać fragmenty telewizyjnego reportażu, a nie opisywany making of, na który składa się niedoskonałość pod względem światła i dźwięku oraz poprawnych kompozycji kadru uzależnionego od nieprzewidzianego rozwoju sytuacji. Użyliśmy więc tego co los, talent Sebastiana oraz prawda czasu pozwoliły uzyskać i finalnie otrzymaliśmy obraz człowieka, który z koncertu trafia do studia nagrań, by wraz zaproszonym gościem – dr. 'em Albanem – dokończyć wspólny utwór, a następnie zrealizować do niego teledysk na przygotowanym planie filmowym. Wszystko to dzieje się w oparach alkoholu i w towarzystwie używek, jest przeplatane nieprzespanymi nocami, pobytem na siłowni i obecnością w domu. 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 żaden normalny człowiek – bez znaczenia, czy żyjący jak nasz artysta, czy jakkolwiek inaczej - nie podołałby takiemu wyzwaniu jak „Runmageddon”, co utwierdza mnie 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 spełnia 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 Popka zaraz zrobi. Realizacja zdjęć zdecydowanie stała się dla mnie wyzwaniem oraz zdobyłem dzięki niej wiele doświadczenia.”*



## ROZDZIAŁ X

*scena w formie relacji internetowej*

Kompletując formy filmowe, 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, a życie szykuje zapewne kolejne niespodzianki, które potem będzie wspominać jakiś inny dokumentalista, 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, forma aktu finałowego wciąż nie powinna wychodzić poza reguły określające film dokumentalny, a przy tym wymagała - podobnie jak poprzednia - czynnego udziału bohatera. Zdecydowałem się więc na coś, co na potrzeby niniejszej pracy można nazwać „dokumentalizmem amatorskim”.

W swojej pracy nad filmem przeszedłem w moim odczuciu 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 formę 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, wrzucanych 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 swoim użytkownikom edycję filmów i fotografii oraz ich udostępnianie w serwisach społecznościowych. Integralną częścią platformy jest możliwość publikacji 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 publikujący, jak i jako odbiorcy. Praca z ulotnością chwili obecnej, nie pozostała bez echa na płaszczyznach życia niezwiązanych z mediami społecznościowymi, np. na łamach popularnego ogólnopolskiego dziennika prowadzone były warsztaty kręcenia filmu telefonem, historia kultury odnotowała też kręcone telefonem teledyski i filmy.

Jeśli chodzi o „Każdą z blizn” 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. Oprócz wybranych przez siebie zdarzeń, które postanowił uwiecznić, zarejestrował też swoje przemyślenia na tematy związane ze swoim życiem codziennym, refleksje i spostrzeżenia. 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 momencie, gdy on sam ukrywał się przed wymiarem sprawiedliwości ścigany listem gończym. 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 Popek nadawał wraz z dźwiękiem z miejsca, gdzie aktualnie przebywał. O tym procederze można usłyszeć w moim filmie we wcześniejszej scenie, zrealizowanej w formie reportażu telewizyjnego, gdzie artysta znajdując się na terenie londyńskiej dzielnicy Camden wskazuje miejsce, z którego emitował swoją rolę w koncertach Gangu Albanii. Prekursorska metoda, której w tamtych czasach nikt nie stosował, dziś stała się sposobem powszechnie wybieranym 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 autopoportretem. 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 6, spełniających moje oczekiwania. Wśród odrzuconych materiałów, znalazły się przede wszystkim nagrania, w których nie zwracał się on bezpośrednio do oglądających, co było moim głównym założeniem. Były tam również nagrania kilkusekundowe oraz takie, w których po kilku słowach, skierowanych do widza, Paweł oddaje telefon osobie towarzyszącej mu w danej chwili i oddaje się wykonywaniu jakiejś czynności np. podnoszeniu ciężarów na siłowni. Także takie nagrania nie były zgodne z pierwotnym zamysłem realizacji tej części filmu.

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 studio 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 treningu na siłowni, czy opowiadającego o pechowych zakupach, z których wrócił z dwoma lewymi butami. Właśnie ta „historyjka” stanowi zakończenie całej sceny. Po niej następuje już tylko podsumowanie w formie wywiadu, udzielonego przez Pawła w jego domu, spajającego wszystkie formy. Popek mówi tu o przebytej drodze i o tym, że choć tak naprawdę nie powinno mu się to udać, znalazł się w „swoim prywatnym niebie”. Zaraz po tym na ekranie ukazują się napisy końcowe, zaś w sferze dźwiękowej możemy usłyszeć głos Damiana Ukeje, śpiewającego refren utworu „Sen” (prod. Matheo), od którego zrodził się pomysł na stworzenie filmu „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 (...)”*

## ROZDZIAŁ XI

### *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.”<sup>22</sup>

Na początku pracy nad całym filmem stworzyłem listę operatorów, których chciałem zaprosić do współpracy. Każdy z nich posiada swoją wrażliwość artystyczną i 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 przykłada 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 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*

<sup>22</sup> “Słownik filmu” wyd. KWN Sp. J. 2010 str. 40

*zmysły odbiorcy poprzez mocne i wyraziste obrazy. Pierwszą, kluczową decyzją była czerń i biel. Uważam, że interpretacja rzeczywistości w walorze z pominięciem koloru nadaje obrazowi siłę i szlachetność. Próbowaliśmy spotęgować to wrażenie zastosowując dość kontrastowe oświetlenie. Ponadto niemal w każdym ujęciu, wprawiliśmy światło w ruch. Kształty i faktury wylaniają 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 dostępnej dużej listy sprzętu oświetleniowego do wyboru, 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 w moim odczuciu pozwolić, ponieważ właśnie czołówka często przedstawiana jest przy użyciu odmiennych 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 w tym momencie 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 6, ponieważ sposób wypowiedzi artysty, który w tamtym momencie był pod wpływem środków odurzających, nie pasował do koncepcji 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 jest ważne, by pierwsza scena zawierała mocną treść. Przy okazji materiał ten jako zapis archiwalny zdradza charakter całego filmu.

