

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



Studia Doktoranckie

Magdalena Zambrzycka

Nr albumu: XXXXXXXXXX

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej

DZIECKO – NARRATOR FILMOWY ŚWIATA XXI WIEKU

Opieka promotorska:

prof. dr hab. Maria Zmarz-Koczanowicz

Łódź 2023

Spis treści

PROLOG	5
WPROWADZENIE	6
ROZDZIAŁ I. UCIEKINIER	
<i>Jutro będzie lepiej</i> , reż. D. Kędzierzawska, Polska, 2011	17
ROZDZIAŁ II. ZŁA	
<i>Lato 1993</i> , reż. C. Simón, Hiszpania, 2017	23
ROZDZIAŁ III. OSKARŻYCIEL	
<i>Kafarnaum</i> , reż. N. Labaki, Liban – USA, 2018	30
ROZDZIAŁ IV. ŚLEPIEC	
<i>Klasa</i> , reż. L. Cantet, Francja, 2008	35
ROZDZIAŁ V. DZIEWCZYNA	
<i>Girl</i> , reż. L. Dhont, Belgia – Holandia, 2018	40
ROZDZIAŁ VI. FREUD	
<i>Kadysz dla przyjaciela</i> , reż. L. Khasin, Niemcy, 2012	46
ROZDZIAŁ VII. WIĘZIEŃ	
<i>Przeznaczone do burdelu</i> , reż. Z. Brisky, R. Kauffman, USA, 2004	49
ROZDZIAŁ VIII. KRÓLOWA	
<i>Królowa ciszy</i> , reż. A. Zwiefka, Polska – Niemcy, 2014	54
ROZDZIAŁ IX. NICZYJ	
<i>Dzieci z Leningradzkiego</i> , reż. H. Polak, A. Celiński, Polska, 2005	59
ROZDZIAŁ X. OBCY	
<i>Ulice Arkadii</i> , [dokumentalny film doktorancki], reż. M. Zambrzycka, Polska, 2023	63
ZAKOŃCZENIE	74
ANEKSY	76
BIBLIOGRAFIA	112
SPIS ILUSTRACJI	116

Wszystkim, absolutnie wszystkim, odebrano ich młodość.
Wszystkim, absolutnie wszystkim, odebrano niefrasobliwość.
This must be the place, REŻ. PAOLO SORRENTINO

Gdyby ten mały chłopiec mógł teraz mówić, co by powiedział? Jak by się do nas zwrócił, do dorosłych, którzy go zawiedli? Co by powiedział tym, którzy stworzyli chaos, który doprowadził go do śmierci na tej plaży? Co by powiedział do nas wszystkich, którzy prowadzili go jak marionetkę, przez nasze brudne wojny, nasze głupie konflikty, nasze błędne rządy i nasze skorumpowane systemy? Jestem pewna, że kiedy dostał się na pokład swojej małej, gumowej łodzi, miał wielkie nadzieje, miał wielkie marzenia! Chciał tylko znaleźć nowy dom, znaleźć nowych przyjaciół, znów być dzieckiem. On tylko uciekł z wojny i próbował mieć lepsze życie. Nie wiedział, że będzie symbolem wszystkich cierpiących uchodźców na świecie! Nie wiedział, że ludzie staną się szorstcy, przerażeni i nietolerancyjni! W światowy dzień uchodźców życzę sobie, żeby nikt nie został ponownie nazywany uchodźcą. Chciałabym, żebyśmy wszyscy mogli być obywatelami jednego pięknego kraju zwanego „światem”. Bez granic, bez etykiet, bez strachu, bez przemocy, tylko w miłości!¹.

II. 1 Nilüfer Demir



Źródło: <http://www.rewanbej.com/cima-min-weneye-alan-wesand-peter-bouckaert.html>

¹ N. Labaki, https://www.facebook.com/NadineLabaki/?epa=SEARCH_BOX [dostęp: 20.06.2019].

PROLOG

Latem 2018 roku odwiedziłam polskie miasteczko Klimontów, spod którego pochodził mój dziadek. W latach czterdziestych XX wieku znajdowało się tam przeludnione getto, które gromadziło kilka tysięcy polskich i austriackich Żydów. Niemcy od początku znęcali się nad Żydami. Getto zostało zlikwidowane 29.10.1942 roku. Część ludności ruszyła piechotą do obozu koncentracyjnego w Treblince, część rozstrzelano w pobliskich lasach. Wśród ofiar byli: tata, mama i dwie siostry mojego dziadka – dziewczynki w wieku jedenastu i trzynastu lat. W rodzinie babci rozstrzelano półtoraroczne niemowlę.

Dziś w Klimontowie są tablice upamiętniające partyzantów, średniowiecznych donatorów miasteczka, ale na miejscu getta nie ma żadnej wzmianki czy też tabliczki mówiącej o masowej zagładzie, również zagładzie dzieci.

Patrzę teraz na grecką wyspę Lesbos, gdzie znajduje się inny obóz (getto) Moria dla „obcych” i „niechcianych”, utożsamianych z terroryzmem, zacofaniem, religią, której prawa są sprzeczne z europejskim światopoglądem. Co dzień przyplływają łodziami do wymarzonej Europy z Bliskiego Wschodu i Afryki. Wśród nich są bezimienne dzieci, mówiące nieznanym językiem, pozbawione opieki bliskich. Jakie są ich losy na tym „lepszym” wybrzeżu? Zastanawiam się, czy historia nie zatacza koła, czy nie powtarza się pewien proces, i co można zrobić – co mogę zrobić, aby nie miał on tak tragicznego w skutkach finału.

* * *

Pragnienie realizacji filmu na wyspie Lesbos w 2019 roku, którego narratorem będzie dziecko, stało się podstawowym impulsem dla rozpoczęcia moich badań. Ich celem jest opisanie aktualnego, zaostrzającego się konfliktu – na tle multikulturowości, wykluczenia ze względu na rasę, wyznawaną religię i pokazanie procesu migracyjnego, rozgrywającego się w XXI wieku z perspektywy doświadczeń dzieci lub młodzieży jako narratorów w filmach dla dorosłych widzów. Stawiam hipotezę, że różne, często jeszcze nieopisane, bo aktualnie rozgrywające się problemy współczesności, pokazywane są coraz częściej właśnie poprzez tego mitycznego narratora – dziecko, w charakterze trwałego symbolu niewinności, nowego życia, utraconych szans, ale przede wszystkim symbolu przekroczenia granic etycznych, wreszcie – symbolu nadziei. Analizie poddam doświadczenia ośmiu twórców uznających dziecko jako postać kluczową, zarówno w formie prowadzonej przez nich narracji biograficznej, jak i w użytych przez nich technikach realizacyjnych.

WPROWADZENIE

Agnieszka Holland w materiale *Reguły narracji w filmie*, który powstał w ramach projektu *Scholaris* w 2013 roku mówi, że narracja w naszej judeochrześcijańskiej i greckiej tradycji, jeśli jest to opowiadanie w czasie, rządzi się dość sztywnymi regułami, „że jest podział na akty, że są punkty zwrotne, jest katastrofa i *katharsis*”². Narrator, często nie znając tych reguł, podświadomie im się podporządkowuje, bo są niejako genetycznie wpisane w naszą kulturową pamięć. Agnieszka Holland twierdzi, że sama opowiada w taki sposób, czasami starając się uciec od tego porządku i poprowadzić narrację bardziej kapryśnie, ale podczas montażu swojego filmu zdaje sobie sprawę, że nie uniknęła w konstrukcji montażowej reguł Arystotelesa. Film zaciekawiający Holland to ten znajdujący się na pograniczu epiki i dramatu. Reżyserka krytycznie odnosi się do obrazów, które nazywa wykwitami lirycznego ja, gdzie autor opowiada przede wszystkim o sobie, a mniej „o sobie w świecie”. Epika charakteryzuje się tym, że jest to opowiadanie z różnych punktów widzenia. Holland uważa, iż ten brak ukierunkowania w stronę epiki wynika z tego, że w Polsce nie jesteśmy w stanie pozbyć się swoich kompleksów, zawsze eksterioryzujemy zło, obwiniany jest za różne niewłaściwe rzeczy ktoś inny, obcy: jakiś Żyd, jakiś Niemiec, jakiś gej, natomiast – według niej – najbardziej istotne batalie między złem i dobrem toczą się wewnątrz człowieka, co w swoich dziełach doskonale opisał Dostojewski. Aby to dostrzec, trzeba założyć, że świat nie jest tylko naszą subiektywną wizją (stwierdza reżyserka), ale właśnie różne postacie widzą to samo zdarzenie w inny sposób. Ta wielość punktów widzenia tworzy epikę. „W takim oświeceniowym znaczeniu tak przedstawiona narracja pozwala nam dostrzec, że przeżywanie to nie wszystko, że możemy też spróbować zrozumieć trochę świata i tego innego człowieka”³.

W wywiadzie przeprowadzonym pięć lat później, udzielonym Annie Serdiukow w nr. 11 z listopada 2018 roku Magazynu Filmowego SFP, reżyserka na pytanie: „Zastanawia się pani czasami, w co wierzą i co chcą oglądać dzisiejsi widzowie?”, odpowiada konkluzją, że jej zdaniem „ludzie wciąż są spragnieni dobrych, ciekawych historii. To według mnie największy atut kina, zaspokajający silną potrzebę, by doświadczać świata poprzez opowieść o nim. [...] Możemy zobaczyć, co stało się po wyborze Trumpa na prezydenta – wszelka ekranowa dystopia zrobiła się bardzo aktualna. Margaret Atwood napisała swoją

² A. Holland, *Reguły narracji w filmie*, <https://zpe.gov.pl/a/reguly-narracji-w-filmie/D7MYDBITT> [dostęp: 20.04.2023].

³ Tamże.

powieść *Opowieść podręcznej* w połowie lat 80., Volker Schlöndorff zrealizował w 1990 roku film pod tym samym tytułem, tyle że wtedy niespecjalnie to kogokolwiek interesowało. Dziś natomiast czujemy, że to nas dotyczy i dotyka. [...] Proszę zwrócić uwagę, że na szczycie listy bestsellerów Amazona znalazł się znowu Orwell. [...] I w tym sensie ciekawiej dziś jest mówić o świecie niż o kinie. Według mnie kino nie nadąża za tym, co dzieje się wokół i to jest jego największa słabość”⁴.

W moim przedsięwzięciu badawczym chciałabym się zająć, w odniesieniu do słów reżyserki, właśnie takim kinem, które nadąża za obrazowaniem i penetrowaniem współczesnych zjawisk i zagrożeń, ale także koncentruje się wokół dzieci i młodzieży jako bohaterów oraz narratorów filmowych; które umożliwiło nieletnim odtwórcom powierzonym im ról na stworzenie wybitnych kreacji aktorskich, czy pokazało niemożliwe do zapomnienia twarze protagonistów dokumentalnej prawdy o świecie. Te reprezentatywne dla XXI wieku zjawiska (jak kryzys migracyjny i związane z nim różnice kulturowe oraz światopoglądowe, wykorzystywanie w konfliktach zbrojnych, zmuszanie do prostytucji, życie w rozbitych lub patchworkowych rodzinach, konflikt płci, zespół uzależnienia od Internetu (ZUI), dzieci rodziców z HIV, rozleniwienie dobrobytem i nadmiarem bodźców), pokazywane oczami dzieci i nastolatków w filmach dla dojrzałej widowni, demaskują stan rzeczy, próbują zostać opisane wraz z konsekwencjami lub podejmuje się ryzyko rzucenia światła na możliwość ich rozwiązania.

Moje poszukiwania badawcze chcę skoncentrować wokół duetów reżyser – dziecko, nastolatek (narrator) w nurcie filmowej narracji XXI wieku, poprzez wykorzystywanie indywidualnych środków wyrazu, opisanie technik i metod pracy, czy przedstawienie wniosków z zebranych przez twórców doświadczeń, w celu osiągnięcia wymiernych artystycznych efektów. Chcę przyjrzeć się etapom pracy reżysera nad filmem, które wyłoniły się z analizy przesłuchanych, odczytanych i przeprowadzonych przeze mnie wywiadów z poszczególnymi twórcami, jak również zaprezentować ich metodę przygotowywania się, sposobu myślenia o projektowanym filmie i dokonywania kolejnych wyborów, podejmowania twórczych decyzji na planie filmowym.

Można na podstawie zwierzeń twórców wyróżnić poszczególne etapy pracy: okres przygotowawczy, w którym powstaje wizja postaci i akcji filmu, scenerii świata, jego klimatu, gdzie najistotniejsze są: *reaserch*, scenariusz i casting; okres zdjęciowy, kiedy wykre-

⁴ A. Holland, *Ciekawiej dziś mówić o świecie niż o kinie*, (wywiad przepr. A. Seriukow), „Magazyn Filmowy”, 2018, nr 11(87), s. 30-37.

owana w wyobraźni wizja urzeczywistnia się, a twórca koncentruje się na stworzeniu odpowiednich warunków dla uzyskania zamierzonych efektów artystycznych we współpracy z młodym aktorem i ekipą, oraz okres postprodukcji, gdzie najistotniejszy jest montaż.

W moich badaniach koncentrowałam się głównie na współpracy reżysera z młodocianym aktorem i dzieckiem, a mniej na interpretacji treści samych obrazów. Zawsze interesowała mnie bardziej praktyka, a także uzyskiwanie niebanalnych efektów, doskonałość warsztatowa, opisywanie kamerą światów, emocji i zjawisk dotąd nieopisanych. Skoncentrowałam się w swoich badaniach na procesie twórczym – od punktu wyjścia, czyli znalezienia wizji dla wybranego tematu, do punktu dojścia, czyli zmiany wizji w materię, w kreacje aktorskie, zwerbalizowanie stanów, emocji, obrazów, które zakiełkowały w wyobraźni twórcy. Swojej selekcji filmów, wybranych do analizy, dokonałam na podstawie własnego gustu, ale także w oparciu o rozmowy z kolegami filmowcami. Śledziłam kinematografię XXI wieku, która obierała dziecko za głównego bohatera. Oczywiście sugerowałam się też ocenami krytyków i jurorów międzynarodowych festiwali, którzy opisywane w tej pracy filmy nagradzali na festiwalach w kraju i za granicą. Wybrani przeze mnie twórcy filmów fabularnych i dokumentalnych, to twórcy europejscy lub ci skoncentrowani wokół Europy. Jest również wiele tytułów cenionych filmów polskich, których bohaterami są dzieci (mam tu na myśli *300 mil do nieba* Macieja Dejczer z 1989 roku, czy *Wszystko się może przytrafić* Marcela Łozińskiego z 1995 roku). Starałam się jednak skoncentrować na filmach zrealizowanych po 2000 roku, poruszających bieżące tematy związane z bohaterem dziecięcym lub nastoletnim. Wieńczące rozdziały swojej pracy zamierzam poświęcić filmowi dokumentalnemu, którego bohaterem jest dziecko. Trudno porównywać film fabularny do dokumentalnego; próbę zdefiniowania głównych różnic narracyjnych między tymi formami opiszę poniżej, powołując się na opinię znawców tematu. Jednak dziecko jako bohater, czy to w fabule, czy w dokumencie, jest zawsze w jakiejś formie „dokumentalne”, nie jest szkolonym aktorem, a raczej medium przenoszącym na ekran większą część siebie samego, a zatem w jakimś sensie zawsze jawi się jako „prawdziwe”. Właśnie film dokumentalny, którego bohaterami są młodzi uchodźcy z wyspy Lesbos, wybrałam jako swój film doktorancki. W ostatnim rozdziale opiszę swoje doświadczenia realizacji filmu dokumentalnego, nawiązujące do tematu tej rozprawy – „świat widziany oczyma dziecka i młodego człowieka” – kiedy podążałam z kamerą za grupą młodzieży z obozu uchodźców na wyspie Lesbos. Zanalizuję też film dokumentalny Zany Brisky *Przeznaczone do burdelu*, którym inspirowałam się jadąc do obozu uchodźców w Grecji.