## ROZDZIAŁ XII

### *problemy realizacyjne*

Czytając kolejne rozdziały mojej pracy doszedłem do wniosku, że ktoś nieobeznany ze specyfiką planu filmowego mógłby wynieść z lektury mylne wrażenie, jakoby kręcenie filmu to przysłowiowa bułka z masłem. Wynika to z faktu, że opis powstawania obrazu „Każdą z blizn” jest skoncentrowany na takim posłużeniu się formami filmowymi, by mogły pasować do reguł filmu dokumentalnego zarówno tych opisanych w literaturze fachowej jak i tych obecnych w potocznym rozumieniu widza. W związku z tym chciałbym w niniejszym rozdziale opisać przeciwności, z jakimi musiałem się zmierzyć wraz z kolejnymi ekipami filmowymi. Chciałbym przy okazji zaznaczyć, że nie chcę pisać o małych problemach, ponieważ te pojawiają się przy każdej realizacji, przy czym nie wpływają zbyt mocno 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 momencie świat filmowy w Polsce stanął w miejscu. Zaplanowane uprzednio prace musiały zostać przesunięte w bliżej nieokreśloną przyszłość, a nikt nie wiedział jak bardzo sytuacja się przeciągnie 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 - czyli 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 scenę (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 zrzut 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 informatyków w Warszawie, który ponoć 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 praktycznie 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 ethernetcable), 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 razem, że żadna z firm, która korzysta bądź wynajmuje kamery typu RED takiego przewodu nie posiada. Skoro więc nie dało się go wynająć, pomyśl 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 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 moim odczuciu 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 formie reportażu telewizyjnego, kręcona w Anglii – była to pierwsza scena realizowana na potrzeby filmu „Każda z blizn”. Zdjęcia odbywały się między 9, a 11 marca 2020. 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.
- Scena w formie 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, tylko materiał został zmontowany na etapie postprodukcji choć w dużej mierze korzystaliśmy z tego co zostało zarejestrowane przy użyciu stołu głównego realizatora.

Podczas prawdziwej realizacji na żywo operatorzy mają słuchawki i dzięki temu realizator mówi im co robić, podając do mikrofonu numer kamery, np. „jedyńka najazd na twarz prowadzącego”. Nie może krzyżeć, bo zarejestrowałyby to te same mikrofony, które służą nagraniu samego talk-show.

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 względem zgromadzeń, toteż zaproszenie na plan dodatkowych osób wiązało się z dużą odpowiedzialnością i ryzykiem. Finalnie w talk-show wzięła udział publiczność, jednak ze względu na wspomniany problem zdecydowałem się pójść na kompromis i zaprosić jedynie ¼ planowanej przednio ilości osób, co niestety jest widoczne w kadrze.

- Scena 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 przetrzymywanie ekipy i sprzętu między na przykład szatnią, a parkingiem oddzielonych przysłowiowymi kilometrami korytarzy. Pokonanie takich dystansów architektonicznych 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 rozdziale.



## ROZDZIAŁ XII

### *analiza odpowiedzi z przeprowadzonych ankiet*

Po szczegółowym opisie procesu realizacji filmu, chciałbym przejść do najważniejszego elementu mojej pracy- analizy odpowiedzi respondentów, mających pomóc wskazać współistnienia i zależności między formami filmowymi, które złożyły się na „Każdą z blizn”. Gdy prace nad obrazem dobiegały końca, doprecyzowałem pytania ankiety, które miały tę analizę umożliwić. Praca ta, nie jest więc wyłącznie wychodzącym poza reguły pracy dokumentalisty procesem twórczym, połączonym z opisem teoretycznym, lecz ma swoje podsumowanie w postaci badania ankietowego.

Badanie ankietowe jest jedną z metod badania społecznego, polega na zbieraniu informacji od respondentów przy pomocy wykreowanego na potrzeby konkretnego badania kwestionariusza. Projekt ankiety powstał jeszcze przed podjęciem prac na planach zdjęciowych.

W miarę postępu realizacji podlegał zmianom i korektom, by ostatecznie przybrać taką formę, w jakiej został przekazany respondentom.

Badanie zostało przeprowadzone na stu osobach, chociaż pierwotnie planowałem zrealizować ankietę na grupie, liczącej tysiąc osób w różnych częściach Polski, wynajmując na tę okoliczność zaprzyjaźnione sale kinowe.

W związku z pandemią covid-19 i faktem, że kina od października 2020, do momentu kiedy piszę te słowa pozostają zamknięte w ramach obostrzeń związanych z zachowaniem bezpieczeństwa, musiałem posiłkować się małymi lokalami, których właścicielami są moi znajomi.

W ten sposób udało się zorganizować pięć pokazów po 20 osób. Każdy przy zachowaniu wszelkich wymogów sanitarnych.

Dwa pokazy „Każdej z blizn” odbyły się w Szczecinie, dwa w Łodzi i jeden z Koluszkach. Nie zdecydowałem się badanie połączone z projekcją on-line, ponieważ jedyna wersja filmu dostępna w tej formie, była przeznaczona wyłącznie dla mojego Promotora i współtwórców obrazu. Przy większej skali mogłoby się pojawić ryzyko niekontrolowanych udostępnień, do czego nie chciałem dopuścić.

Po każdym pokazie rozdawałem gościom przygotowane i wydrukowane ankiety, wraz z kwestionariuszem osobowym. Zgodnie z zamierzeniem, ankietę ta pozwala znaleźć odpowiedzi na pytania, jakie postawiłem sobie podczas otwarcia przewodu doktorskiego.

Nie jest to typowe badanie socjologiczne. Nie zasługuje ono również na miano amatorskiej sondy, ponieważ pozwala na czytelną analizę odpowiedzi, zgodnie z prawidłami statystyki. Kształt ankiety i kwestionariusza, które to umożliwiły prezentuję poniżej:

## ANKIETA DO FILMU "KAŻDA Z BLIZN"

### 1. Które, spośród wymienionych form filmowych lubisz oglądać najbardziej?

- musical
  - animacja
  - film fabularny
  - teledysk
  - reportaż telewizyjny
  - talk-show
  - sprawozdania sportowe
  - making of
  - relacja internetowa

### 2. Która ze scen w filmie "Każda z blizn" podobała Ci się najbardziej?

- scena musicalowa
- scena animowana
- scena fabularna
- scena teledyskowa
- scena reportażowa
- scena w formie talk-show
- scena w formie sprawozdania sportowego
- scena w formie making of (zza kulis)
- scena w formie relacji internetowej

### 3. Która ze scen w filmie "Każda z blizn" najwiarygodniej zobrazowała wspomnienia bohatera?

- scena musicalowa
- scena animowana
- scena fabularna
- scena teledyskowa
- scena reportażowa
- scena w formie talk-show

- scena w formie sprawozdania sportowego
- scena w formie making of (zza kulis)
- scena w formie relacji internetowej

4. Która ze scen w filmie "Każda z blizn" była najatrakcyjniejsza wizualnie?

- scena musicalowa
- scena animowana
- scena fabularna
- scena teledyskowa
- scena reportażowa
- scena w formie talk-show
- scena w formie sprawozdania sportowego
- scena w formie making of (zza kulis)
- scena w formie relacji internetowej