Narracja

Narracja filmowa jest nie tylko efektem wiedzy o życiu i świecie, o którym opowiada, ale także wiedzy z obszaru języka filmu oraz znajomości technik pozwalających przekazywać emocje, a także tworzyć zarówno obrazy, jak i nastroje oddające stany psychiczne narratorów prowadzących ten wizualny rodzaj opowieści, z czym zgadzam się za Danielem Arijonem. Narrację filmową rozumiem jako opowieść kamerą. Czasami kamera pokazuje rzeczywistość przedstawioną wybiórczo – staje się oczami narratora; innym razem odsłania widzom obszar, którego narrator nie jest świadom, w którym nie przebywa. Kamera może prowadzić narrację obiektywną lub subiektywną, gdzie w tym drugim przypadku poznajemy świat poprzez bohatera, z nim lub nawet przez jego percepcję rzeczywistości. Narracja kamery może swobodnie przenosić odbiorcę w przeszłość, w przyszłość albo świat równoległy czy światy wewnętrzne, lub wytwory naszej wyobraźni, zawsze jednak prowadzona jest w czasie teraźniejszym. Mnie będzie interesowała w trakcie przeprowadzanych badań analiza takiej narracji kamery, która w sposób przemyślany, adekwatny, niejako najtrafniejszy, oddaje sposób widzenia świata poprzez dzieci i nastolatków, nie tylko opisując go, ale też pogłębiając. Chcę zadać pytania o generalną koncepcję narracyjną reżyserów, jak i pomysły na prowadzenie narracji w konkretnych scenach, czego celem było osiągnięcie założonych efektów o charakterze emocjonalnym czy artystycznym. Filmy z udziałem dzieci są dość trudne realizacyjnie, ale dają szansę zetknięcia się z dużą dozą autentyczności, świeżości i prawdy, ponieważ ta tak bardzo zbliża widza do bohatera. Filmy te również odsłaniają nową wiedzę o nieznanym, niedostępnym dla nas świecie pełnym wielkich „małych” dramatów. Na czym polega siła tych obrazów? Czy diabeł tkwi, jak zwykle, w szczegółach rzemiosła filmowego? W jaki sposób uchwycić kamerą „nieuchwytnie” – jak stworzyć takie warunki na planie filmowym, by wyjść poza ramy zasad narracji, w których widzowie zominają, że są widzami, a zaczynają współodczuwać, być (z) protagonistą? Dlaczego reżyserzy wybrali dziecko na narratora swoich filmów? Będę przyglądać się twórcom, którzy podjęli ten rodzaj wyzwania, i ich artystycznym koncepcjom narracji kamerą, które sprawdziły się w swoich założeniach, dając wymierne efekty.

Dziecko jako narrator

Alicja Helman w artykule *Spojrzenie dziecka – metaforą kina* przywołuje strategię autorską, polegającą na posłużeniu się nie tylko postacią dziecka, a figurą dziecka, czyli na wykorzystaniu spojrzenia nieletniego bohatera w funkcji dyspozytywu. „Strategia ta może zarówno sterować całością wypowiedzi, jak też dotyczyć fragmentów dzieła, które otrzymują w ten sposób specyficzne nacechowanie”⁵. Autorka zaobserwowała dwie odmiany tej strategii: **nieuprzedzone oko**, które koresponduje z koncepcją Andre Bazina sformułowanej w *Ontologii obrazu fotograficznego*⁶ i **wizję magiczną**, która wypływa z analiz Edgara Morina, pochodzących z książki *Kino i wyobraźnia*⁷.

Nieuprzedzone oko

„Realizacja koncepcji «nieuprzedzonego oka» w filmie nie jest rezultatem powrotu do jakiejś nieosiągalnej wizji pierwotnej, lecz wynikiem złożonej i wyrafinowanej koncepcji twórczej. To, co widzi «nieuprzedzone oko», jest ściśle kontrolowane przez doskonale świadomy, kreatywny umysł”⁸, pisze Alicja Helman. Nieletni bohater jeszcze nie wie, co widzi, jest wolny od skażenia obyczajowością, wierzeniami, znajomością norm społecznych czy spojrzeniem przez pryzmat stereotypów. Nastoletni bohater filmu *Klasa*⁹ (reż. Laurent Cantet) jeszcze nie ma pojęcia, jakie będą konsekwencje jego frywolności w szkole, nie wie, że zostanie deportowany z Francji. Bohater filmu dokumentalnego *Przeznaczone do burdelu*¹⁰ nie ma pojęcia o tym, że rozbudzona w nim przez Zanę Briski umiejętność odczytywania obrazu fotograficznego pozwoli indyjskiemu chłopcu (z dzielnicy czerwonych latarni) na samodzielne dokonywanie niezwykłych interpretacji dzieł fotograficznych na festiwalu fotograficznym w Europie. Prowadzenie narracji „nieuprzedzonego oka” może być wprowadzone w filmie wraz z kontrdyskursem: ograniczenia pola widzenia mogą dotyczyć dziecięcego protagonisty, dając widzowi możliwość szerszego oglądu świata, lub też narracyjna

⁵ A. Helman, *Spojrzenie dziecka – metaforą kina*, „Kwartalnik Filmowy”, 2013, nr 81, s. 24-38.

⁶ Tamże, cyt. za: A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 24.

⁷ Tamże, cyt. za: E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 24.

⁸ Tamże.

⁹ *Klasa*, reż. L. Cantet, Francja, 2008.

¹⁰ *Przeznaczone do burdelu*, reż. Z. Briski, R. Kauffman, USA, 2004.

kamera może komentować to, co widzi dziecko, poprzez zmianę punktu widzenia z subiektywnej na obiektywną. W filmie fabularnym *Lato 1993*¹¹ kilkuletnia bohaterka dotąd wychowywana przez mamę (zmarłą później na AIDS), trafia do rodziny brata matki. Kamera – z „całą nieświadomością” nowego świata i jego reguł – opowiada o tym nowym życiu z perspektywy dziewczynki. Taka narracja jest zderzona z dyskursem prowadzonym przez młodą ciotkę – „nową matkę”, która mimo wyzwania, jakim jest wychowanie trudnego, adoptowanego dziecka, kieruje się dojrzałymi wyborami w walce z małą „przeciwniczką”.

Wizja magiczna

„Magia w rozumieniu Edgara Morina jest to pewne studium i pewien stan umysłu ludzkiego”¹², pisze Alicja Helman. „Magia jest to wizja życia i wizja śmierci, zbieżna z infantylnym aspektem pierwotnej wizji świata i dziecięcym widzeniem świata przez ludzi współczesnych, zbieżna z wizjami neurotyków, a także ze stanami regresji psychicznej – na przykład snu. Magia jest niczym innym jak uzewnętrznieniem się zjawisk duchowych; procesu urzeczowienia i fetyszyzacji tego, co subiektywne i wewnętrzne”¹³.

Podążając za rozważaniami Alicji Helman, chcę skupić się na powiązaniu spojrzenia dziecka z Morinowską magią. Czasami magia związana jest z osobowością grającego dziecka, które staje się niezwykłym medium filmowego „ja”, a my, widzowie, doskonale się z nim utożsamiamy, zauważając w nim siebie. Helman takie spojrzenie dziecka, czyli wizję świata, który nam sprzyja, gdzie wszystko dzieje się wedle naszych pragnień, utożsamia z metaforą kina, zjawiskiem ocalenia w podświadomości widza spojrzenia dziecka.

„W psychoanalitycznej refleksji nad zjawiskiem filmu i jego recepcją nieodmiennie powraca przeświadczenie, że w kinie wszyscy ponownie stajemy się dziećmi. [...] Mechanizmy regresji pobudzone działaniem kina cofają nas w trakcie oglądania filmu do tych faz, których osiągnięcie nie jest możliwe w świadomym życiu. Zwolennicy psychoanalitycznych interpretacji fenomenu kina twierdzą, że jest ono psychoanalityczne – z tego względu, że odzwierciedla zjawiska, którymi zajmuje się psychoanaliza, jak też, dlatego, że samo jest efektem działania i wcieleniem mechanizmów odkrytych i badanych przez psychoanalizę.

¹¹ *Lato 1993*, reż. C. Simón, Hiszpania, 2017.

¹² A. Helman, dz. cyt., s. 24.

¹³ Tamże.

Refleksja końca XX wieku zakwestionowała opisany przez Morina fenomen projekcji-identyfikacji, rozwijany przez psychoanalitików”¹⁴.

Stało się to ponieważ koncepcje Bazina i Morina powstały we wczesnej fazie rozwoju kina, kiedy badano widzów, dużo bardziej naiwnych niż współcześni widzowie, których łatwiej można było zahipnotyzować projekcją filmową. Aby dziś zahipnotyzować współczesnego widza, należy użyć znacznie bardziej wyrafinowanych technik artystycznych, tricków.

Narracja w filmie dokumentalnym

W moich badaniach technik pracy z dzieckiem na planie, nie mogę pominąć planu filmu dokumentalnego, ponieważ to właśnie dokument prezentuję jako swój film doktorancki. W tejże analizie chcę także wziąć pod uwagę filmy dokumentalne z udziałem dzieci i pokazać próby uczynienia ich narratorami, tak aby opowiedziały o swoim świecie, a także pokazały go widzowi ze swojego punktu widzenia. Taki też sposób narracji zamierzam przeprowadzić w realizowanym przeze mnie filmie dokumentalnym w obozie uchodźców na wyspie Lesbos, w Grecji. W dużym uogólnieniu, według mnie do przekazania „prawdy” w dokumencie zobowiązany jest w sposób szczególny sam twórca, który w montażowni nadaje odpowiednie proporcje i porządek zgromadzonemu materiałowi dokumentalnemu. „Prawda nie jest zagwarantowana przez styl czy ekspresję”¹⁵, mówi Errol Morris. Prawda nie musi też być dziś obiektywna w znaczeniu zobligowania autora do analizy rzeczywistości zewnętrznej, wymagając od niego bycia bezstronnym obserwatorem i słuchaczem, co potwierdza obecny w kinie od lat 70. XX wieku nurt dokumentu autorskiego, bazujący na autorskiej interpretacji percepcji świata zewnętrznego, mający czasem charakter filmowej autoterapii, lub dziennika czy pamiętnika doświadczeń twórcy. Ten rodzaj dokumentu reprezentuje film Zany Briski i Rossa Kaufmanna *Przeznaczone do burdelu*, który jest fragmentem życia autorki, zapisem doświadczeń z kilkuletniego pobytu w Kalkucie, w dzielnicy czerwonych latarni Sonagachi i pracy z dziećmi, mieszkańcami tej dzielnicy, w charakterze instruktora fotografii. Pochodząca z Wielkiej Brytanii Briski prezentuje swoje nadzieje, wzloty i upadki, oddając równolegle głos swoim podopiecznym, budując sceny z użyciem zrobionych przez

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Por. A. Higginbotham, *Errol Morris to ludzki wykrywacz kłamstw*, https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/errol-morris-film-dokumentalny-robert-mcnamara-donald-rumsfeld-wojna/mg05qtj?utm_source=kultura.onet.pl_viasg_kultura&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&srcc=undefined&utm_v=2 [dostęp: 5.05.2023].

nie fotografii i autoportretów powstałych na warsztatach fotograficznych, prowadzonych przez reżyserkę, a także dziecięcych wypowiedzi, uchylając przed widzami drzwi do ich zamkniętego świata, do którego ona sama nie została dopuszczona.

Wnikliwej próby zdefiniowania filmu dokumentalnego dokonał Mirosław Przyłipiak w książce *Poetyka kina dokumentalnego*. Przyłipiak stwierdza, że „to, co film dokumentalny w istocie rejestruje, nie jest rzeczywistością samą w sobie, lecz momentem zetknięcia się rzeczywistości i ekipy filmowej. Ten moment jest kluczowym wyróżnikiem dokumentalizmu. To on w sposób najbardziej wyrazisty decyduje o odróżnieniu filmu dokumentalnego od fabularnego. (...) Rozpatrzmy więc najbardziej ogólną formułę metody pracy dokumentalisty. Brzmi ona tak. Film dokumentalny to taki film, w którym podczas pracy na planie realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość filmowaną”¹⁶. Przyłipiak rozwija swoją definicję, przyglądając się kwestii „nie ingerowania w rzeczywistość”, a obecności kamery w danym miejscu. Filmoznawca pisze: „Sam fakt pojawienia się ekipy filmowej stanowi potężną ingerencję w rzeczywistość. Ludzie w obecności kamery zachowują się inaczej niż bez niej. [...] Filmowcy-dokumentaliści nie poddają się bez walki, lecz się starają rzeczywistość filmowaną oswoić, przyzwyczaić ją do kamery. [...] Nawet więc, jeśli dany człowiek zeszytywniał w obecności kamery, to może nie jest bardzo trudno sprawić, aby odtajał, jeżeli odpowiednio się nad tym popracuje. [...] Bywa też, że aranżują sytuacje, które służą czemu innemu, niż sądzą ludzie filmowani, i w ten określony sposób osiągają naturalność zachowań swoich bohaterów. W końcu osiągają efekt prawdy. Czy efekt ten jest prawdą rzeczywistą, czy też wyreżyserowaną? Można powiedzieć, że w znacznym stopniu jest prawdą rzeczywistą, ponieważ ludzie bez przygotowania aktorskiego bardzo rzadko potrafiliby osiągnąć wiarygodność inną, niż wynikającą z autentyczności ich zachowań”¹⁷. Ostatecznie Przyłipiak, formułuje swoją definicję następująco: „Film dokumentalny, to taki film, którego realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą, albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu jedynie, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej”¹⁸.

W *Poetyce kina dokumentalnego* Przyłipiaka można znaleźć jeszcze inną definicję dokumentu, definicję wybitnego polskiego filmowca, a więc praktyka materii filmowej – Krzysztofa Kieślowskiego. Według niego: w filmie dokumentalnym o porządku obrazów decyduje rozwój myśli autora. Kolejność występowania po sobie kolejnych obrazów i scen

¹⁶ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000, s. 33.

¹⁷ Tamże, s. 29.

¹⁸ Tamże, s. 25.

wynika z logiki wywodu pojęciowego w przeciwieństwie do fabuły, gdzie porządek wyznacza akcja, czyli kolejność wydarzeń. Maria Zmarz-Koczanowicz natomiast, stwierdza w wywiadzie *Cala magia w dokumencie bierze się stąd, że jest jakaś prawda*, przeprowadzonym dla CULTURE.PL z Arturem Zaborskim, że „Film jest rodzajem innej rzeczywistości. Nawet dokument nie jest rejestracją rzeczywistości, tylko jej kreacją, czymś troszkę innym, zmaterializowanym wyobrażeniem o niej. W fabule wszystko się kreuje, a w dokumencie jesteśmy ograniczeni materiałem, z którego się kreuje”¹⁹.

Znając już różne spojrzenia teoretyków i praktyków kina na formę narracji dokumentalnej i fabularnej, chcę przyjrzeć się bliżej wybranym przeze mnie filmom oraz użytym do pracy z dzieckiem technikom, które pozwoliły osiągnąć twórcom wybitne rezultaty, a widzom dały możliwość pocucia niezwyklej identyfikacji z dziecięcym i nastoletnim bohaterem, wejścia w jego wnętrze, możliwość odczuwania i zobaczenia rzeczywistości jego oczami, ale też dotarcia do światów i emocji, które są na co dzień niedostępne i zamknięte przed zwykłym człowiekiem. Wydaje mi się, że dziecko w filmie – dokumentalnym, czy fabularnym – jest zawsze bardziej „dokumentalne”, jest naturszczykiem, czystą kartą, która oddaje nam część siebie na ekranie, jeśli zbuduje się z nim nić zaufania, porozumienia. Dziecko nie tworzy kreacji aktorskiej, używając narzędzi, wiedzy, świadomości i doświadczenia. Ono zachowuje się na planie instynktownie, nie możemy przewidzieć jego reakcji; dziecko „użycza” niejako siebie – w ten sposób łączy świat dokumentu i fabuły, dlatego w poniższej analizie zdecydowałam się na przyjrzenie kreacjom dziecięcym zarówno w fabule, jak i obserwacji w dokumencie, koncentrując się na aspektach pracy reżysera z dziecięcym i nastoletnim bohaterem, jako reprezentantem problemów XXI wieku, związanych z sytuacją dziecka. Judith Weston w książce *Reżyserowanie aktorów* pisze o dzieciach jako naturszczykach, uwzględniając, co znaczy „dobry naturszczyk”. Przytacza następujące cechy: swoboda zachowania, brak zahamowań, nie przejmowanie się krytyką i opinią innych, otwartość w momentach przypatrywania się (a nie zamknięcie ciała czy ekspresji). Natomiast u dzieci radzi szukać dużej wyobraźni, bystrości i wrażliwości, łatwo płynących emocji. Uważa, że reżyser musi znaleźć drogę do dziecięcej wyobraźni, bo w niej drzemie dziecięca siła. Twierdzi, że nie trzeba mówić: „Mama ci zachorowała”, ale wystarczy: „Twoja mama czuje się dobrze, ale czy potrafisz sobie wyrazić, co by było, gdyby zachorowała?”²⁰ Reżyser, jak twierdzi autorka, może swobodnie rozmawiać z dzieckiem o uczuciach, bo nie otoczyło ono

¹⁹ M. Zmarz-Koczanowicz, *Cala magia w dokumencie bierze się stąd, że jest jakaś prawda* (wywiad przepr. A. Zaborski), <https://culture.pl/pl/artukul/maria-zmarz-koczanowicz-cala-magia-w-dokumencie-bierze-sie-stad-ze-jest-jakas-prawda-wywiad> [dostęp: 20.04.2023].