5. Która ze scen w filmie "Każda z blizn" najmniej wiarygodnie odwzorowuje wspomnienia bohatera?

- scena musicalowa
- scena animowana
- scena fabularna
- scena teledyskowa
- scena reportażowa
- scena w formie talk-show
- scena w formie sprawozdania sportowego
- scena w formie making of (zza kulis)
- scena w formie relacji internetowej

6. Czy w którejś ze scen odczuwasz fałsz? Jeśli tak to w której?

- nie odczuwam
- w scenie musicalowej
- w scenie animowanej
- w scenie fabularnej

- w scenie teledyskowej
- w scenie reportażowej
- w scenie w formie talk-show
- w scenie w formie sprawozdania sportowego
- w scenie w formie making of (zza kulis)
- w scenie w formie relacji internetowej

7. Czy któraś ze scen była za krótka (niedosyt)? Jeśli tak to która?

- nie była
- scena musicalowa
- scena animowana
- scena fabularna
- scena teledyskowa
- scena reportażowa
- scena w formie talk-show
- scena w formie sprawozdania sportowego
- scena w formie making of (zza kulis)
- scena w formie relacji internetowej

8. Czy któraś ze scen była za długa (przesyt)? Jeśli tak to która?

- nie była
- scena musicalowa
- scena animowana
- scena fabularna
- scena teledyskowa
- scena reportażowa
- scena w formie talk-show
- scena w formie relacji sportowej
- scena w formie making of (zza kulis)
- scena w formie relacji internetowej

9. Czy któraś ze scen była niezrozumiała pod względem przekazu?

- nie była
- scena musicalowa
- scena animowana
- scena fabularna
- scena teledyskowa
- scena reportażowa
- scena w formie talk-show
- scena w formie sprawozdania sportowego
- scena w formie making of (zza kulis)
- scena w formie relacji internetowej

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

- tak
- nie
- nie mam zdania

# KWESTIONARIUSZ ANKIETY

## 1. Płeć:

- mężczyzna
- kobieta

## 2. Przedział wiekowy:

- poniżej 18 lat
- 18 - 26 lat
- 27 - 35 lat
- 36 - 45 lat
- powyżej 45 lat

## 3. Wielkość miasta:

- wieś
- miasto do 50 tys.
- miasto od 50 tys. do 150 tys.
- miasto od 150 tys. do 500 tys.
- miasto powyżej 500 tys.

## 4. Wykształcenie:

- podstawowe
- średnie
- licencjat, inżynier
- wyższe
- inne

Po przeprowadzeniu wszystkich pokazów „Każdej z bliźni” na potrzeby badania ankietowego, uzyskane odpowiedzi zostały wprowadzone do programu, który wygenerował wynik w postaci pliku obsługiwanego przez Excel, dzięki czemu uzyskałem obraz procentowego rozkładu odpowiedzi w postaci diagramów.

Zanim przejdę do omówienia wyników ankiety, chciałbym zwrócić uwagę na kilka kwestii. Przy niewielkich grupach respondentów, stosuje się dobór losowy uczestników, stosowany również w przypadku, gdy nie jest znana struktura próby. W konsekwencji, w badaniu wzięły udział osoby z różnych środowisk społecznych, a po przeliczeniu wyników okazało się, że gdybyśmy przy pomocy kwestionariusza chcieli wyodrębnić poszczególne podgrupy respondentów, odchyły od trendu wykazanego przez ankietę charakterystyczne dla każdej, nie sięgałyby więcej niż kilku procent.

Przy tak nieznacznym wahaniu wyników, po uszczegółowieniu wskaźnika struktury próby, podział respondentów był zbędny, ponieważ o odpowiedzi nie decydowała płeć, pochodzenie, ani wiek- osoby poniżej 35 roku życia odpowiadały tak, jak ludzie powyżej 45 roku życia (stanowiący 10 procent ogółu respondentów).

W moim odczuciu fakt niewielkich różnic w odpowiedziach świadczy o uniwersalności języka filmu dokumentalnego, którym posłużyłem się w narracji „Każdej z bliźni”.

Chciałbym teraz przejść do analizy odpowiedzi do poszczególnych pytań.

## **1. Które, spośród wymienionych form filmowych lubisz oglądać najbardziej?**

Jest to jedyne pytanie, które nie dotyczy mojego filmu w sposób bezpośredni, jednak kolejność form podanych w zestawie możliwych odpowiedzi jest taka sama, w jakiej pojawiają się one w obrazie. Chociaż ankietę była rozdawana respondentom już po zakończeniu projekcji, nie przypuszczam, by taki szyk mógł w jakikolwiek sposób rzutować na wybory ankietowanych. Jak widać, najwięcej osób – 48 procent – wskazało film fabularny, co zgodnie z moją intuicją filmowca, było dość przewidywalne.

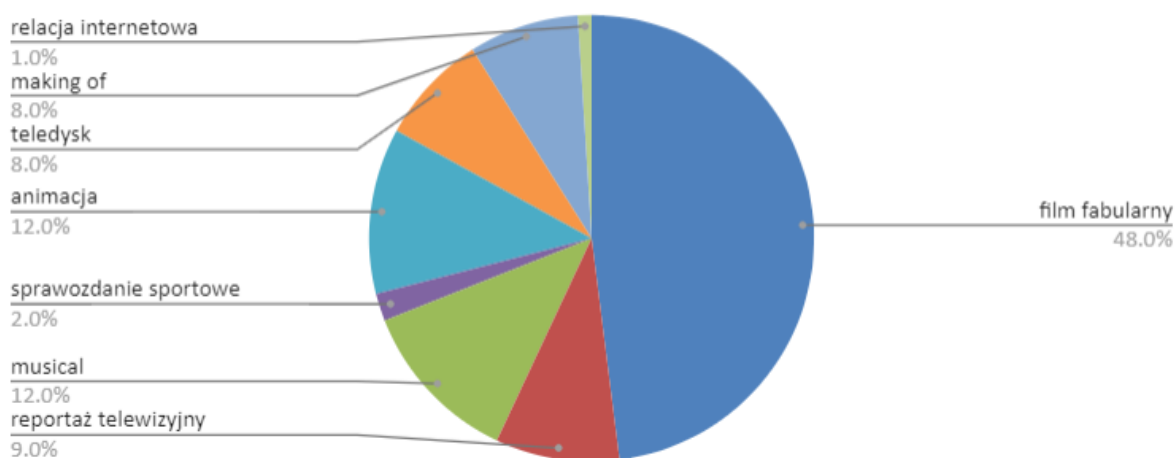
Drugie miejsce, z o wiele mniejszym bo 12-procentowym wynikiem, zajęły *ex aequo* musical i animacja.