²⁰ Zob. J. Weston, *Reżyserowanie aktorów*, przeł. T. Szafrński, Warszawa 2010, s. 315.

jeszcze swoich emocji barierami intelektualności. Wydaje mi się, że spostrzeżenia Weston sprawdzają się zarówno w dokumencie, jak i w fabule, jeśli chodzi o wybór dziecięcego bohatera filmowego. Sama od 15 lat jestem nauczycielem i spotykam się z dziećmi codziennie, dlatego wrażliwość dzieci, emocje młodzieży, kruchość i siła, odwaga i entuzjazm, ale także ich smutek, samotność, gniew, są częścią mojego życia „od kuchni”. Towarzyszę dzieciakom i nastolatkom, rozmawiam z nimi, prowadząc zajęcia filmowe oraz pracownię sztuki filmowej, i z tej właśnie pozycji pisze niniejszą pracę. Uczestniczę w wielu konkursach filmowych dla dzieci i młodzieży, sama od 5 lat organizuję ogólnopolski konkurs filmowy *Slow/fast* we Wrocławiu, na tym polu mam pewne osiągnięcia jako instruktor zajęć filmowych, które wciąż są w naszym kraju rzadkością, mimo tak rozbudowanej sfery audiowizualnej, dostępnej dla wszystkich w mediach społecznościowych, Internecie. Obserwuję wzrost umiejętności komponowania formy filmowej, oryginalnego widzenia świata (młódzież dużo ogląda, posługuje się kamerą), jednocześnie spada pewien poziom autokreatywności, mniejsze pole daje się wyobraźni, podając dzieciom gotowe modele, schematy – to moje subiektywne odczucie – a dziecko w sposób naturalny jest twórcze i wszelka artystyczna edukacja nie powinna zamykać ujścia indywidualnej ekspresji, bo wtedy mamy do czynienia z naśladowaniem. Uwaga skierowana ku dziecku, jego rozwojowi i psychologii, wzrosła w XX wieku dzięki badaniom Jeana Piageta, Marii Montessori; również Karl Gustaw Jung we *Wspomnieniach, snach, myślach*, poświęca niebagatelną uwagę rozdziałowi *Dzieciństwo*. Rita Kohnstamm w *Praktycznej psychologii dziecka* zauważa, że fantazja, udawanie, robienie czegoś „na niby”, co nie jest w żaden sposób produktywne, jest właściwością, która wyróżnia okres dziecięcy; przypisywana jest też artystom, jako „żyjącym w świecie fantazji”, w przeciwieństwie do dorosłych, kierujących się rozsądkiem. Człowiek wg Kohnstamm jest istotą, która ma zdolność wyobrażania sobie rzeczy, jakich nigdy nie widział i nie przeżywał. Małe dzieci w okresie przedszkolnym zacierają granicę między rzeczywistością a fantazją, co odróżnia je od dorosłych, którzy automatycznie oddzielają te dwa światy, chyba że świadomie chcą czerpać z przestrzeni własnej wyobraźni. Dzieci charakteryzuje też umiejętność tzw. myślenia magicznego – dzieje się tak w momentach, gdy chcą zrozumieć przyczyny zachodzących zjawisk i samodzielnie je sobie interpretują. Robią to po to, by łatwiej im było znieść lęki, których źródła nie znają, w czym początek ma wymyślanie strasznych potworów i przypisywanie im władzy. Używają fantazji do zaspokajania niespełnionych marzeń, stąd biorą się wszelkie imitacyjne zabawy, fantazjują też, by złagodzić traumatyczne przeżycia, np. śmierć – wobec niej dziecko jest pasywne, a wyobrażając sobie swój aktywny udział w jej procesie, może „rządzić” światem, w którym ona zachodzi,

może mieć na nią wpływ. Dziecko uważa też, że posiada moc sprawczą – może przypisywać sile swoich pragnień coś, co nie leży w granicach jego możliwości. Często wymyśla sobie swoich „niewidzialnych przyjaciół”, którzy wiedzą więcej niż ono. Ta umiejętność spójności fantazjowania i bycia „w realu zanika” około 7. roku życia, jednak znając tę przestrzeń, możemy, będąc autorami, zanurzać się w niej świadomie. Pracujący z dziećmi twórca filmowy może czerpać z ich naturalnych zdolności do prezentowania interesujących go tematów w „świeży”, odkrywczy sposób, przy współudziale dziecka. Jak to robi – opiszę w poniższych rozdziałach.

ROZDZIAŁ I

UCIEKINIER

Jutro będzie lepiej, reż. D. Kędzierzawska, Polska, 2011.

Jutro będzie lepiej oparte jest na prawdziwej historii rosyjskich chłopców, którym udało się przekroczyć granicę, by znaleźć się w Polsce. Autorka poruszona sondą radiową, w jakiej większość słuchaczy opowiedziała się za odesłaniem chłopców, podjęła ten temat w swoim filmie. **Oleg Ryba** jako **Pietia**, **Jewgienij Ryba** jako **Waśka**, **Akhmed Sardalov** jako **Liapa**, to odtwórcy głównych ról dziecięcych. Film zdobył liczne nagrody: nagroda dla Najlepszego Filmu w sekcji *Grand Prix Deutsches Kinderhilfswerk* (Berlinale 2011), nagroda *Peace Film* (Berlinale 2011), nagroda specjalna na MMF Filmów dla Dzieci i Młodzieży (Madryt), główną nagrodę jury młodzieżowego na tym samym festiwalu, UNICEF - nagroda za Najlepszy Film o Imigracji Dzieci (Argentyna 2011).

Rozdział nazwałam *Uciekinier* ze względu na wielokrotnie podejmowany w kinie temat imigracji dzieci do tak zwanego „lepszego” świata. Umieszczam ten film jako pierwszy, ponieważ w swoim filmie dokumentalnym, który przedstawiam jako dzieło artystyczne tej pracy doktoranckiej, również podejmuję ten temat. Ta materia jest wciąż porażająco aktualna, może dziś jeszcze intensywniej niż w 2020 roku, kiedy rozmawiałam z Dorotą Kędzierzawską. Bohaterowie jej filmu to dzieci ze znanego moskiewskiego dworca, wyruszające w podróż do Polski. To historia, w której stereotypy i uprzedzenia nie zostają przełamane i mam wrażenie, że to jest główne przesłanie filmu Kędzierzawskiej. Reżyserka znana z pracy z dziećmi na planie, już jako studentka nominowana do studenckiego Oscara za etiudę *Jajko*, podejmująca wielokrotnie temat spraw dziecka, zdradziła mi tajniki swojej pracy, od punktu wyjścia, poprzez realizację zdjęć. Poświęcam temu wywiadowi sporo miejsca, ponieważ wydaje mi się, że pewne niuanse praktyczne, dotyczące różnych aspektów pracy z dzieckiem na planie, mogą stanowić bezcenną wartość dla młodych reżyserów. Poniżej chciałabym podzielić się zarówno fragmentami rozmowy z Dorotą Kędzierzawską oraz wnioskami, które wybrzmiały w tym dyskursie. Autorka w ten sposób rozpoczęła ze mną wymianę myśli o swojej intencji względem realizacji: „*Jutro będzie lepiej* to jest historia prawdziwa. Przez ten kawałeczek pomiędzy Kaliningradzkim obwodem a Polską, tam swego czasu, piętnaście lat temu, to było albo jeszcze wcześniej, [...] udało się chłopcom zwać, przejść przez granicę, co jest jakby nie lada wyczynem, bo tam bez przerwy łapali

kogoś. Znajoma mi opowiadała, że w radiowej Trójce słyszała audycję, kiedy dzwonili słuchacze i mówili – «czy to już było po odesłaniu chłopaków do Rosji?» – bo oczywiście policja odesłała ich. A słuchacze się wypowiadali, czy powinno się ich odesłać, czy zostawić w Polsce i 50 procent powiedziało, że należy ich odesłać, i się wściekłam, i zrobiłam film»²¹.

Najistotniejsze elementy pracy z dzieckiem na planie według Doroty Kędzierzawskiej, daje się zauważyć w wymienionych poniżej spostrzeżeniach reżyserki: „Kiedy piszę scenariusze, staram się zawsze jakoś te dzieci wyobrazić, potem siłą rzeczy szukam kogoś, kto jest podobny i zbliżony do tego wymarzonego dziecka. [...] Każde dziecko jest inne, każde dziecko ma inny charakter, każde dziecko, jak jest trzy miesiące wcześniej, albo pół roku później, to są dwie różne osoby, w związku z tym to, co ktoś mi zwrócił uwagę kiedyś, że ja po prostu szukam dzieci, które są w jakiś tam sposób podobne do mojego siostrzeńca, do mojej córki, do mojej siostry, do mojej mamy. (*śmiech*) Na pewno dziecko musi mieć fajne oczy, bo oczy są... jak oczy są małe, blisko osadzone, albo osadzone blisko nosa to dla mnie dziecko traci, bo czasem wystarczy, że dziecko stoi przed kamerą i się patrzy, i nie musi nic myśleć kompletnie, a na ekranie się wydaje, że tam się w głowie dzieją rzeczy niebywałe. Zresztą można zrobić eksperyment: przyłożyć zdjęcie dziecka lub jakiegokolwiek innego aktora do różnych ujęć i wówczas wyraz twarzy zyskuje inne znaczenie. Poza tym, fotogeniczność, to trudno ocenić, bo czasami dziecko na pierwszy rzut oka tak się wydaje taką myszką, że nic nie ma ciekawego, interesującego w twarzy, i stawiamy je przed kamerą, i nagle się okazuje, że tam jest coś takiego, czego nie jesteśmy w stanie określić, coś kompletnie niebanalnego, coś pięknego, więc, jak mówię, to jest sprawa wycucia”. Element wcześniejszego wyobrażenia sobie cech fizycznych, ale i psychicznych, powstający już na etapie pisania scenariusza, ma potem konsekwencje na etapie castingu, szukania postaci. Reżyserka korzysta ze współpracy z zaufanymi asystentami, którzy szukają dzieci do obsady, znając rys postaci i gust twórczyni. Scenariusz dla Kędzierzawskiej, którego zazwyczaj jest również autorką, pełni funkcję mniej narracyjną, a bardziej opisową, w której autorka zawiera szczegółowe informacje i wskazówki dotyczące ruchu postaci, odzwierciedlającego psychologię postaci, współgra z nią. Tego rodzaju zapis scenariuszowy daje Kędzierzawskiej poczucie pewności artystycznej. „Ja piszę trochę inaczej. Scenariusz jest jakby opowiadaniem, a nie scenariuszem – «podszedł do okna i...» – nie stosuję się kompletnie do amerykańskich zasad scenariusza, w związku z tym ja bardzo opisowo piszę. I właśnie

²¹ Wywiad z Dorotą Kędzierzawską, reżyserką filmu *Jutro będzie lepiej*, przeprowadzony przez Magdalenę Zambrzycką dnia 14.07.2020 r. w Smołdzińskim Lesie [aneks A].

staram się takie rzeczy zapisywać. [...] Ja tak samo dzieci opisuję, co robi, jak patrzy, gdzie opuszcza głowę, w którym momencie, i wtedy mi się to łączy, bo łączy się psychologia z motoryką, i ta postać jest jakby taka cała. I wtedy już się nie boję i wiem, w którą stronę to dziecko popchnąć, co mu podpowiedzieć, żeby to nam się udało”. Reżyserka pracując z dziećmi, stworzyła pewien rodzaj taktycznego postępowania, własnej strategii, który sprawdza jej się podczas realizacji zdjęć. „Nie robię żadnych prób. Na zdjęciach próbnych, które zazwyczaj są takie dosyć szczegółowe i długie, nigdy nie daję dialogu z filmu, zawsze są to dialogi takie obok, albo obojętne, nigdy to nie są jeden do jednego dialogi z filmu, dlatego że dziecko bardzo dobrze pamięta i jeśli wpadnie w taki kołowrót, rutynę, wykluje się tych dialogów na pamięć, to potem na zdjęciach ja sobie zdaję sprawę, że bardzo ciężko jest dziecko z tego wytrącić. Dla mnie najważniejsza jest taka praca na planie «tu i teraz» przed kamerą, to coś, co się wydarza, co zabłyśnie”. Kędzierzawska wielokrotnie podkreśla, jak ważny jest dla niej etap realizacji zdjęć, gdzie stawia na „tu i teraz”, na uchwycenie tej autentyczności chwili, piękna pewnego rodzaju nastroju, pewnej przypadkowości i niepowtarzalności zarazem, choć jest zawsze świetnie przygotowana i każdy ruch, zachowanie, „ma w głowie” w postaci wyobrażonej. „To się absolutnie wszystko dzieje na planie. [...] to, co dzieci robią, to wszystko jest wypróbowane przeze mnie i wymyślone wcześniej. To znaczy, improwizacji jest bardzo mało, ja nie lubię”. Precyzja oddania wyobrażonych w scenariuszu sytuacjach, a potem przez ujęcia emocji w sposób jak najbardziej autentyczny, „trwający” w czasie na ekranie, z właściwym dla dziecięcego bohatera tempem, w oświetleniu, które wydobywa nastrój zarówno pokazywanego świata, ale także i plastykę twarzy młodego aktora, to dla Doroty Kędzierzawskiej bardzo istotne elementy pracy twórczej. „Jakaś sytuacja powoduje, że dziecko rozkwita, że coś się staje dużo silniejsze, dużo piękniejsze i bardzo naturalne. U mnie to tak przebiega, że to jest bardzo twórczy i ekscytujący proces, gdzie ja nie podchodzę do tego od strony technicznej, co tutaj w tej scenie mamy przekazać, tylko staram się to, co mam w sobie, w głowie, te uczucia wrzucić w tym momencie przed kamerę. Dodać tym dzieciom, rozjaśnić, co mają robić”.

Wsluchiwanie się w to, co reżyserka mówi o metodach warsztatu pracy z dzieckiem na planie filmu, przypomniały mi chwile, które spędziłam na poszukiwaniach dzieci do ról w filmie *Interior*, jako reżyser castingu. Moim zadaniem było znalezienie chłopca, który miałby odstające uszy, który byłby w jakiś sposób odmienny od rówieśników. Widziałam mnóstwo chłopców, natomiast żaden nie wyłonił się na pierwszy plan. Nie było to związane żadnym rodzajem spięcia, dzieci chciały „grać”, pokazywać siebie, ale nas interesowały dwa czynniki: chłopiec nie był dzieckiem z miasta, poza tym miał być w jakiś sposób odmienny

od rówieśników, ale nie na tyle, aby odstawał. Przypomniałam sobie o synu znajomych, którzy mieszkali na wsi, Mateuszu, i reżyser, Marek Lechki, zdecydował się właśnie na niego, nie tylko dlatego, że spełniał fizyczne warunki, ale głównie z powodu cech psychicznych. Już jako studentka zainteresowałam się castingiem. Szukałam ośmioletniego chłopca, buntownika, do roli w swojej etiudzie. Trwało to kilka miesięcy, ale żaden nie przykuł mojej uwagi. Przed samymi zdjęciami krewna z Łodzi przedstawiła mi syna swoich sąsiadów, byłam zafascynowana aparycją tego chłopca, kredową cerą, wyrazistym, szparkowatym spojrzeniem niebieskich oczu, dynamiką jego ruchów – to był bohater mojego filmu. Dziecko okazało się niezwykle inteligentne, samodzielne, wytrwałe, kamera je kochała, świetnie współpracowało z naszą ekipą. To było takie „prawdziwe” dziecko łódzkiej ulicy i nie było w tym odrobiny udawania. Zarówno jego fizyczność, jak i nieokiełznana, pełna zagadkowości natura, przekładały się w jakiś sposób na obraz. Zobaczyłam tego chłopca po piętnastu latach. Nie był już tamtym niesamowitym dzieckiem z podwórka, ale spokojnym mężczyzną – jego rude, ogniste włosy zbrązowiły. Zrozumiałam, jak zmieniamy się w czasie i to, że kamera zapamiętuje, utrwała jakies nasze wcielenie, moment, z całą naszą energią i fizycznością, właściwą dla tego momentu.

Lubiłam bardzo ten etap mojej pracy związanej z castingiem, który jest dla mnie etapem nadawania duszy filmowi i chyba najważniejszym etapem w pracy reżysera. Dlatego też w tym miejscu wydawało mi się słuszne, jako uzupełnienie powyższego rozdziału z Dorotą Kędzierzawską, umieszczenie fragmentów rozmowy z dziecięcym aktorem **Mateuszem Grysem**, grającym w *Interiorze* Marka Lechkiego, a potem odtwórcą głównej roli **Tobiasza** w filmie Jana Jakuba Kolskiego *Republika dzieci*, którego premiera miała miejsce 30.07.2021 r. Poprzez ten wywiad chciałam pokazać, jak wygląda praca dziecięcego aktora z jego perspektywy. Mateusz Grys w ten sposób wspominał swoją filmową przygodę: „Oczywiście uczyłem się scenariusza i inscenizowałem w głowie, jak sceny mogą przebiegać, jak emocjonalnie to ma wyglądać. To pomagało mi później na planie łatwiej, szybciej to zrobić. [...] I czytałem scenariusz przed każdą sceną. I do każdej sceny wyobrażałem sobie scenerię, i to pomagało mi wyobrazić sobie, jak mam to zagrać. [...] Po prostu pomyślałem, że tak będzie lepiej... Żeby od razu wszystko wiedział, wtedy byłoby mi łatwiej już tam na miejscu wszystko robić, wtedy miałbym już całą fabułę obeznaną. Nie zawsze robi się sceny po kolei, więc trzeba było wiedzieć, jak się zachowywać na przykład w scenie dziesiątej albo w scenie pierwszej... i dlatego trzeba to było od razu zrobić”. – „A skąd wiedziałeś, że masz się tak «emocjonalnie przygotowywać»? Czy ci pomógł w tym pierw-

szy film?” – „Byłem bardzo młody wtedy, więc dużo nie pamiętam z tamtego okresu przygotowawczego, ale właśnie w tym drugim filmie tak jakoś podświadomość mi wskazała, że tak będzie lepiej”. – „I to było łatwe czy trudne sobie wyobrazić?” – „Łatwe. Myślę, że łatwe”. – „A jak rozmawiał z tobą reżyser o roli? Pamiętasz wasze pierwsze rozmowy?” – „Miałem spotkanie z reżyserem jeszcze przed wszystkim. To był tak jakby casting z reżyserem i reżyser wiele mi mówił na temat tej postaci, tego filmu, jak tę rolę trzeba by było zagrać i ogólne takie tajniki, co dla tej roli będzie dobre”. – „Czułeś, że to będzie taka zabawa, czy poważna praca?” – „Nie brałem tego w ogóle jako zabawę, bo to nie jest zabawa. Podszedłem do tego, jako do w stu procentach pracy, ciężkiej, w której trzeba było do wszystkiego profesjonalnie podejść, bo wiem, że jakby się do tego podchodziło, jako do zabawy, to mogłoby wszystko utrudnić”. – „A zdradzisz, co mówił ci reżyser? Jakbyś mógł coś powiedzieć o tajnikach gry aktorskiej?” – „Z tego, co pamiętam, to mówił mi, że moja postać w *Republice dzieci*, czyli Tobiasz, jest takim ostrym generałem, że przy pracy z dziećmi mam być stanowczy, przewodzić tą grupą, żeby było wiadomo, że to mnie mają się słuchać. I to właśnie było odnośnie mojej roli”. – „Uważasz, jako ktoś doświadczony już z pracą z kamerą, dwa filmy na koncie – co jest takie najważniejsze? Co byś powiedział komuś, kto zaczyna grać?” – „Trzeba na pewno chcieć to robić, bo jest to ciężka praca, długo się często zostaje na planach. Trzeba też wytrzymać psychicznie te wszystkie sceny, niektóre są wymagające, wiadomo trzeba się też nastawiać długo, nie wolno, aby cię coś rozpraszało, trzeba ćwiczyć dykcję i trzeba dużo włożyć w niektóre role. [...] Do niektórych ról trzeba się przygotowywać, no na przykład... zmieniać całe ciało swoje, na przykład zrzucenie dużej ilości wagi lub nabranie... To też jest ciężkie psychicznie, żeby tak do roli się przygotować. I w niektórych rolach trzeba też swoje przekonania życiowe lub polityczne nadszarpnąć, ale wiadomo, to nie jesteś ty, tylko fikcyjna postać”. – „To jeszcze o tych emocjach... Wydaje mi się to ciężkie, chodzić sobie i czekać na tę scenę, a potem przychodzi «ten moment» i masz wejść, i wzbudzić w sobie te właściwe emocje... To jak to robiłeś?” – „Próbowałem ciągle jak najbardziej zostawać w tej postaci. Gdy właśnie przebywałem z tymi dziećmi, próbowałem zachowywać się tak, jak Tobiasz mógłby się zachowywać. To pomagało mi ciągle pozostawać w roli. I wtedy tak naturalnie wychodziło to wszystko już na ujęciach”. – „No dobrze, a jak czasami nie ma się tej fazy by być naturalnym?” – „Myślę, że rozproszenie jest najgorszym bodźcem, trzeba mocno myśleć nad tą postacią, nad założeniami emocjonalnymi tej postaci”.

Mateusz podczas realizacji zdjęć do *Republiki dzieci* Jana Jakuba Kolskiego był chłopcem 14-letnim. Z jego słów wynika, że bardzo poważnie podchodził do swojej przygody z filmem, uznawał to jako zadanie, które ma jak najlepiej wykonać. Jego świadomość była już na tyle dojrzała, że mógł nie tylko odtwarzać pomysły reżyserskie, ale także współtworzyć swoją kreację aktorską. Mateusz podaje w wywiadzie takie stwierdzenia, jak „bycie w roli” jak najczęściej, czyli czucie, myślenie, zachowywanie się w sposób, w jaki by to robiła postać ze scenariusza – Tobiasz ponadto wspomina o samodzielnym przygotowywaniu się do roli, bez ingerencji rodziców, co stworzyło mu duże pole do autokreacji, korzystania z pomysłów własnego instynktu i wyobraźni. Reżyser dał mu poczucie ważności poprzez potraktowanie go, jak partnera do rozmowy o roli, zalecił mu samodzielne zapoznanie się ze scenariuszem, bez ingerencji rodziców. Doświadczony reżyser liczył poprzez ten gest na świeżość spojrzenia Mateusza, zapewne nie chciał by wizja dziecka była w jakikolwiek sposób obciążona cudzą interpretacją, interpretacją dorosłego, zamgloną, być może, schematami myślowymi. Mateusz wspomina również o „reagowaniu na bodźce” podczas nagrywania ujęć, czyli o byciu „tu i teraz”, o którym mówiła Dorota Kędzierzawska, do czego można też zaliczyć zmiany dialogowe, które odbywały się „na bieżąco”. Widzowie lubią aktorów „żywych”, lubią czuć się, jakby byli w filmowym „tu i teraz”, w związku z tym najcenniejsze, co może dawać aktor, to przekazanie nam swoich emocji razem z prawdą momentu, z reakcjami na każdy dźwięk z zewnątrz, szelest, na przychodzących koło niego ludzi, na odgłosy natury czy miasta. Dzieci w pewnym wieku, o ile są rozluźnione przed kamerą, robią to naturalnie. Wtedy zanurzamy się w to filmowe „tu i teraz”. Reżyser był, jak wspomina Mateusz, otwarty na sugestie młodego aktora, na jego wątpliwości np. w brzmieniu dialogu, które były dla niego „sztuczne” czy „nie jego”. Można wysnuć konkluzję, że sama niepowtarzalność jednostki, jaką jest dziecko, z jego niczym nie „zbrudzone” jeszcze spojrzeniem na świat, jest rodzajem diamentu, medium, którego poszukuje reżyser i z którego czerpie na planie, by uzyskać ten efekt oryginalności, autentyczności i naturalności, zarówno w wymiarze fizycznym, jak i emocjonalnym.

ROZDZIAŁ II

ZŁA

Lato 1993, reż. C. Simón, Hiszpania, 2017.

Lato 1993 ma dwójkę głównych bohaterek: **Fridę**, graną przez sześciolletnią **Laię Artigas** i **Annę**, w którą wcieliła się czteroletnia **Paula Robles**. Film zdobył Złotego Niedźwiedzia za debiut fabularny (67. Berlinale) oraz Grand Prix Generation Kplus (Berlinale), był też wybrany jako hiszpański pretendent do 90. Oscara w kategorii „film nieanglojęzyczny”, ale nie został nominowany. „Na stronie z agregatorem recenzji Rotten Tomatoes film uzyskał ocenę 100% na podstawie 88 recenzji i średnią ocenę 8,08/10. Krytyczny konsensus na stronie głosi: «*Lato 1993 (Estiu 1993)* odnajduje scenarzystę i reżyserkę Carlę Simón, która czerpie z osobistych wspomnień, aby stworzyć przemysłany dramat, uwydatniony wybitną pracą młodych liderów». W serwisie Metacritic film ma średnią ważoną ocenę 81 na 100, na podstawie opinii osiemnastu krytyków, co wskazuje na «powszechne uznanie»; jest wymieniony jako «Metacritic must-see»²².

To historia autobiograficzna i kino autorskiego tonu. Reżyserka skupia się na pokazaniu emocji i napięć, które towarzyszą sześciolletniej Fridzie po śmierci matki. Dziecko zostaje adoptowane przez wujka (brata matki) i jego żonę. Małżeństwo ma już swoją własną córkę, czteroletnią Annę. Choć w filmie nigdy nie pada słowo AIDS, odczytuje się, że ta choroba była powodem śmierci matki Fridy. Ofiary plagi AIDS, czyli pokolenie lat 80. i 90. XX wieku, a w nawiązaniu do filmu *Lato 1993*, rodzice Fridy to współczesne tło wielu filmów – tutaj pokazane z punktu widzenia dziecka, które ponosi emocjonalne straty w wyniku śmierci rodziców. Nadałam rozdziałowi tytuł *Zła*, ponieważ Frida w filmie gra kogoś innego przed nową rodziną, ma w sobie żal i zazdrość, być może gniew czy lęk, zachowuje się w sposób, w który nie chce się zachowywać, by zwrócić na siebie uwagę. Skąd bierze się ta złość, można się łatwo domyślać, ale w jakim stylu bohaterka ją uwalnia, to pokazuje nam w magnetyczny sposób Carla Simón. Film poraża autentyzmem relacji, które tworzą dzieciące bohaterki, wykreowana atmosfera intymności oraz wynurzające się krok po kroku pulsujące emocje i reakcje Fridy, których jesteśmy świadkami; widząc świat poprzez nią, przekazy są wiarygodne, przejmujące. Emocje zapisane w postaci Fridy nie są kalką, nie znamy ich z innych filmów, są przefiltrowane przez Carlę Simón z osobistych wspomnień i odczuć,

²² *Lato 1993*, https://www.no-regime.com/ru-pl/wiki/Summer_1993 [dostęp: 20.04.2023].

a potem ożywione w grze Lai Artigas. Dzięki temu film o osieroconym dziecku staje się całkowicie świeżą i poruszającą historią. W jaki sposób udało się scenarzystce i reżyserce stworzyć ten kameralny, intymny świat, i w tak przenikliwy, a jednocześnie budujący nas – widzów – sposób wstrząsnąć, spróbowałam dowiedzieć się z wywiadów, w których mówiła o całym dwuletnim procesie tworzenia swojego debiutu, do momentu finalnego. Czytając jej wypowiedzi zetknęłam się z osobą, która niezwykle precyzyjnie i głęboko, ale jednocześnie jasno i przystępnie opowiada o swoich przeżyciach, o pracy na różnym etapie preprodukcji, od znalezienia tonu dla swojego obrazu i *backgroundu* uwiarygadniającego postacie, poprzez użyte narzędzia i sposoby pracy z dziećmi. Z jej osobistych pytań do samej siebie, z autorskich wizji. Docieramy do punktu, wydawało by się, nieosiągalnego, czyli efektu, że oglądamy coś, czego nigdy wcześniej nie udało nam się zobaczyć w innym filmie.

W wywiadzie z Carlą Simón, przeprowadzonym podczas European Film Awards 2017, reżyserka podkreśla: „To jest moja osobista historia o moim własnym dzieciństwie. Jest odrobinę inna, to był długi proces; lato 1993 było inne niż to, ale zebrałam różne swoje wspomnienia i wspomnienia mojej nowej rodziny, o których mi opowiedziała, oraz moje zdjęcia z dzieciństwa – i to było główne źródło inspiracji do filmu. [...] Myślę, że w przypadku filmów takich jak ten, jest coś takiego, że musisz być gotowy. Ja teraz mam trzydzieści lat, wtedy miałam sześć, i to był piękny proces [...]. Opowiadałam moją historię wiele razy w życiu i to się zamieniło jakby w bajkę, i ja nie czułam już, że to jest moja historia, ale fakt robienia filmu był ciekawy, bo musiałam się powtórnie połączyć z moim dzieciństwem i poczuć na nowo, że to było moje, i że to przydarzyło się mnie; i zrozumieć, jak ja się wtedy czułam i dlaczego, i również dlaczego ludzie wokół mnie czuli się w taki właśnie sposób. Dlatego to był bardzo ciekawy proces – pisać scenariusz. Oczywiście były też trudne momenty. Moment, w którym zdałam sobie sprawę, że ja nie pamiętam w ogóle mojej biologicznej mamy, ponieważ chciałam znaleźć drogę do wprowadzenia jej w film, wprowadzenia jej obecności – i nieobecności, ale uświadomiłam sobie, że nie mam żadnych wspomnień o niej, i to było bolesne. [...] Jednak wciąż proces pisania był bardzo interesujący, piękny [...]”²³.

Największym wyzwaniem dla Simón podczas pisania scenariusza było wyjście poza swoje wnętrze, widzenie nie siebie sześciolatniej, ale sześciolatnie dziecko, którego emocje i perspektywę chciała zrozumieć. Wiedziała, że to ona musi stworzyć tę emocjonalną podróż

²³ C. Simón, *EFA 2017 – Interview with Carla Simón*, (wywiad przepr. EFA), przeł. M. Zambrzycka, <https://www.youtube.com/watch?v=2Ilfy2fKGTs> [dostęp: 5.05.2023] [aneks C].

z dystansem do siebie jako pierwowzoru głównej bohaterki. Pojechała do domu swoich rodziców i robiła *reaserch*, w którym szczególnie przydatne okazały się fotografie jako zatrzymane momenty, z których wyłoniły się wspomnienia i przeżycia. Reżyserka napisała pierwszy *draft* bardzo szybko, zaledwie w tydzień, natomiast nie miał on narracyjnego charakteru, był paletą zdarzeń i emocji. Autorka miała dwa lata na przygotowanie filmu – ukończyła szkołę w 2014 roku, a film miał ukazać się w 2016 roku. Podaje, że ten *draft* był punktem wyjścia, początkiem drogi, na której musiała się bardzo zdystansować do siebie i stworzyć emocjonalny łuk przemiany małej Fridy. Ostatecznie tylko kilka scen zaczerpniętych jest z prawdziwego życia Simón, reszta to fikcja. „Potem zaczęłam dużo czytać o psychologii dziecięcej i co dziecko rozumie o śmierci, kiedy ma sześć lat, i o procesach adopcyjnych. To była dla mnie droga do zrozumienia podróży Fridy i jednocześnie, dlaczego grałam to, co grałam jako dziecko, więc to było dla mnie bardzo interesujące, ten rodzaj *researchu*”²⁴. Jej założeniem, już na sam rodzaj kina, jaki chce uprawiać, było bycie „blisko życia”, chciała, aby widz miał wrażenie, że sprawy rozgrywają się „tu i teraz”. By uzyskać takie rezultaty, potrzebna była specjalna praca z aktorami. Reżyserka wspomina w wyżej zacytowanym już wywiadzie: „Spędziliśmy wiele czasu przed zdjęciami z aktorami, z dorosłymi i dziećmi, żeby stworzyć tę relację, którą widać na ekranie. Improvizowaliśmy wiele momentów, które działy się przed latem 1993, żeby stworzyć ten rodzaj intymności, który istnieje między bohaterami przed kręceniem i to było bardzo pomocne. I to też był sposób, w jaki kręciliśmy, używaliśmy długich ujęć, żeby pozwolić aktorom na rozwinięcie akcji przed kamerą, i także było ważne, gdzie kręciliśmy, cała ta atmosfera”²⁵. Próby z dziewczynkami i filmowymi rodzicami prowadzone były w Barcelonie, polegały głównie na wzajemnym oswajaniu się, budowaniu więzi między dziećmi i aktorami, a także na tworzeniu świata rodziny, wspomnień, wspólnych momentów. Trwały po cztery godziny dziennie, były intensywne dla wszystkich, chodziło bowiem o stworzenie pewnego rodzaju wspólnoty. Dziewczynki nie czytały nigdy scenariusza, posiadały tylko wiedzę o tym, co będą robić podczas zdjęć, kiedy miały coś powiedzieć (Carla mówiła im o tym przed ujęciem). Lokacje, które widzimy w filmie, to autentyczne miejsca, w których reżyserka dorastała w adopcyjnej rodzinie. Carla Simón wspomina: „Gdy przyjechaliliśmy pierwszy raz na miejsce zdjęć i nagle zobaczyło się, że można w to wszystko naprawdę uwierzyć, dla mnie jest ważne, aby widzowie wierzyli w to, co widzą, ale żeby dostać się do tego punktu, trzeba

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

było tej całej wcześniejszej pracy, żeby aktorzy i dziewczynki uwierzyli, że to jest w jakiś sposób realny świat”²⁶.