Trzecie miejsce – 9 procent – reportaż telewizyjny.

Co ważne, tylko jedna osoba wskazała jako swoją ulubioną formę relację internetową. Taki wynik może budzić pewne zdziwienie, ponieważ najwięcej respondentów reprezentowało przedział wiekowy 27-35 lat, a więc generacje związane z platformami społecznościowymi. Warto też wspomnieć o wyniku jaki uzyskała w tej części ankiety forma musicalowa.

Spora przepaść (choć zdaję sobie sprawę, iż w tej ocenie dużą rolę odgrywa fakt, że sam przepadam za musicalami) między miejscem pierwszym, a drugim wynika stąd, że współcześnie musical nie jest już tak popularny jak w ubiegłym stuleciu. Poza tym, jest też coraz mniej dostępna forma pod względem rocznej liczby nowych produkcji.

## Które, spośród wymienionych form filmowych lubisz oglądać najbardziej?



### 2. Która ze scen w filmie "Każda z blizn" podobała Ci się najbardziej?

Konstruując ankietę każdy badacz ma jakieś przewidywania co do jej wyników, oparte na mniej lub bardziej subiektywnych przesłankach. Często jednak rezultaty okazują się diametralnie różne od przewidywań - tak też było i w wypadku badania współlistnienia form filmowych w ramach jednego filmu nawiązującego do konwencji dokumentu. Jakie miałem przewidywania co do tego, która forma wypadnie w oczach widzów najlepiej?

Otóż obstawiałem teledysk i reportaż. Tymczasem okazało się, że najlepszy odbiór miała scena musicalowa – została wskazana przez 45 procent respondentów.

Bez wątpienia scena ta, zrealizowana na potrzeby „Każdej z blizn” pochłonęła nie tylko największe nakłady finansowe (jedna trzecia całego budżetu filmu), ale także zaangażowała największą liczbę osób po obu stronach kamery. Jak widać, ciężka praca oraz zaangażowanie ekip aktorskich i realizatorskich, zostały docenione przez blisko połowę respondentów.

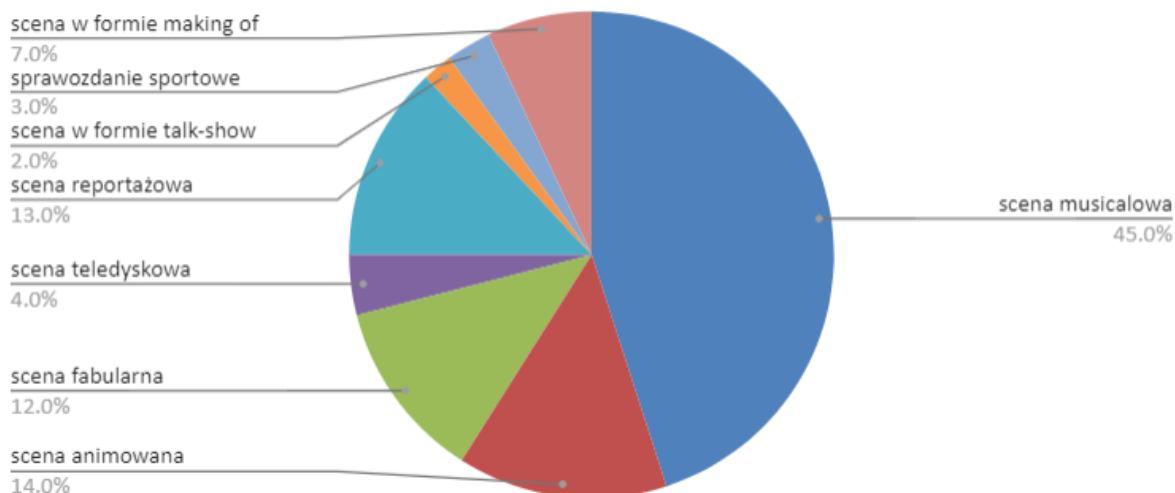
Druga pozycja w wynikach, poważnie oddalona od pierwszej, to animacja z 14 procentami, trzecie zaś to, nieznaczna w stosunku do drugiej różnica, czyli 13 procent wskazań na scenę reportażową. Być może za wynikiem uzyskanym w omawianym pytaniu stoi fakt, że nakłady środków i pracy (kostiumy, scenografia, sugestywność świata przedstawionego i precyzja obrazu) przełożyły się na bogactwo kadru, docenione przez respondentów, o czym sam nie mogę powiedzieć, ponieważ jako twórca całego filmu mam do niego zupełnie inny dystans niż widzowie.

Ciekawostką dotyczącą wyników ankiety jest to, że nikt w odpowiedzi do pytania, która scena podobała się najbardziej nie wskazał relacji internetowej.

rozpoczęciem projekcji respondenci nie dysponowali informacją, że uczestniczą w pokazie filmu nawiązującego do konwencji dokumentu, ani nie znali założeń dotyczących jego struktury. W przypadku, gdyby znali zamysł pracy mogliby się zbytnio zasugerować założeniami.



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



### 3. Która ze scen filmie "Każda z blizn" najwiarygodniej zobrazowała wspomnienia bohatera?

Najwięcej głosów – 31 procent – zdobyła scena reportażowa. W pewnym sensie nie jest to wynik zaskakujący biorąc pod uwagę, ile dzieje się w kadrze. Bohater obrazu oprowadza widza po konkretnych miejscach, opowiada co się w nich wydarzyło, wraca do sytuacji ze swojej przeszłości. Jest to coś zupełnie różnego od momentów, gdy siedzi u siebie w domu i opowiada do kamery „podprowadzając” widza do kolejnych scen. Mamy tu po prostu do czynienia z konkretną i wciągającą akcją przemawiającą językiem dokumentu – myślę, iż ten właśnie język zaważył na poczuciu autentyczności i wiarygodności tej części filmu. Drugie miejsce pod względem ilości głosów uzyskała scena fabularna. Muszę przyznać, że jest to dla mnie pewnym zaskoczeniem, ponieważ scena ta niesie bardzo mocny ładunek emocjonalny, który może rzutować na odczucia widzów. Skoro jednak uzyskała 26 procent głosów, można przypuszczać, że wybór formy fabularnej jako części filmu nawiązującego do konwencji dokumentu, był dobrym pomysłem. Do atutów sceny należy na pewno gra aktorska Mirosława Zbrojewicza i sugestywność kadru, oparta na ustawieniu kamery i odpowiednim oświetleniu. Moje zaskoczenie związane z wynikiem uzyskanym przez scenę fabularną, dotyczy też niewielkiej różnicy między nią, a sceną reportażową, wynoszącej 5 procent. Scena fabularna z definicji jest dalsza dokumentowi niż reportażowa, a według wyników ankiety widzowie zaufali im niemal tak samo.