Przyglądając się wspomnieniom reżyserki, zobaczyłam, że jest to jak widzenie świata „pod lupą”. Przypomina ono kino Kędzierzawskiej, gdzie akcja pozostaje w tle, a na pierwszy plan wynurzają się mali aktorzy i ich pulsujące emocje, zagubienie w gąszczu nieznanej rzeczywistości, działanie trochę po omacku, poznawanie nowego. Kamera dłuższymi ujęciami pokazuje czynności, autorka pozwala jej „trwać w czasie”, czeka aż przeżycie „zajdzie” na ekranie. To jest „kino cierpliwego oka”, właśnie takie „pod lupą”, kino, w które trzeba wejść, ale jak już się w nie zanurzy, to ono nas oczarowuje, powoduje dreszcze. Jednocześnie to kino nieprzewidywalne, nie wiemy, jak zakończy się film, co autorka jeszcze nam pokaże. Simón podkreśla, że proces pisania autobiograficznego scenariusza, którego jest autorką, był dla niej fundamentalnym etapem. Musiała z własnych wspomnień utkać historię widzianą z dystansu, jako scenariusz o dziewczynce, która straciła matkę i zaczyna nowe życie w adopcyjnej rodzinie. Autorka musiała odseparować od siebie wszystko, co osobiste i wyobrazić sobie świat swojej bohaterki jako odrębny. Można zauważyć wagę tego etapu tworzenia przy pisaniu autorskich scenariuszy, bazujących na własnych doświadczeniach. Simón często podkreśla, jak istotny dla niej był etap pisania. Pamiętam, że w którymś z udzielanych wywiadów Danny Boyle, autor *Slumdog. Milionera z ulicy*, wyraził opinię, że prawdopodobnie pierwszy film danego reżysera jest najciekawszym filmem w jego życiu, najbardziej osobistym, szczerym. To stwierdzenie bardzo łączy się z tym, czego dowiedziałam się czytając wywiad Carli Simón *Write what you know, when a personal story becomes to movie* dla Film Courage. Autorka opowiada w nim o etapie studiów w Londyńskiej Szkole Filmowej, gdzie nauczyciele przychylnie odnosili się do opowiadania właśnie osobistych historii, czerpania ze źródeł własnej biografii i miejsc, z których się pochodzi, wręcz zalecali taką metodę pracy twórczej przy pierwszych filmach. „Filozofią Londyńskiej Szkoły Filmowej – mówi Simón – w przetoczonym wyżej wywiadzie, ponieważ ona jest międzynarodowa, ludzie są z całego świata, więc zachęcają do tego, żeby zauważyło się, co cię definiuje z różnej strony, zobaczeniu skąd jesteś i sposobu w jaki mówisz o tym, co znasz. Dla mnie był to miks między tym, co powiedział ten nauczyciel, byciem daleko od domu, co dało mu duże znaczenie i zdanie sobie sprawy, że to ciebie wyróżnia na tle innych ludzi z całego świata. Więc to był miks pomiędzy tym, co powiedział ten nauczyciel, a moim krótkim filmem o rodzeństwie, które odnajduje swoją babcię. Gdy skończyłam ten krótki film, zdałam

²⁶ Tamże.

sobie sprawę, że dziecięce wyzwania były czymś, co było bardzo interesujące dla mnie i że ja chciałabym kontynuować eksplorowanie tego tematu i dzielić się moim punktem widzenia. [...]”²⁷.

Bardzo ciekawym dla mnie aspektem pracy twórczej, który przytacza Simón, jest casting, w którym zawarta jest pewna strategia. Reżyserka szukała nie tylko dzieci, którym oddawałyby pewien rys, ale pary dzieci – dziewczynek – która byłaby pewnego rodzaju konstelacją wzajemnego oddziaływania na siebie. Tak o tym opowiada: „Rzecz w tym, że my wybraliśmy dziewczynki, które były jak bohaterki, które opisałam, które oddawały również kombinację między nimi ze scenariusza. My próbowaliśmy różnych kombinacji, ale ta kombinacja relacji między nimi, którą miałam w scenariuszu, i którą zamierzałam uzyskać, zaistniała między tymi wybranymi dziewczynkami i po prostu mieliśmy to już. To był zrobiony wielki kawałek pracy w tym wyborze, one po prostu grały te sceny, będąc tak podobnymi do bohaterek ze scenariusza i mając bardzo podobną relację między sobą, jak ta przedstawiona w scenariuszu, i dlatego to było o wiele łatwiejsze kreować ten obraz bez wysiłku, bo on był sam w sobie w jakiś sposób autentyczny”²⁸. Reżyserka zaznacza, że gdyby nie zaistniała taka kombinacja, taki układ energii między wybranymi dziewczynkami, to zapewne musiałaby ją sama budować podczas prób przygotowawczych. Wspomina też o różnych kompilacjach, które nosiła w głowie, a więc pomysłów na to wzajemne oddziaływanie było kilka, Simón badała je podczas castingu. Dobrze jest mieć świadomość wieloaspektowości etapu castingu, tego, z jak różnymi pomysłami podchodzi do niego reżyser. Nie zawsze chodzi tylko o znalezienie „igły w stogu siana”, czyli tego idealnego bohatera historii, ale również innych zależności, które mogą wspomagać relacje bohatera z pozostałymi postaciami. Casting trwał sześć miesięcy, był skomplikowany: „Szukałam kogoś, kto mógłby przypominać mi mnie samą z lat dzieciństwa. Dla bohaterki, jaką była Frida, ważne było znaleźć kogoś urodzonego w mieście, z głębokim światem wewnętrznym. Mniejsza dziewczynka musiała przekazywać niewinność, słodycz i wiarę, że wszystko jest w porządku”²⁹. W wywiadzie Carli Simón *I learn a lot from the way that children look at film* z Alfonso Rivera dla Cineuropa, reżyserka zwierza się: „To było naprawdę trudne. Niektórzy ludzie pytali mnie o metodę, jaką użyłam. Nie było żadnej metody, ty po prostu próbujesz rzeczy i patrzysz, co się dzieje... Poczułam się bardzo pewna, gdy zobaczyłam, że uwierzyłam

²⁷ C. Simón, *Write what you know, when a personal story becomes to movie* (wywiad przepr. Film Courage), <https://www.youtube.com/watch?v=kmWz7nYSNTk> [dostęp: 20.04.2023].

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

w to, co dzieci zaczęły robić na tyle, na ile było to możliwe. Wtedy rozpoczęliśmy długotrwałą serię prób, dołączając dorosłych aktorów, aby pozwolić im na spędzanie wielu wspólnych godzin razem, zarówno na graniu jak i „stawianiu się” rodziną, kreując ten stan intymności. Małe dziewczynki uwielbiały grać w ten sposób, nigdy nawet nie przeczytały słowa ze scenariusza. Mówiłam im, co dzieje się w scenie lub podrzucałam im kwestie, kiedy kamera nagrywała, ale było bardzo trudne powstrzymać je przed patrzeniem w kamerę”³⁰.

Tempo realizacji zdjęć było bardzo szybkie, ponieważ dziewczynki nie mogły pracować dłużej niż osiem godzin dziennie. Zdjęcia zamknęły się w obrębie sześciu tygodni. Carla Simón podkreśla, że producent wierzył w jej film i uważał od początku, że może on dotknąć wielu widzów ze względu na swoją tematykę. Premierę wspomina następująco: „Kiedy pierwszy raz pokazaliśmy film w Berlinie, gdzie była taka ogromna, ogromna sala kinowa i było mnóstwo ludzi, i kiedy światła się zapaliły, tyle osób płakało, ja byłam w szoku, nie wiedziałam dlaczego... Potem rozmawiając z ludźmi zdałam sobie sprawę, że jest to uniwersalna historia, temat we mnie samej, ona mówi o dzieciństwie, rodzinie, śmierci, więc ludzie są z nią utożsamiają”³¹.

W wywiadzie z Kristiną Zoritą (EWA) reżyserka stwierdza: „Kocham pracę z dziećmi. Mogłabym powiedzieć, że czasami z nimi pracuję lepiej, niż z dorosłymi. Kocham to, ponieważ one mają w sobie tyle prawdy. Musisz się z tym uporać, ale dając im dobrą bazę i atmosferę, one są zdolne do dania ci niewiarygodnych rzeczy, efektów. To bardzo satysfakcjonujące. To także prawda, że bardzo cierpisz, gdy one nie mają «dobrego» dnia. [...] Poprzez film chciałam wyrazić, że dzieci mogą cierpieć z powodu rzeczy okrutnych, ale one są także zdolne do tego, żeby zrozumieć śmierć, że musimy rozmawiać z nimi o śmierci, ponieważ sześciolatek może to zrozumieć. Rzecz w tym, jak one poradzą sobie z emocjami. Mówiłam w filmie też o zdolności dzieci do zaadaptowania się, jak one mogą poradzić sobie i iść dalej i o tym, że dzieci są bardziej zdolne do tego niż dorośli”³².

Carla Simón podaje kilka nowych dla mnie i ciekawych uwag warsztatowych. Jedną z nich jest szukanie wyobrażonej kombinacji psychologicznej między małymi aktorkami. Właściwy wybór, zgodnie z tym, co reżyserka chciała uzyskać, decyduje o sukcesie zdjęć, ale także uwalnia reżysera od dodatkowej pracy. Drugą kwestią jest niechęć Simón do „budowania bohatera”, widzi ona ten element bardziej jako odpowiedni wybór na castingu,

³⁰ C. Simón, *I learn a lot from the way that children look at film*, (wywiad przepr. Alfonso Rivera), przeł. M. Zambrzycka, <https://cineuropa.org/en/interview/323344/> [dostęp: 5.05.2023] [aneks D].

³¹ Tamże.

³² C. Simón, (wywiad przepr. K. Zorita), przeł. M. Zambrzycka, [www.ewawomen.com/interviews/film-industry-news/Ehttps://www.ewawomen.com/interviews/en-events-interview-with-director-carla-Simón.html/httpsnterviews/en-events-interview-with-director-carla-Simón-htwml/WA Network Blog](http://www.ewawomen.com/interviews/film-industry-news/Ehttps://www.ewawomen.com/interviews/en-events-interview-with-director-carla-Simón.html/httpsnterviews/en-events-interview-with-director-carla-Simón-htwml/WA%20Network%20Blog) [dostęp: 5.05.2023] [aneks F].

a potem bardziej pozwolenie dziecięcym aktorom na bycie sobą i niejako ożywianiu poprzez siebie postaci ze scenariusza. To więc właściwy wybór dziecka podczas castingu, według wszystkich założeń reżyserskich, jest dla niej najistotniejszy. Artysta zdradza też kilka tajników swojego warsztatu: dla osiągnięcia tej niebywalej w jej filmie naturalności, intymności, budowała świat relacji rodzinnej przez wiele miesięcy przed planem zdjęciowym. Był to bardziej rodzaj „zabawy w rodzinę” dzieci i filmowych rodziców, rodzaj improwizacji. Dzieci nigdy nie czytały scenariusza, jednak więź, która nawiązała się podczas prób, ujawniona została potem w ujęciach. Ten rodzaj pracy jest właściwy artystycznemu kinu autorskiemu, wymaga dużej cierpliwości i determinacji twórcy. Próby przeprowadzane były poza miejscem ostatecznej lokacji. Zaryzykuję stwierdzenie, że pomogło to filmowi, ponieważ na planie dzieci mogły poruszać się po nieznanej przestrzeni, co zwiększyło efekt niepowtarzalności, reakcji na nowe bodźce, na naturę, na atmosferę miejsca. Simón podkreśla wagę kręcenia długimi ujęciami, co pomagało dzieciom rozwijać akcję przed kamerą. Mimo że reżyserka stwierdza, iż nie było żadnej metody, to ze sposobu jej myślenia i działania da się wydobyć poszczególne pomysły – strategie na każdy etap pracy twórczej. Najważniejsze dla mnie zdanie Carli Simón o jej filmie, a także o tego typu kinie autorskim opartym na poszukiwaniu naturalności i autentyczności, to: „[...] trzeba było tej całej wcześniejszej pracy, żeby aktorzy i dziewczynki uwierzyli, że to jest w jakiś sposób realny świat”³³.

³³ Tamże.

ROZDZIAŁ III

OSKARŻYCIEL

Kafarnaum, reż. N. Labaki, Liban – USA, 2018.

Liban dotknięty ogromnym kryzysem uchodźczym. Dwunastoletni Zain pozywa przed sądem rodziców za to, że dali mu życie, skazując na cierpienie i przemoc – tak prezentuje się fabuła filmu Nadine Labaki, najlepiej rozpoznawalnej libańskiej reżyserki, która tym razem odchodzi od ciepłego i komediowego tonu, na rzecz realizmu społecznego. Główną dziecięcą twarzą *Kafarnaum* jest dwunastoletni **Zain**, w rzeczywistości **Zain Al Rafeea**, syryjski uchodźca mieszkający w Libanie. Dzieciństwo spędził w slumsach, w Bejrucie, ale tuż przed zdjęciami jego rodzina otrzymała status uchodźcy w Norwegii. Zain pierwszy raz spał w normalnym łóżku, w swoim pokoju, pierwszy raz poszedł do szkoły. Kiedy Labaki dowiedziała się, że film został nominowany do nieanglojęzycznego Oscara, zadzwoniła do Zaina, który był wtedy w klasie ze swoimi norwesкими kolegami i nauczycielem. Pomyślała, że to wspaniałe uczucie wiedzieć, że on nie śpi na ulicach Bejrutu.

Rozdział nazwałam *Oskarżyciel* ze względu na pomysł reżyserki, Nadine Labaki, na fabułę filmu. Ten symboliczny pomysł polega na tym, że Zain pozywa swoich rodziców przed sądem za to, że powołali go do życia na takim świecie. W filmie mowa o dzieciach z wielodzietnych uchodźczych rodzin, które nie uczą się w szkołach, natomiast wykorzystywane są do fizycznych, niewolniczych prac, a ich rodzice nie potrafią nawet podać prawdziwej daty ich urodzenia. Autorce zależało na poruszeniu opinii publicznej, na wstrząśnięciu widzów, rozpoczęciu dyskusji o tychże dzieciach. Zamykanie uchodźców z Bliskiego Wschodu w gettach, w których rodzą się dzieci pozbawione szans na edukację, na poszanowanie podstawowych praw człowieka, wychowujące się na ulicy bez żadnych środków, często wykorzystywane do niewolniczej pracy, wykorzystywane seksualnie, to palący problem współczesności, bardzo dotkliwy dla krajów skupionych wokół morza Śródziemnego, gdzie przebiega granica między Europą a Azją. W niespełna czteromilionowym Libanie mieszka około półtora miliona uchodźców, widać ich na ulicach, mieszkają również w obozach lub ośrodkach dla nieletnich. Labaki tak mówi o temacie swojego filmu w wywiadzie z Małgorzatą Steciak dla „Vogue’a”: Nasz niewielki, czteromilionowy kraj już wcześniej mierzył się z dużym kryzysem gospodarczym. W ostatnich latach przyjęliśmy półtora miliona uchodźców, to w tym momencie prawie połowa całkowitej liczby mieszkańców. Sytuacja

jest bardzo trudna. Każdego dnia docierają do nas historie dzieci zmuszanych do niewolniczej pracy, by wykarmić swoje rodziny, żyjących bez dokumentów, w ciągłym zagrożeniu. Mijamy je w drodze do pracy, na zakupy. Odwracamy głowy i biegniemy do swoich spraw. Chciałam zrozumieć, co dzieje się w ich głowach, jak dorastają ze świadomością, że są kompletnie niewidzialne. Punktem zwrotnym stała się dla mnie słynna fotografia Aylana Kurdiego, syryjskiego chłopca wyrzuconego przez morze u wybrzeży Turcji, która obiegła światowe media trzy lata temu. Pamiętam, że pomyślałam wtedy: «Gdyby to dziecko mogło mówić, co by nam powiedziało?»³⁴. Labaki, chcąc pozostać w jakiś sposób autentyczną wobec otaczającej jej rzeczywistości, z której wypłynął temat filmu, nie zatrudniła aktorów – znalazła samych naturszczyków, jako odtwórców głównych ról. Naturszczykami oczywiście były też grające dzieci, których reżyserka szukała wśród uchodźców. Mówi o wybranym do głównej roli Zainie, że w każdym pojedynczym ujęciu on sam siebie reżyserował. Poza planem, jak twierdzi reżyserka, sposób, w jaki Zain mówił o ujęciach, jak chce być widziany, jak chce być pokazywany, aby był „prawdziwy”, utwierdził ją w tym, że on jest współtwórcą procesu twórczego. *Kafarnaum* to kino społeczne, opowiedziane z perspektywy dziecka, które nie ma żadnych praw ani możliwości przebicia się przez niewidzialną ścianę niemocy; jedyne, co może je determinować, to siła wewnętrzna, siła psychiczna, którą odnalazłam również w bohaterach mojego doktoranckiego filmu dokumentalnego, realizowanego na Lesbos. Ilość uchodźców z Bliskiego Wschodu, w krajach na granicy Europy i Azji oraz uchodźców z krajów afrykańskich Europy i Afryki, jest niewyobrażalna i nadal rośnie. W Turcji, w roku 2021 przebywały trzy miliony uchodźców, głównie z Afganistanu i Syrii. Film *Kafarnaum* nazwano nokautem emocjonalnym. Słowo *kafarnaum* znaczy tyle, co „wioska pocieszenia”, a tylko w języku francuskim, często używane przez Balzaca, znaczyło jeszcze „miejsce wielkiego chaosu, bałagan”³⁵. Tytułowemu *Kafarnaum* autorka przypisuje to drugie znaczenie. Wikipedia donosi, że: „Film miał swoją premierę w konkursie głównym na 71. MFF w Cannes. Premierowy pokaz zakończył się piętnastominutową owacją na stojąco, a obraz otrzymał Nagrodę Jury. Autorka otrzymała nagrodę za reżyserię. Film zdobył także nominację do Oscara w 2019 roku dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego, Złotego Globu za najlepszy film nieanglojęzyczny i nagrody BAFTA; za każdym razem przegrał z *Romą*. *Kafarnaum* znalazło się na liście najlepszych filmów roku 2018 dziennika «The

³⁴ N. Labaki, „*Kafarnaum*”: *Dzieci, które woląby się nigdy nie urodzić*, (wywiad przepr. M. Steciak), <https://www.vogue.pl/a/kafarnaum-dzieci-ktore-wolalyby-sienigdy-nie-urodzic> [dostęp: 5.05.2023] [aneks G].

³⁵ *Kafarnaum*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Kafarnaum> [dostęp: 5.05.2023].

New York Times»³⁶. Labaki swoim filmem *Kafarnaum* reprezentuje kino społecznie zaangażowane, tak zwany „głos w sprawie”, tutaj głos w sprawie uchodźczych dzieci. Temat jej filmu fabularnego bardzo ściśle łączy się z tematem mojego doktoranckiego filmu dokumentalnego, z tą zasadniczą różnicą, że reżyserka pochodzi z Libanu, części świata, w której uchodźcy są zamykani masowo w obozach i gettach, natomiast mój kraj położony jest z dala od widoczności tego problemu, a obiegowa opinia o uchodźcy, to wizja „terrorysty” i radykała muzułmańskich poglądów kulturowych. Wracając do wątku warsztatu filmowego, związanego z pracą z dzieckiem na planie, Nadine Labaki podaje etap *reaserchu* jako fundamentalny przy tworzeniu scenariusza i trwający trzy lata. Podkreśla, że jej tekst powstał z przeprowadzonych przez nią rozmów z uchodźczymi dziećmi, które nie uczą się, tylko pracują i błąkają po ulicach, i na podstawie ich biograficznych opowieści, zauważenia wyznań, z jakimi się mierzą. W następujący sposób, w wyżej wymienionym wywiadzie, wspomina czas spędzony w ośrodkach dla uchodźców: „Musiało minąć wiele czasu, zanim dzieci, które w nich przebywały, otworzyły się przede mną. Odwiedzałam te same osoby wielokrotnie, spędzałam z nimi wiele tygodni, żeby zdobyć ich zaufanie i przekonać je, że nie chcę ich skrzywdzić. Najbardziej zdziwiło mnie ich zakłopotanie. Dla tych dzieciaków to było dziwne, że ktoś chce po prostu się dowiedzieć, co myślą i czują. Bez osądzania, bez ukrytych podtekstów. Kiedy poczuły się komfortowo, zaczęły odpowiadać bez ogródek. One bardzo chcą być wysłuchane, ale nie wiedzą, jak się zachować, kiedy ktoś okazuje im zainteresowanie. Większość z nich nigdy nie zaznała rodzinnego ciepła, nie zna nawet swojej daty urodzenia”³⁷. To kolejny – obok problemu dzieciaków przeznaczonych do burdelu w dzielnicach prostytutek – temat dotyczący dzieci i nastolatków, temat masowy i palący. Wszyscy aktorzy Labaki to naturszczycy, czyli osoby, które w żaden profesjonalny sposób nie są przygotowane do budowania czy interpretacji roli, stanowiąc bardziej medium do odtworzenia wizji reżysera. Oczywiście również takim medium był syryjski uchodźca, 12-letni Zain, odtwórca głównej roli, który na planie filmu był sobą i pokazywał, jak czuje i widzi świat oczami małego uchodźcy. Zain dorastał na ulicach Bejrutu, znał przemoc. Jak wspomniała reżyserka, nie da się zmusić nikogo do udawania cierpienia, albo żeby wyobraziło sobie swój gniew, trzeba je nosić w sobie. Zain miał to cierpienie, smutek w oczach. Był chłopakiem niepiśmiennym, nie chodził do szkoły, okrutnie przeklinał. „Jonasa gra dziewczynka o imieniu **Treasure**. Rzeczywiście, była naszym skarbem, darem zesłanym z niebios. Kiedy ją poznaliśmy, nie miała papierów, żadnego dowodu na to, że istnieje. Też jest córką pary

³⁶ *Kafarnaum (film)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Kafarnaum_\(film\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Kafarnaum_(film)) [dostęp: 20.04.2023].

³⁷ N. Labaki, „*Kafarnaum*”..., dz. cyt., [aneks G].

migrantów nielegalnie pracujących w Libanie. Grającego główną rolę, Zaina, znaleźliśmy na ulicy. Bawił się z kolegami, gdy dostrzegła go reżyserka castingu. W kilka chwil było wiadomo, że to on”³⁸ – wspomina reżyserka w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej”. W rozmowie z Małgorzatą Steciak, Labaki opowiada w taki sposób o swoich aktorach: „Pracowaliśmy głównie z naturszczykami, czerpiąc z prawdziwych doświadczeń naszych bohaterów, pochodzących z wielodzietnych rodzin, zaniedbywanych, narażonych na przemoc od najmłodszych lat. Nie wyobrażałam sobie, by do takiego filmu zatrudniać profesjonalnych aktorów, bo zależało mi na jak najwierniejszym odwzorowaniu na ekranie autentycznych warunków życia tych ludzi. Część z naszych aktorów przebywała w Libanie nielegalnie, co narażało nas wszystkich na dodatkowe niebezpieczeństwo. Wielokrotnie członkowie naszej ekipy bywali aresztowani i omal nie zostali deportowani. [...] Kiedy go poznałam, Zain nie chodził do szkoły i dorabiał, mając się najróżniejszych drobnych zajęć. Dzięki inicjatywie UNHCR [urząd ONZ ds. uchodźców] chłopiec został przesiedlony z całą swoją rodziną do Norwegii, zaczął chodzić do szkoły. Jest niesłychanie bystrym dzieckiem, ma w sobie ten upór i waleczność, które przełał także na swojego filmowego bohatera. Zain w tym filmie nie grał, on po prostu był sobą”³⁹. Zdjęcia do *Kafarnaum* były realizowane przez pół roku, a ich efektem było 520 godzin materiału. Pierwsza wersja filmu liczyła 12 godzin. Autorka zwierza się w wywiadzie dla „Picturehouse”, że nie chciała nikogo oceniać swoją kamerą, nie uważała się też za kompetentną w dawaniu rozwiązań. Swoich dziecięcych bohaterów widziała raczej jako ofiary innych ofiar, czyli rodziców, w świecie pozbawionym wyższych uczuć, na które po prostu nie ma tu miejsca. „Kiedy kręciliśmy te sceny, wiedza o tym, że one są w takiej sytuacji jak bohaterowie ze scenariusza, dawało nam dużo siły, bo to tak jakbyśmy chwyтали rzeczywistość. To nie fałsz, to, co się działo, to była prawda, to dawało dużo siły, ale psychologicznie było bardzo trudne, musieliśmy się z tym mierzyć”⁴⁰. Ujęcia były czasami bardzo długie, reżyserka wyczekiwała momentów, jak to ma miejsce w kinie dokumentalnym. Sama ekipa stawała się wtedy niewidzialna, podglądała aktorów. „Czasami mnie samej mieszało się to, co wymyśliliśmy my, a co przyniosło życie. Dwa dni po nakręceniu sceny, w której filmową Rahil, mamę Jonasa, aresztują, grająca ją Yordanos Shiferaw została aresztowana z tego samego powodu, co jej bohaterka. A razem z nią rodzice Treasure... Zatem gdy kręciliśmy sceny, w których mama Jonasa znika, w rzeczywistości mamy

³⁸ N. Labaki, *Widziałam trzylatki pod opieką pięciolatka. Wściekałam się na ich matki. Czy mam do tego prawo?*, (wywiad przepr. A. Tatarska), <https://wyborcza.pl/7,101707,24470659,widzialam-trzylatki-pod-opieka-pieciolatka-wsciekalam-sie-na.html?disableRedirects=true> [dostęp: 5.05.2023] [aneks J].

³⁹ Taż, „*Kafarnaum*”..., dz. cyt., [aneks G].

⁴⁰ Taż, *Widziałam...*, dz. cyt., [aneks J].

Treasure też przy niej nie było. Dziewczynka mieszkała w tym czasie z reżyserką castingu”⁴¹, opowiada Labaki w rozmowie z Anną Tatarską dla „Gazety Wyborczej”.

Z wypowiedzi Nadine Labaki można wyodrębnić kilka metod warsztatu pracy, wynikających z myślenia o projekcie. Mamy tu do czynienia z filmem o tematyce społecznej, gdzie „prawda” miejsc, lokacji, ulicy, warunków bytowych odgrywa kluczową rolę, ponieważ determinuje życie dziecięcych bohaterów. Reżyserka musiała realizować zdjęcia w realiach Libanu, na jego ulicach, w jego wnętrzach, w dzielnicach slumsów, przemocy. „Nie wyobrażałam sobie, by do takiego filmu zatrudniać profesjonalnych aktorów, bo zależało mi na jak najwierniejszym odwzorowaniu na ekranie autentycznych warunków życia tych ludzi”⁴² – wyznała w jednym z wywiadów. Celowo poszukiwała do odtwórcy głównej roli dziecka uchodźczego, które nosi w sobie „znamię” pewnego rodzaju cierpienia i upokorzenia, gniewu, bycia niechcianym, niepotrzebnym. Bohater miał nosić w sobie to „znamię”, miało się ono eksplikować w jego zachowaniu, języku i aparycji. „Nikogo nie da się zmusić do udawania cierpienia. Dziecka nie da się zmusić, by udawało cierpienie i było w tym wiarygodne”⁴³ – dzieli się swoją opinią Labaki. Zain poprzez film *Kafarnaum* stał się pewnego rodzaju reprezentantem głosu uchodźczych dzieci z Bliskiego Wschodu na świecie, musiał więc być wyjątkowo przekonujący zarówno w swoich zachowaniach i reakcjach, jak i w samej osobowości. Przy tego rodzaju castingu, w którym autor zatrudnia dziecko „obciążone” emocjonalnie, społecznie, powinien brać na siebie odpowiedzialność za jego przyszłość oraz zdawać sobie sprawę z konsekwencji nadużyć takiej współpracy. Dziecko nie jest świadome, ile użycza z siebie, ze swojego wnętrza, czy jego emocjonalny stan nie ulegnie zachwianiu. Przy okazji *Kafarnaum* wydało mi się ważne aby poruszyć tę kwestię odpowiedzialności za stan psychofizyczny dziecka czy nastolatka. Na szczęście Labaki zadbała o wsparcie dla swojego dziecięcego aktora, dostrzegła też w nim jako człowieka, być może, jako kobietę i matkę, potencjał do edukacji, cechy takie jak inteligencja i wytrwałość. Nie mam pewności, czy to sam film, ale zapewne okoliczności towarzyszące sukcesowi, umożliwiły przeniesienie rodziny Zaina do Norwegii i rozpoczęcie nauki w szkole.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże, „*Kafarnaum*” ..., dz. cyt., [aneks G].

⁴³ Tamże.

ROZDZIAŁ IV

ŚLEPIEC

Klasa, reż. L. Cantet, Francja, 2008.

„Film obrazuje funkcjonującą utopię. Nie wizję teoretyczną czy też afirmację, jaką powinna być szkoła, ale obraz szkoły jako takiej, jaka czasem jest naprawdę”⁴⁴, mówił o swoim projekcie Laurent Cantet. Film Canteta nagrodzony Złotą Palmą w Cannes nazwano „fabularyzowanym dokumentem”, ponieważ sposób jego realizacji i prowadzenia młodych aktorów był nieoczywisty, bardziej „dokumentalny” niż „fabularny”. Reżyser skorzystał z metod *cinema direct* oraz sposobu realizacji uprawianego przez Kena Loache’a; przez rok prowadził warsztaty z uczniami – ochotnikami w jednym z multikulturowych paryskich gimnazjów, spośród których wybrał potem bohaterów swojego filmu. Reszta ochotników stworzyła tło klasy. Dzięki tej metodzie Cantet uzyskał niewiarygodny rezultat w postaci autentyczności reakcji i wiarygodności relacji emocjonalnych między uczniami a nauczycielem języka francuskiego. *Klasa* porażała mnie od początku wiarygodnością, mogłam w niej odnaleźć wiele analogii z mojego belferskiego doświadczenia, związanych szczególnie ze sposobem komunikacji z uczniami i próbami zainspirowania ich tym, co stanowi trudność oraz wiąże się z zaangażowaniem. *Klasa* pokazywała rok życia jednej z gimnazjalnych klas, do której uczęszczają emigranci pochodzenia arabskiego, a także Afrykanie, młodzież z Bliskiego Wschodu i Azji. Protagonistą w filmie był prawdziwy nauczyciel francuskiego, François Bégaudeau, autor książki *Entre les mures*, przedstawiającej swoje doświadczenia z pracy z uczniami w wielokulturowej szkole, na kanwie której powstał scenariusz *Klasy*. Najistotniejszą postacią spośród uczniów był Souleyman, którego nadpobudliwa, pozornie banalna reakcja, doprowadziła do życiowego dramatu – deportacji z Francji. Temat filmu, jakim jest trudna komunikacja między Francuzem i nauczycielem, a uczniami różnych nacji, to problem wielu krajów, w których multikulturowość jest zjawiskiem powszechnym. Komunikacja starszego, dojrzałego wykładowcy, z młodymi, niefrasobliwymi, buntowniczymi ludźmi już powoduje wiele barier w porozumieniu; całość komplikuje dodatkowo fakt, że uczniowie nie znają dobrze języka francuskiego. François Bégaudeau stał się dla Canteta pierwowzorem współczesnego nauczyciela, otwartego i narażonego na ostracyzm, cierpliwego, ale i doprowadzanego do pasji, nieustępliwego, a jednocześnie zmagającego się z nowymi

⁴⁴ L. Cantet, F. Bégaudeau, *Szkola miejsce święte – żywa inspiracja*, (wywiad przepr. Interia Film), <https://film.interia.pl/news-klasa-wywiad-z-rezyserem,nId,1781203> [dostęp: 5.05.2023] [aneks K].