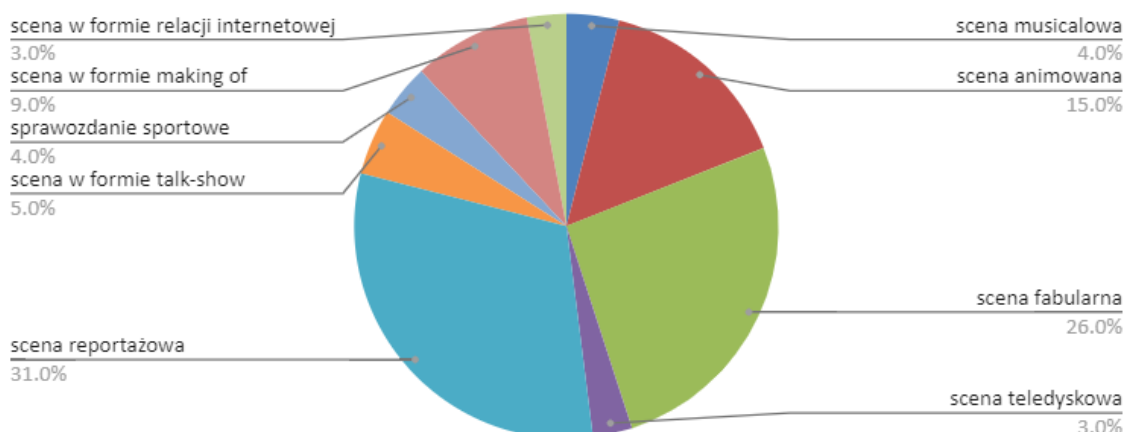
Podobne zaskoczenie to miejsce trzecie, czyli 15 procent głosów dla sceny animowanej, będącej od początku do końca dziełem pracy twórczej, ale uznanej za wiarygodną.

Wynik ten jest sukcesem autorów sceny w formie animacji.

Kiedy konstruowałem ankietę przewidywałem, że najwięcej głosów zdobędzie scena w formie relacji internetowej, w ankiecie zdobyła jednak zaledwie trzy procent głosów. Gdyby istniała możliwość zadania pytania o wiarygodność odwzorowania wspomnień wymieniając same formy, bez poprzedzającej projekcji filmu, zapewne najwięcej wyników zdobyłyby forma reportażu wraz z relacją internetową. Ważne jednak jest to, co wskazują uzyskane w moim badaniu odpowiedzi - określenie „najwiarygodniej” oznacza „najbliższej dokumentu”, a według

tego co napisałem we wcześniejszych rozdziałach pracy zarówno scena animacyjna, jak i fabularna są od niej najdalsze, zaraz po musicalu.

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

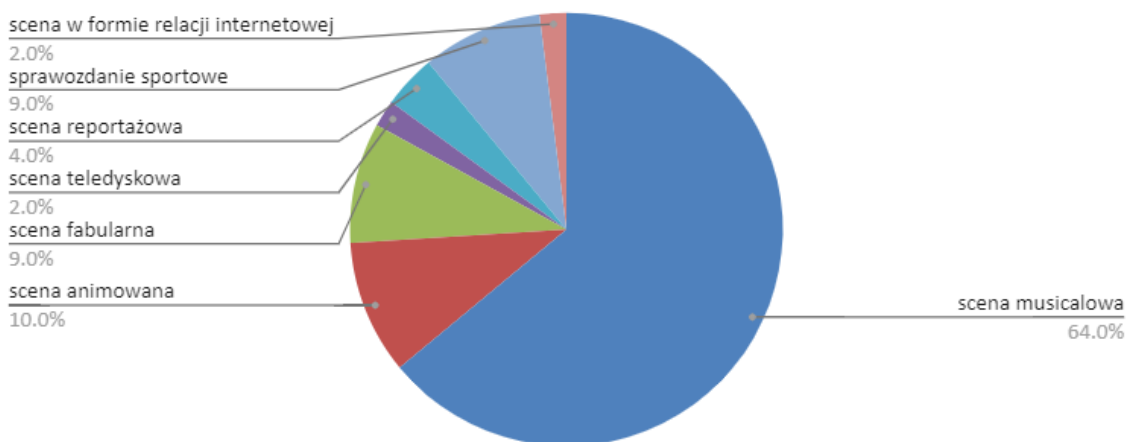


### 4. Która ze scen w filmie "Każda z blizn" była najatrakcyjniejsza wizualnie?

W tym pytaniu odpowiedzi były zgodne z moimi przewidywaniami. Największa ilość respondentów – 64 procent – wskazała scenę musicalową, czyli najdroższą i najbardziej pracochłonną. Na drugiej pozycji – znacznie oddalonej od pierwszej, bo wyznaczonej przez 10 procent odpowiedzi, znalazła się scena w formie animacji. Miejsce trzecie zajęły ex-aequo sceny fabularna i sprawozdania sportowego.

Wyniki świadczą przede wszystkim o tym, że widzowie dobrze zrozumieli pytanie i wypunktowali te formy, w których organizacja kadru była najbardziej wyrafinowana. Odpowiedzi wskazują na fakt, iż odbiorcy docenili pracę kolejnych ekip realizatorskich, Grupa, na której przeprowadziłem badanie, nie obejmowała środowiska złożonego z fanów głównego bohatera „Każdej z blizn”, co również uwiarygadnia jego rzetelność.