wyzwaniami środowiska, wątpliwościami oraz podejmowaniem wyborów. Oglądając *Klasę*, miałam wrażenie, że w niej byłam, że siedziałam w tym tłumie, w jednej z ławek. Właśnie ta niewiarygodna „prawda” zachowań młodych aktorów i nauczyciela, płynąca z ekranu nieoczywistość wzajemnych reakcji w prostych sytuacjach szkolnych, decyduje o unikatowości filmu. Bardzo interesowało mnie, w jaki sposób reżyser uzyskał takie efekty artystyczne. „Na początku stworzyliśmy zarys, rdzeń filmu, żeby go potem zmieniać i korygować w ciągu całego roku zaplanowanych przygotowań, tak samo, jak to robiłem podczas kręcenia *Zasobów ludzkich*. Chcieliśmy wykorzystać naprawdę istniejącą szkołę, w której, w czasie trwania zdjęć, wszyscy członkowie akademickiego życia mogli by się zintegrować”⁴⁵, mówi reżyser w wywiadzie dla Interia Film *Szkoła – miejsce święte – żywa inspiracja*. „Z młodzieżą zaczęliśmy pracować w listopadzie 2006 roku i byliśmy ze sobą przez cały szkolny rok. W każdą środę prowadziliśmy otwarte warsztaty, na które mogły uczęszczać dzieciaki z trzeciej i czwartej klasy. Nie licząc tych, którzy pojawili się tylko raz, brało w nich udział około 50 uczniów. Prawie wszyscy ci, którzy tworzyli filmową klasę, byli z nami przez cały rok. [...] W ciągu roku szkolnego klasa nabrała pewnych kształtów. François brał udział we wszystkich warsztatach. Krok po kroku uczyliśmy się, jak coraz lepiej poznawać uczniów, wciąż poszukując w nich tego, co na początku określiliśmy w naszym założeniu. Postacie z pierwotnego scenariusza, które istniały tylko dzięki wydarzeniom, które same tworzyły, stawały się coraz bardziej określone, zdefiniowane. [...] Większość z postaci została stworzona. Pod koniec filmu myślisz: «to wspaniałe dzieciaki, ale to nie są prawdziwi aktorzy, są tak naturalni, ponieważ odgrywają swoje życie». Ale to nie do końca jest prawda!”⁴⁶. Reżyser wspomina, że zaskakiwało go za każdym razem to, jak naturalnie i precyzyjnie uczniowie potrafili zagrać ponownie raz już nakręconą scenę, która utrwalała się w świadomości dzieciaków – aktorstwo nigdy ich nie przerażało. Najprawdopodobniej grupa reprezentantów, którą wybrał, zdradzała instynktowne zdolności aktorskie, swobodę wyrażania i ekspresji. Cantet wyznał, że nigdy nie oczekuje od młodego człowieka, by wyrażał siebie takim, jakim jest naprawdę, daje mu raczej pole do stworzenia innego, nowego siebie, na podstawie wyobrażeń, jakie ma o kreowanej postaci, o jej sposobie życia. „Nasza młodzież nie miała nigdy w ręku scenariusza. Zauważyliśmy, że kiedy improwizują zgodnie z naszymi wskazówkami, potrafią sami nawiązać rzeczową rozmowę: konkretne wyrażenia, wymiany zdań, których pełno było w książce François, tak jakby zawarł w niej jakieś archetypy języka. [...] Film koncentruje się wokół języka. Chciałem uchwycić te

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże.

chwile niewiarygodnych przemówień, które tak często zdarzają się w klasie, gdzie nie liczą się układy czy status, tylko to, do kogo będzie należało ostatnie słowo. To gra, w której młodzież radzi sobie doskonale, taka retoryka bez wyjścia, w którą również nauczyciele często dają się wciągnąć. Poza tym często zdarzają się nieporozumienia, często ktoś rozumie tylko połowę tego, co zostało powiedziane. Czasem można powiedzieć za dużo, jak zrobił to François podczas spotkania nauczycielskiego – z jego słów «ograniczony naukowo», zostaje zapamiętane jedynie «ograniczony», co ostatecznie doprowadzi do dyscyplinarnego spotkania w sprawie Souleymane’a [...]»⁴⁷. W innym wywiadzie, którego Cantet udzielił dla „The Class Exclusive” (Movieweb), wspominał: „Podczas całego roku praktykowaliśmy, z pojedynczymi ujęciami i z naciskaniem dzieciaków na to, jak daleko mogą zabrnąć w procesie gry aktorskiej, a podczas realizacji mieliśmy całe siedem tygodni ze wszystkimi uczniami i nauczycielami – to byli autentyczni nauczyciele z tej szkoły, i ja zostawiłem duże pole dla improwizacji nawet podczas nagrywania zdjęć, nawet jeśli dawałem im bardzo precyzyjne wskazówki do tego, czego odczekiwałem. Potem nagrywaliśmy wiele, wiele dubli ujęć tej samej sceny, dopóki nie otrzymaliśmy ujęcia opartego na improwizacji, ale jednocześnie oddającego dokładnie to, czego oczekiwałem. [...]»⁴⁸. Dla Interia Film mówi o tym w ten sposób: „Chciałem, by zdjęcia były kontynuacją naszych improwizacyjnych warsztatów, z tą samą dawką wolności. Kamera HD była koniecznością. [...] Przy *Klasie* chciałem mieć możliwość nieprzerwanego kręcenia przez 20 minut, nawet gdyby nic się nie działo, wiedziałem, bowiem, że czasem wystarczy jedno zdanie, by znów zaczęło się wszystko na nowo. W klasowych scenach François zaczął od konkretnego tematu. Czekaliśmy więc na «ten» moment, na punkt zwrotny, który miał nadejść. Wyjaśnialiśmy tę sytuację dwóm, trzem uczniom, którzy brali udział w danej scenie, dawaliśmy im pewne wskazówki. Na przykład, kiedy François zaczynał o czymś dyskusję, chcieliśmy, by reagowali w ten lub inny sposób. Nie wiedzieli jednak wszystkiego. Inni odkrywali, co się dzieje krok po kroku, już w czasie ujęcia. François był w pewnych scenach niczym przewodnik, ja zaś interwenio- wałem tylko w czasie ujęć, prosiłem, by ktoś był bardziej szczegółowy, lub żeby ktoś inny udzielał riposty. [...] Szybko zdałem sobie sprawę, że aby pokazać to, co zaplanowaliśmy, będziemy potrzebować trzech kamer. Pierwszą zawsze skierowaną na nauczyciela; drugą na ucznia występującego w danej scenie, i trzecią, gotową na pojawiające się dygresje: przewracające się krzesło, dziewczynę obcinającą włosy przyjaciółce, rozmarzoną uczennicę

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ L. Cantet, *The Class Exclusive*, (wywiad przepr. Movieweb), przeł. M. Zambrzycka, <https://www.youtube.com/watch?v=xKqT321c6Lc> [dostęp: 5.05.2023] [aneks K].

niespodziewanie włączając się do biegu wydarzeń – na detale codzienności w klasie, których w żaden sposób nie udałoby się nigdy odtworzyć, powtórzyć. Musieliśmy też jednak przewidywać wybuchy, wrażliwe sytuacje, mogące zamienić się w scenę. Klasa, w której kręciliśmy była kwadratowa. Zrobiliśmy z niej prostokąt, dodając techniczny, dwu-, trzy-metrowy korytarz. Wszystkie trzy kamery stały po tej samej stronie, zawsze ustawione w ten sam sposób: nauczyciel na lewo, uczniowie na prawo. Rzadko pokazywaliśmy uczniów od frontu. Chcieliśmy kręcić w stylu meczu tenisowego, co wymagało umieszczenia nauczyciela i uczniów na równych pozycjach”⁴⁹.

Obraz *Klasa* nazwałabym eksperymentem filmowym. Był realizowany jak inscenizowany dokument – grający w nim nauczyciele i uczniowie są prawdziwymi nauczycielami i uczniami, również wewnątrz filmowej klasy znajduje się na terenie jednego z paryskich gimnazjów. Utwór usytuowany jest gdzieś na pograniczu dokumentu i fabuły. Reżyser oparł scenariusz na nauczycielskiej książce, zawierającej fragmenty dyskusji i retorycznych, epickich rozmów ze swoimi uczniami. Po to, by stworzyć wiarygodne podłoże dla swojego obrazu, Cantet przez rok, raz w tygodniu prowadził w szkole improwizacyjne warsztaty z pięćdziesięcioma uczniami – ochotnikami, z których wyłoniła się grupa protagonistów. Użyzyli oni swoich cech osobowości, swojego ducha i właściwości osobniczych do stworzenia postaci przypominających bohaterów z książki. Reżyser wspomina, że dokumentalne wsparcie przy tego typu założeniu, było mu bardzo potrzebne, niezbędne. Wyobraził sobie, na podstawie obserwacji wyrobionych podczas warsztatów przygotowawczych, obraz szkolnej klasy jako przestrzeni meczu tenisa stołowego, gdzie rozgrywającymi są „nauczyciel kontra uczeń”. Ciekawe dla mnie jest to, że twórca mniej korzystał ze świata swojej wyobraźni, a bardziej czerpał z doświadczeń i obserwacji wyniesionych z prób, i to właśnie wykorzystanie metody dokumentalnej obserwacji powoduje, że film ogląda się z zapartym tchem, nie mając pojęcia, co się zdarzy, jak uczniowie zareagują, do czego to wszystko zmierza. Ten długotrwały i owocny sposób przygotowania do etapu realizacji zdjęć wspomógł ostateczny efekt: film jest niezwykle wiarygodny, ponieważ między uczniami zrodziła się naturalna więź, stworzyli relacje między sobą, co zbudowało filmową klasę. Cantet zwierza się: „Kiedy proszę ucznia, by zagrał ucznia, albo nauczyciela, by grał nauczyciela, nie oczekuję od nich, by wyrażali siebie takich, jacy są naprawdę. Widzę w tym raczej miejsce na reinkarnację, na aktorstwo. Postacie mogą być tworzone na podstawie wyobrażeń, jakie mają

⁴⁹ Tamże.

o sobie aktorzy, o swoim sposobie wyrażania się, sposobie bycia”⁵⁰. Potwierdza także praktykę innych reżyserów, mówiąc, że jego nastoletni bohaterowie nie mieli nigdy w rękach scenariusza. Rodzajem katalizatora wyzwajającym scenę, dyskusję, był zawsze nauczyciel, grający siebie François, który doskonale znał swoją rolę, umiał przewidzieć, co się wydarzy, wiedział, jak prowokować, jak ripostować, będąc doskonałym retorykiem. Cantet powtarza też to, o czym wspominała Simón – że były dla niego niezwykle ważne długie, nawet 20-minutowe ujęcia, podczas których niby nic się nie działo. Nie chodziło tylko o to, aby w czasie autentycznym coś się rozegrało. Twórca wiedział, że zaraz coś wybuchnie, że jakieś słowo stanie się zapalnikiem dla większego „meczu”, „bitwy” pomiędzy nauczycielem i uczniami. Reżyser przewidywał zamierzony efekt. Ponadto sceny były zbiorowe, więc od razu założył, że skorzysta z trzech kamer, z których każda będzie pokazywała inny obszar „bitwy”: nauczyciela, bohatera oraz reakcje innych uczniów. Taki sposób obserwacji, właściwy kinu dokumentalnemu, pozwolił na uzyskanie niepowtarzalnych, unikatowych zachowań, reakcji uczniów, detali codzienności, dając bogaty i barwny obraz życia szkolnego. Twórca podkreśla, że *Klasa* była unikatowym filmem w jego twórczości, ponieważ dotąd jego relacja z aktorem układała się tak, że aktor robił to, czego od niego wymagał. Przy *Klasie* Cantet, po tym, jak omawiał z nauczycielem i kilkoma uczniami cele i wyniki sceny, wsłuchiwał się w rozumienie jej oraz ich punkt widzenia. Autor podkreśla, że odpowiedzialność za grę w scenie była rozdzielona.

⁵⁰ Tamże.

ROZDZIAŁ V

DZIEWCZYNA

Girl, reż. L. Dhont, Belgia – Holandia, 2018.

„Tytuł filmu to *Dziewczyna*, a nie *Trans Dziewczyna*” – powiedział Lukas Dhont w jednym z wywiadów, dodając, że nie zrobił tego filmu, by być aktualnym. Stwierdził, że jest przekonany o tym, że również transpłciowy reżyser może zrealizować dobry film o cispłciowej osobie. Podkreślił, że ponad wszystkim stawiał tematy kobiecości, męskości, tożsamości młodej osoby i próby pogodzenia się z tym wszystkim. Obraz nagrodzony został Queer Palm za najlepszy debiut w Cannes, a odtwórca głównej roli, **Victor Polster**, otrzymał za kreację **Lary** nagrodę dla najlepszego aktora na tym samym festiwalu, ponadto reżyser, Lukas Dhont, został wyróżniony Europejską Nagrodą Filmową w kategorii „debiut” oraz FIPRESCI Prize. *Girl* to film bardzo współczesny, film, w którym poruszony jest temat transpłciowości, o czym wcześniej tak jawnie się nie mówiło, a co w tym obrazie pokazywane jest jako dramat jednostki, który najdotkliwiej dotyka ją samą. Dziś w Polsce jest to jeden z najważniejszych powodów śmierci samobójczej wśród nastolatków. Bohaterka filmu nie walczy ze światem zewnętrznym, jest w konflikcie ze sobą. *Girl* to studium postaci, w którym główna trans płciowa nastoletnia bohaterka przechodzi terapię hormonalną. Jej pasją jest taniec. Film jest tak przejmujący, ponieważ przedstawione w historii otoczenie wspiera Larę, nie ma ona wrogów w zewnętrznej rzeczywistości, towarzyszy jej kochający ojciec, braciszek, rodzina, jednak ona cierpi w samotności, ukrywając to za przemiłym uśmiechem, który sprzedaje światu i za zasłoną łagodności, pozorami pogodzenia się z sytuacją. Cierpienie nie bierze się z walki z przekonaniem świata – bierze się z jej pragnienia bycia kobietą, którą bardzo stara się być, którą psychicznie jest, gdyby nie ciało. Jej ciało, jej fizyczność, to źródło konfliktu. Ten osobisty dramat nastolatki, dla którego nie ma łatwych rozwiązań, niosący z sobą ból, przerasta ją. Film daje wgląd w psychikę młodej transpłciowej osoby i tenże sposób widzenia własnego problemu, dzięki czemu możemy wczuć się w jej sytuację, współczuć z nią. Historia oparta jest na doświadczeniach baletnicy, Nory Monsecour, która była obecna podczas castingu do głównej roli filmu. Lukas Dhont jako nastolatek przeczytał jej biografię w gazecie, sam wówczas poszukując swojej tożsamości, i historia na tyle go dotknęła i urzekła, że postanowił na jej podstawie nakręcić debiut, co okazało się fantastyczną decyzją oraz zaowocowało objawieniem młodego artysty. Sam twórca podkreśla

niejednokrotnie, że społeczeństwo, w którym się wychował, jest jednym z najbardziej tolerancyjnych, uwzględniającym prawa człowieka do jego godności i prawo uszanowania jednostki, a mimo to jesteśmy świadkami dramatu Lary, będącej na krawędzi między wyjściem z dzieciństwa a wejściem w dorosłość, w tym wypadku do bólu fizycznie. Dhont tak pisze w wywiadzie z Janem Pelczarem o swoim castingu do roli Lary: „Nasz casting był ponadpłciowy. Trwał długo i był bardzo trudnym etapem w pracy nad filmem. W jego trakcie musieliśmy już zacząć nabór do innych partii tanecznych w filmie, by mogły rozpocząć się prace choreograficzne. I wtedy trafiliśmy na Victora. To był jeden z najważniejszych momentów. Po raz pierwszy natrafiliśmy na osobę, która miała potencjał, by zrobić to, czego potrzebowaliśmy. Victor szybko przekonał się do propozycji, ale długo bał się aktorstwa, bo nie miał z nim żadnych doświadczeń, a chciał dobrze wypaść. [...] Chciałem użyć w filmie świata baletu jako metafory dorastania kogoś wyjątkowego w świecie, który jest podzielony na ściśle określone role dla kobiet i mężczyzn. Nasz młody bohater miał przechodzić fizyczną, wyczerpującą bitwę o istnienie w tym świecie, znalezienie swojego miejsca, ale jednocześnie dopasowanie się i partycypowanie w nim nie na zasadzie outsidera, lecz w roli członka zespołu. Chciałem, żeby to wszystko stało się dla widza dość jasne. [...] Najbardziej wymagające dla Victora było to, że nigdy wcześniej nie trenował *en pointe*. Uczył się, by zostać baletmistrem. Przeszedł intensywny trening, by przystosować się do damskiego obuwia. Victor Polster był piętnastolatkiem, gdy trwały zdjęcia do *Girl*. Podobnie jak Mateusz Grys z filmu *Republika dzieci*, który przed realizacją uczył się numerów akrobatycznych, Victor musiał przygotowywać się do roli, biorąc udział w treningu baletowym i nabyć umiejętności tańca w pointach, typowego dla dziewcząt i kobiet”⁵¹. Dla Lukasa Dhonta ważne podczas castingu były dwa aspekty: dziewczęca aparycja bohatera i zdolności taneczne, a w szczególności klasyczna forma baletowa, która jest symbolem piękna kobiecości. Reżyser mierzył się również z problematyką założeń castingowych, ponieważ zdawał sobie sprawę, że jeśli wybierze do roli osobę transpłciową w trakcie terapii hormonalnej, bierze na siebie ogromną odpowiedzialność za jej zdrowie psychiczne. Dhont często podkreśla, że podczas *reaserche* u odwiedzał centrum medyczne zajmujące się taką terapią i konsultował swoje prawyборы z lekarzami. Dhont przyznaje, że chciał w swoim filmie skupić się na temacie kobiecości, męskości i poszukiwania własnej tożsamości. Jego filmowa bohaterka, Lara, jest nastolatką, a nastolatki przeważnie chcą udowodnić sobie wiele rzeczy, widzą świat jaskrawo i postrzegają to, w czym różnią się od aprobowanej, utartej społecznej wizji,