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



## 5. Która ze scen w filmie "Każda z blizn" najmniej wiarygodnie odwzorowuje wspomnienia bohatera?

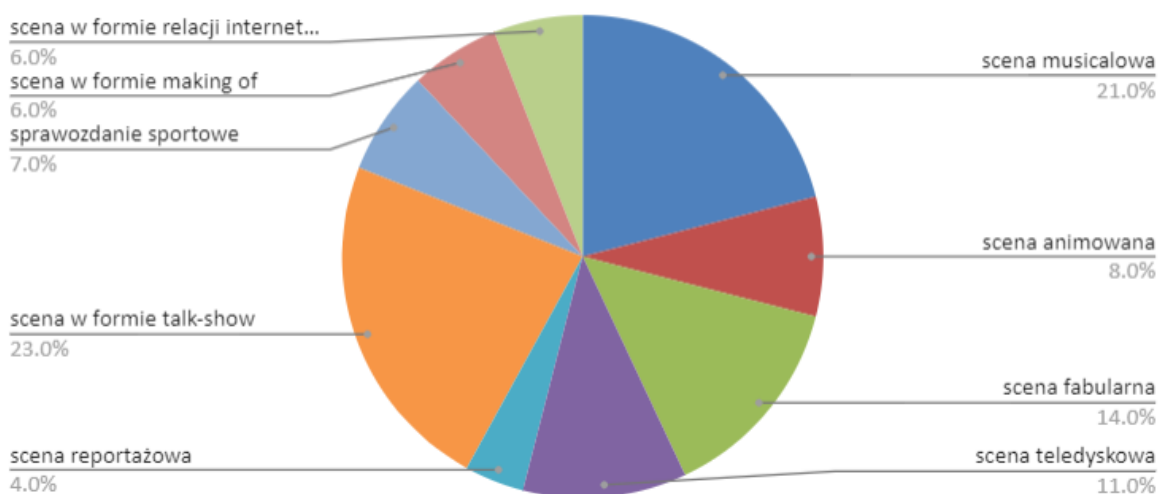
Niechlubnym zwycięzcą okazała się forma talk-show, która uzyskała 23 procent głosów. Jak można to wytłumaczyć? Być może chodzi o osobę prowadzącego talk-show. Wojtek Jagielski jest gwiazdą produkcji telewizyjnych i jego doświadczenie w przyciąganiu uwagi jest zupełnie inne niż bohatera mojego filmu. Nie bez znaczenia jest specyficzna maniera z jaką prowadzący zorganizował chwile zarejestrowane przez kamerę, przejawiająca się nie tylko w sposobie puentowania, ale i w tym, że zadając pytania w odpowiedni sposób prowadzący narzuca swój tok myślenia, zarówno swojemu rozmówcy jak i widzom.

Owszem, pytania były niewygodne, choć zgodne ze wskazówkami reżyserskimi, ale zachowanie bohatera „Każdej z blizn” było diametralnie różne od tego, jakie widzowie obserwowali w innych scenach – gwiazda muzyki i sportu w scenie talk show sprawia wrażenie jakby traciła pewność siebie i determinację w parciu do przodu bez względu na warunki.

Drugie miejsce pod względem najmniejszej wiarygodności, zgodnie z przewidywaniami zajął musical – 21 procent. I myślę, że nie chodzi tu tylko o samą konwencję formy, ale także brak w scenie głównego bohatera, brak w kadrze osoby odgrywającej bohatera z młodych lat i fakt, że scena nie opowiada o artyście tylko o miejscu, w którym się urodził.

Trzecie miejsce zajęła scena fabularna, która dostała tylko kilka głosów mniej od musicalowej – 14 procent. Co prawda nie jest to zaskoczeniem, kiedy główne role odgrywają aktorzy, warto jednak pamiętać, że w pytaniu trzecim 26 procent respondentów wskazało tę scenę jako najbardziej wiarygodną.

### Która ze scen w filmie "Każda z blizn" najmniej wiarygodnie odwzorowuje wspomnienia bohatera?

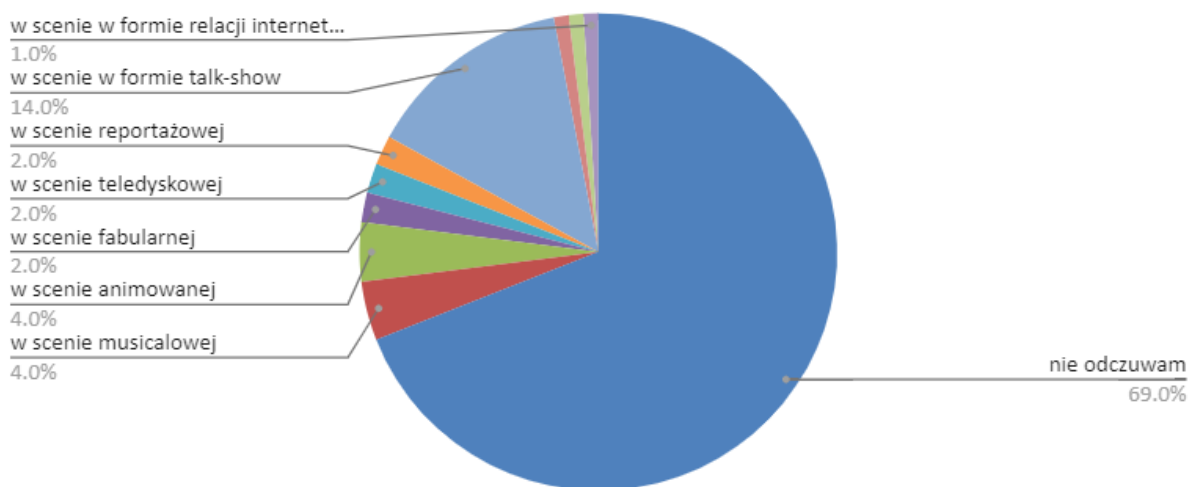


## 6. Czy w którejś ze scen odczuwasz fałsz? Jeśli tak to w której?

Za sukces filmu, jako obrazu nawiązującego do konwencji dokumentu można uznać fakt, iż odpowiedzi „nie odczuwam” udzieliło 69 procent ankietowanych. Ponieważ przystępując do prac i realizacji „Każdej z blizn” opierałem się na ramach właściwych filmowi dokumentalnemu, którego zadaniem jest jak najbardziej zbliżyć się do prawdy, odpowiedź przeczącą fikcji uplasowaną na poziomie niemal 70 procent można uznać za poprawną realizację założeń.

Miejsce drugie i zarazem ostatnie, wśród znaczących statystycznie (inne formy nie przekroczyły w odpowiedziach progu 4 procent), uzyskała scena w formie talk-show, która w pytaniu poprzednim została uznana za najmniej wiarygodnie odwzorowującą wspomnienia bohatera.

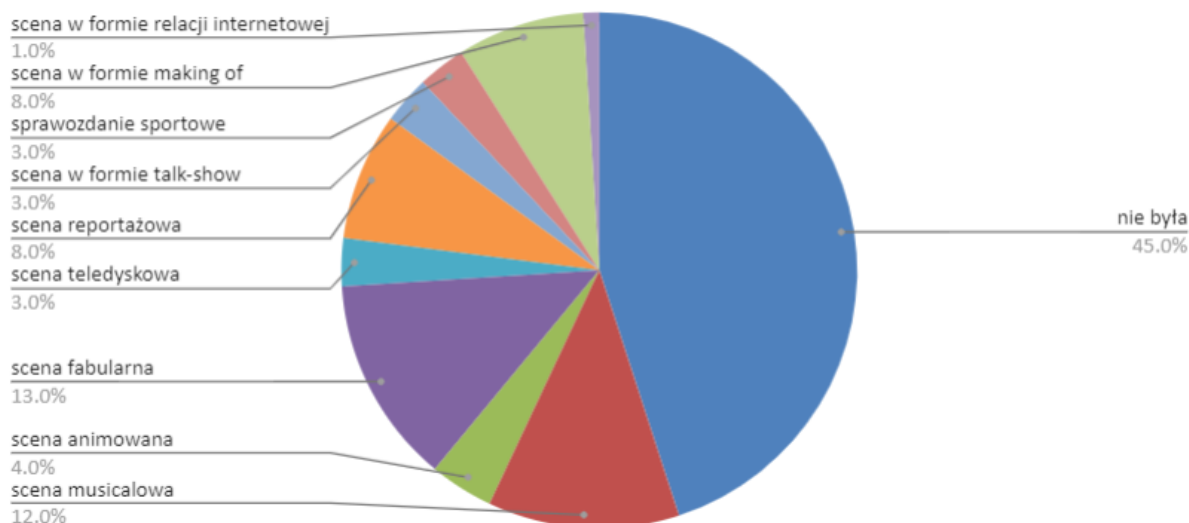
### Czy w którejś ze scen odczuwasz fałsz? Jeśli tak to w której?



## 7. Czy któraś ze scen była za krótka (niedosyt)? Jeśli tak to która?

45 procent respondentów udzieliło odpowiedzi „nie była”, co oznacza że zgodnie z odczuciem niemal połowy widzów proporcje długości scen zostały odpowiednio dobrane. 13 procent ankietowanych, wskazało w odpowiedzi na to pytanie scenę fabularną. Biorąc pod uwagę odpowiedź na pierwsze pytanie świadczącą, że na pokazach „Każdej z blizn” najwięcej było fanów formy fabularnej, jest to wiarygodny wynik. Podobnie wygląda sytuacja z miejscem trzecim, które zdobyła forma musicalowa. Ten sam wynik musical uzyskał w pytaniu pierwszym, nie wiemy jednak czy odpowiedzi w obu pytaniach udzieliły te same osoby.

## Czy któraś ze scen była za krótka (niedosyt)? Jeśli tak to która?



### 8. Czy któraś ze scen była za długa (przesyt)? Jeśli tak to która?

Fakt, iż 53 procent odpowiedzi brzmiało „nie była” jest dla mnie, jako reżysera zaangażowanego również w proces montażu, dowodem na to, że odpowiednio wykonałem swoją pracę. Pokusiłbym się nawet o przypuszczenie, że skoro ponad połowa respondentów wskazała, że żadna ze scen nie była za długa, to można być blisko stwierdzenia że osobom tym dobrze się mój film oglądało. Ważnym zadaniem reżysera oraz montażystów przy wszystkich chyba formach wymagających zabiegu montażu, jest osiągnięcie sytuacji, w której widz się nie nudzi, czy - używając języka telewizyjnego –nie ma ochoty zmienić kanału.

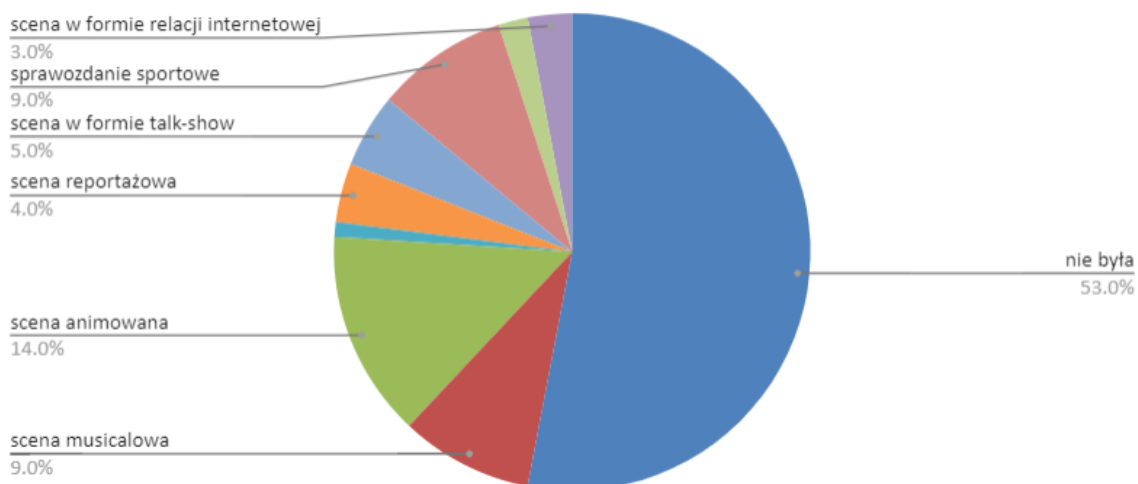
Tu chęć na pozostanie przed ekranem deklaruje ponad połowa. Na tej odpowiedzi jednak niniejsza część ankiety się nie kończy ponieważ 14 procent odpowiedzi wskazała scenę animowaną. Przypuszczam, iż była ona dla nich niezrozumiała, o czym może świadczyć fakt, że podczas rozmów z widzami, już po projekcji i przeprowadzeniu ankiety, kilkakrotnie zetknąłem się z pytaniami o to, czy wrażenia ze sceny w formie animacji i ich interpretacja są prawidłowe. Trzeba tu pamiętać, że animacja obrazuje specyficznego ducha czasów, w których bohater trafia do ośrodka wychowawczego, niezrozumiałego dla widza 30-letniego, niepamiętającego specyfiki lat 80-tych ubiegłego wieku.

Trzecie miejsce, ex aequo zajęły w statystyce odpowiedzi musical i scena sprawozdania sportowego, które uzyskały po 9 procent odpowiedzi. Czy faktycznie są zbyt długie? Jako reżyser mogłem scenę relacji sportowej skrócić, ale w takim wypadku musiałbym zrezygnować z kilku informacji, które przekazuje widzowi narrator.

Nie zdecydowałem się jednak na taki ruch, ponieważ opis kariery artysty w federacji KSW, mógłby wydać się niekompletny.

Co do musicalu zaś, opiera się on na zamkniętej kompozycji, której skracanie byłoby zbyt drastyczne. Warto jednak wziąć pod uwagę, że zarówno styl piosenki jak i jej wykonanie to sprawa gustu, toteż scena nie musi się bezwarunkowo podobać, a tym samym ma prawo wywołać wrażenie, że jest za długa.

## Czy któraś ze scen była za długa (przesyt)? Jeśli tak to która?



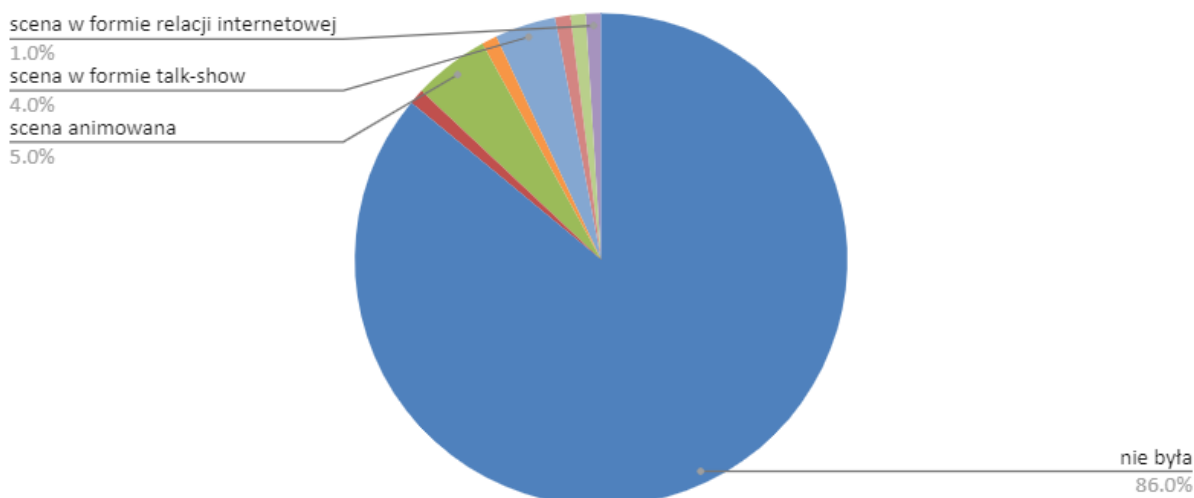
## 9. Czy któraś ze scen była niezrozumiała pod względem przekazu?

W przypadku tego pytania, mamy znów do czynienia ze wskaźnikiem opisującym szanse powodzenia filmu – według 86 procent respondentów, żadna ze scen nie zasłużyła na miano niezrozumiałej. Liczba tych głosów pokazuje że kolejne formy filmowe układają się w odbiorze widzów jako logiczna i wewnętrznie powiązana całość osadzona w ramach jednej konwencji wyznaczonej przez całość „Każdej z blizn”. Ponieważ jak wspomniałem wyżej, na salach pokazowych nie było osób obeznanych ze specyfiką planu filmowego, wszystkie środki przekazu wykorzystane w filmie spełniły swoje zadanie, świadcząc przy okazji o dojrzałości mojego warsztatu filmowego.

Drugie miejsce wśród udzielonych odpowiedzi to 5 procent wskazujące scenę animowaną, co koresponduje z wynikiem uzyskanym przez tę samą scenę w poprzednim pytaniu, jako za długą.

Trzecie zaś to scena w formie talk-show – 4 procent - co również nawiązuje do wyników, uzyskanych przez nią we wcześniejszych pytaniach.

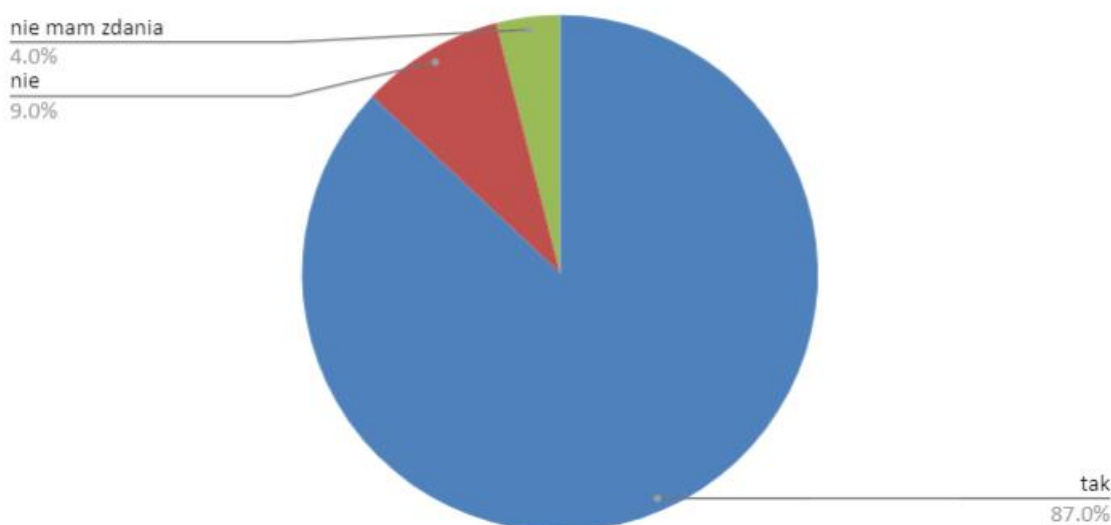
## Czy któraś ze scen była niezrozumiała pod względem przekazu?



## 10. Czy zestawienie ze sobą różnych form filmowych w jednym filmie, korzystnie wpłynęło na całokształt produkcji "Kaźda z blizn"?

W tym przypadku respondenci mieli do wyboru tylko trzy odpowiedzi. Przeważająca większość respondentów uznała, że pomysł na realizację filmu był dobry, o czym świadczy 87 procent odpowiedzi „tak”. Oczywiście były też odpowiedzi przeczące – 9 procent ankietowanych. W moim odczuciu, potwierdzają one jednak, że „Kaźda z blizn” nie wpisuje się w ramy żadnego gatunku opisanego w podręcznikach, chociaż żywo koresponduje z konwencją dokumentu. Na tle innych produkcji wypada więc oryginalnie w pozytywnym sensie. Odpowiedzi „nie mam zdania”, udzieliło zaledwie 4 procent widzów.

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



Z omówionych powyżej wyników badania ankietowego wynika, iż projekt „Kaźda z blizn” będący eksperymentem polegającym na umieszczeniu różnych form filmowych w ramach jednego filmu korespondującego z gatunkiem dokumentu, zakończył się powodzeniem. Obok wyników badania ankietowego potwierdziły to również rozmowy z widzami po zakończeniu pokazów.

## **BIBLIOGRAFIA**

„Telewizyjny pejzaż genologiczny” wyd. Telewizja Polska S.A. CS- Akademia Telewizyjna, 2004

„Słownik filmu” wyd. KWN Sp. J. 2010

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

„Talk – show. Szczerość na ekranie” G. Ptaszek



### **Podziękowania dla:**

Pana dr hab. Dariusza Kamińskiego, mojego promotora 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 obejrzycie najwcześniej za 10 lat :)