⁵¹ L. Dhont, *Dlaczego bronię „Girl”*, (wywiad przepr. J. Pelczar), <https://przekroj.pl/kultura/lukas-dhont-dlaczego-bronie-girl-jan-pelczar> [dostęp: 5.05.2023] [aneks L].

która pewne rzeczy akceptuje, a innych nie. Nora, pierwowzór postaci Lary, wybrała wyzwanie pozostania baleriną, co według niej stanowiło symbol fizycznej kobiecości, kobiecej elegancji, a co w efekcie finałowym okazało się niemożliwe. W wywiadzie z Mattem Fagerholmem z 14.01.2019 r. zwierza się: „Było we mnie coś, co bardzo pociągało do Nory, odwaga i śmiałość tej młodej kobiety, która powiedziała: «Spójrz, taka jestem. Nie obchodzi mnie, za kogo mnie uważasz. To ja w mojej najprawdziwszej postaci». To dość niezwykle, że 15-latką naprawdę jest w stanie przeciwstawić się normom społecznym dotyczącym kobiecości, męskości i ciała, w którym się urodziliśmy. Byłem od niej o trzy lata starszy i nie byłem tak odważny. Było wiele części mojej własnej tożsamości, których nie akceptowałem w tamtym momencie, więc Nora była dla mnie przykładem tego, jak można pokonać samego siebie. Skontaktowałem się z nią natychmiast, ponieważ czułem, że w jej historii jest tak wiele do opowiedzenia, a to było pilne”⁵². Lukas Dhont podkreśla, że postać transseksualnej baletnicy i jej odwaga bycia sobą, zainspirowały go do odkrycia siebie i odpowiedzi na własne młodzieńcze pytania. Minął rok od ich kontaktu do spotkania, w którym Dhont proponował jej współpracę artystyczną, napisanie scenariusza opartego na jej przeżyciach. Nie miał jednak ochoty na realizację filmu z gatunku „szkoła kontra rodzina”, interesowała go osobista, psychologiczna historia Nory. Podkreśla *post factum*, że była to dla nich obojga lekcja terapeutyczna, która umożliwiła zamknąć pewien etap życia, dojrzewania. Dzięki temu, że od razu znaleźli wspólny język, zaczął powstawać scenariusz. Nora była obecna przy szkicowaniu pierwszego draftu aż po ostatnią wersję skryptu. Była też obecna podczas castingu do głównej roli Lary.

„Jako filmowiec zawsze staram się coś udowodnić, ale musiałem pogodzić się z faktem, że jestem wartościowy, że mogę coś zrobić, że jestem kimś i potrzebowałem tej afirmacji, żeby pokonać samego siebie. Z Norą było podobnie, chciała się sprawdzić, stając się baletnicą, stając się tym wyobrażeniem klasycznej, eleganckiej kobiety, a my w filmie odsunęliśmy się od Lary mającej konflikt ze światem zewnętrznym, który jest dla mnie dość amerykański. [...] Jeśli masz świat zewnętrzny, z którym postać musi walczyć, to twój główny bohater jest «bohaterem», a Amerykanie naprawdę to lubią. W tym przypadku masz postać, która walczy sama ze sobą, a ten konflikt czyni ją człowiekiem”⁵³.

Reżyser uwypukla w wywiadzie, że jego scenariusz od początku miał przedstawiać zmagania bohaterki z samą sobą, a konflikt opierał się na braku akceptacji dla siebie i chęci

⁵² L. Dhont, (wywiad przepr. M. Fagerholm), przeł. M. Zambrzycka, <https://www.rogerebert.com/interviews/lukas-dhont-on-girl-the-films-controversial-casting-what-representation-means-to-him-and-more> [dostęp: 5.05.2023] [aneks M].

⁵³ Tamże.

przeciwstawienia się własnym, fizycznym w tym wypadku, ograniczeniom. Dzięki temu dotykamy tematu kobiecości, tego czym ona jest, w jakich cechach się przejawia, a jednocześnie, czy musi się mieścić w klasycznym kanonie, czy każdy z nas nie ma prawa do indywidualizacji, wyboru takich atrybutów kobiecości, które nas wspierają, są z nami zbieżne, i w wyborze między kobiecością a człowieczeństwem, wybiera to drugie. Dhont podkreśla, że Nora, choć młodsza od niego o trzy lata, wyzwoliła w nim odwagę do „stawania za sobą”, której on w tamtym czasie nie miał. „Kiedy pisałem scenariusz na różnych warsztatach scenariuszowych, wiele osób mówiło mi: «Powinieneś zrobić głównego bohatera z ojca, bo możemy odnieść się do tego, jak trudna musi być dla niego ta sytuacja», a ja powiedziałem: «Nie, to jest inny film. Ten film naprawdę powinien być o niej»⁵⁴. Dhont podkreśla także, że dokładnie wiedział, jak poprowadzić narrację w swoim filmie – świat miał być widziany oczami Lary, nastolatki, trans bohaterki, córki, siostry, uczennicy, która pragnie mieć kontakty seksualne z chłopcami, która dąży do bycia baletnicą. Nie chciał, aby była widziana jako reprezentantka mniejszości seksualnej, ponieważ jego pragnieniem było zrealizowanie kameralnego portretu jednostki w zachodnioeuropejskim kontekście kulturowym, z całym prawem do popełniania błędów i poszukiwania własnej drogi. „Kiedy po raz pierwszy zobaczyłem Victora na przesłuchaniach, zobaczyłem, że to młody człowiek, który poprzez mimikę twarzy potrafił przetłumaczyć wszystko, co się w nim działo. Jego twarz nieustannie reagowała na różne rzeczy. Operator powiedział mi, że musimy trzymać kamerę na twarzy Victora, ponieważ reaguje na wszystko, co dzieje się w danym momencie. Powiedziałem: «Tak, ale największym antagonistą w filmie jest ciało, więc nie możesz pozostać tylko na twarzy. Musimy zobaczyć i poczuć ciało, ponieważ to w nim tkwi główny konflikt filmu». Poszliśmy więc na kompromis”⁵⁵. Twarz odtwórcy głównej roli, Victora Polstera, jest tak czuła, jakby każdym jej fragmentem, mikro reakcją, wyrażał swoją łagodność, wrażliwość i czułość pomieszaną z bólem. Czuć w niej upór oraz determinację, ta twarz naprawdę mówi do widza, przekazując nieopisane dotąd, indywidualne emocje, zapewne opisane Dhonowi przez Norę podczas pisania scenariusza. Ta twarz także zjednuje sobie widownię od pierwszych minut filmu, po prostu „trzymamy z Larą” i to jest ogromna zasługa tego wyboru castingowego. Dhont miał też świadomość, że szuka kogoś, kto odznacza się niebywałymi zdolnościami tanecznymi. „Widzieliśmy pięciuset młodych ludzi, którzy zgłosili się do tej roli, z których sześć było transpłciowymi dziewczynami i żadna z nich nie miała wszystkich cech, których potrzebowaliśmy. Więc trochę się przestraszyliśmy, że znalezienie głównej

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże.

postaci w tym filmie będzie bardzo trudne. Potem zaczęliśmy robić casting taneczny z naszym choreografem, Sidi Larbi Cherkaoui”. Moment ujrzenia Victora opisuje jako niezwykle emocjonalny i wzruszający, ponieważ nie tylko na nim, ale i na pozostałych członkach ekipy Polster wywarł przejmujące wrażenie. Twórca wyznaje, że twarz Victora nie była ani jednoznacznie chłopięca ani dziewczęca, natomiast zachwycił go swoimi umiejętnościami warsztatu tanecznego. Nora, która była obecna przy tym spotkaniu, właśnie te zdolności, a nie możliwości typażowe, uznała za najcenniejsze. Jednoznacznie ekipa twórcza wybrała Victora na odtwórcę roli Lary. „Victor spotkał się z Norą kilka razy i dużo rozmawiali, co dało mu wgląd w jej świat – niekoniecznie w kontekście psychologicznym, bo nie roztrząsali głębokich emocjonalnych tematów, ale rozmawiali bardziej o zakresie ruchów i sposobie wypowiedzania się. Było dla mnie bardzo ważne, aby Victor mógł zachować naturalność. Ma w sobie tyle kobiecości, że wiedziałem, że potrafi się poruszać, tańczyć i mówić w złożony i elegancki sposób. Obsadziłem go przede wszystkim za to, kim jest, a potem dodaliśmy do tego, co już przyswoił. Miał trzy miesiące *coachingu* głosu, który jest procesem szkoleniowym, przez który przechodzą prawdziwi młodzi trans, aby nauczyć się używać swojego głosu w sposób, w jaki chcą go używać. Victor tańczył również przez trzy miesiące na pointach, ponieważ musiał tańczyć jako dziewczyna w filmie, co natychmiast dodało elegancji jego ruchom”⁵⁶. Reżyser, mówiąc o pracy z Victorem Polsterem, podkreśla łatwość współpracy, która wynikała ze zdyscyplinowania młodego aktora i jego pracowitości. Victor po prostu przeistoczył się w nią, w filmową Larę, poprzez wsłuchanie się w to, co kryło się między słowami w rozmowach z Norą, ale także poprzez szereg zabiegów technicznych, pracy z głosem, ćwiczeń baletowych z użyciem point, poszukiwaniu w sobie strony kobiecej i przywoływaniu jej w trakcie zdjęć, na co był otwarty.

„To postać, która deerotyzuje swoje ciało. Naprawdę nie chce czuć się swoim ciałem, zwłaszcza w sensie seksualnym. Wiedziałem więc, że manipulując jej ciałem w filmie, całkowicie je oderotyzujemy. Oczywiście było to również ważne, ponieważ nigdy nie pokazałbym ciała 15-latki w sposób erotyczny. Chciałem przedstawić jej ciało jako rzeczywistość, konflikt, ból, narzędzie. Zobowiązałem się nigdy nie pokazywać długich ujęć całkowicie nagiego ciała, ponieważ w ten sposób ludzie mogliby robić zrzuty ekranu i umieszczać je w Internecie. Chciałem chronić Victora, nigdy nie pokazując zdjęcia z dużej odległości, więc nigdy nie zobaczysz górnej i dolnej części ciała w jednym kadrze. Ponieważ zdecydowaliśmy się umieścić konflikt wewnątrz Lary, a nie w świecie zewnętrznym, konieczne było

⁵⁶ Tamże.

pokazanie jej ciała w tych momentach, ponieważ sprawia to, że widz czuje się zamknięty w jej fizyczności”⁵⁷. Lukas Dhont wyraźnie mówi, że najważniejsze było dla niego oddanie w postaci Lary poczucia „prawdziwego siebie w gorsecie ciała”, a raczej obcości ciała, sprzeczności między psyche a fizycznością i tego, jak ta sprzeczność determinuje bohaterkę. Ujęcia nagiego ciała są pokazywane, aby oddać tę dwoistość, a nie eksponować nagość. Dla mnie jego wybitny, intymny filmowy portret Lary jest hołdem oddanym jednostce ludzkiej i jej prawu do wolności, a poniekąd hołdem dla świata zachodnioeuropejskiego, który otwiera się na nowe, a nie próbuje zamykać indywidualności w puszce zwanej „osobliwość”.

⁵⁷ Tamże.

ROZDZIAŁ VI

FREUND

Kadysz dla przyjaciela, reż. L. Khasin, Niemcy, 2012.

Kadysz dla przyjaciela to już ostatni film fabularny, któremu starałam się przyjrzeć i przeanalizować pod kątem pracy z młodym aktorem na planie. Film porusza temat przyjaźni pomiędzy trwale umiejscowionymi w kulturze podziałami etnicznymi. Czy taka relacja, oparta na wzajemnym zrozumieniu i szacunku, jest w ogóle możliwa? Dziś w świecie masowej migracji i mieszania się ludzi z różnych miejsc na świecie, zetknięcie z osobą reprezentującą inne wartości, jest codziennością. Czy jesteśmy w stanie żyć ze sobą w takim multikulturowym tygł, gdzie mamy do czynienia z ludźmi, którzy w naszej kulturze mają etykietkę „odmieńca”, a nawet „wroga”? Czy ktoś taki może się stać naszym przyjacielem, „Freundem”? Właśnie ten temat jest mi szczególnie bliski i poruszam go w swoim doktoranckim filmie dokumentalnym, o którym mowa będzie w końcowym rozdziale pracy. W filmie *Kadysz dla przyjaciela* odtwórcą głównej roli czternastoletniego Palestyńczyka **Alego** jest **Neil Belakhdar**. Polskim akcentem w tym filmie jest wyjątkowo barwna rola aktora Teatru Wybrzeże, nieżyjącego już Ryszarda Ronczewskiego, który na planie wcielając się w rolę rosyjskiego Żyda mieszkającego w Berlinie, Aleksandra Zemskoya, miał 81 lat. Ronczewski otrzymał za tę kreację w Szanghaju statuetkę tzw. „chińskiego Oskara”. Film Leo Khasina otrzymał miano „cenny” od Niemieckiego Stowarzyszenia Oceny Filmów i Mediów (FBW), którego zadaniem jest ocenianie filmów pod kątem ich szczególnego znaczenia artystycznego, dokumentalnego lub filmowo-historycznego oraz przyznawanie wybitnym osiągnięciom ocen „cenny” lub „szczególnie cenny”⁵⁸. Nagrodzono go także w 2012 roku Nagrodą Młodych Talentów MFG-Star of the Media and Film Society Baden-Württemberg na TV Film Festival Baden-Baden oraz w 2013 roku Niemiecką Nagrodą Filmową w kategorii „Najlepszy pełnometrażowy film dla dzieci”. Film opowiada historię trudnej przyjaźni, rodzącej się w berlińskiej dzielnicy Kreuzberg, między starym Żydem a młodym Palestyńczykiem. Namówiony przez swojego kuzyna i kilku zbirów z sąsiedztwa, Ali i spółka włączają się do mieszkania starca, gdy ten jest na spotkaniu żydowskiego stowarzyszenia weteranów wojennych i niszczą lokal, w tym malując sprayem „Żyd = nazista” na jednej ze ścian.

⁵⁸ Ryszard Ronczewski, https://pl.wikipedia.org/wiki/Ryszard_Ronczewski [dostęp: 5.05.2023].

Po powrocie Zemskoy zauważa uciekającego Alego i informuje o tym policję, która przesłuchuje chłopca i oskarża go o włamanie i podżeganie do nienawiści rasowej. Ostrzeżony, że jego rodzina może zostać deportowana, jeśli zostanie skazany, Ali informuje o faktach swoją matkę, która jest w ciąży. Mama postanawia nie mówić o tym mężowi, zmusza syna, by przeprosił Aleksandra i zaproponował naprawę i przemalowanie jego mieszkania. Stary mężczyzna początkowo niechętnie akceptuje oba gesty, ale ustępuje, ponieważ obawia się, że pracownicy opieki społecznej, którzy mają dobre intencje, mogą go zmusić do opuszczenia mieszkania i przeniesienia się do domu opieki dla osób starszych. Na końcu filmu Ali odmawia żydowską tradycyjną modlitwę – *kadysz* – za zmarłego Aleksandra, jako jego przyjaciela.

Według recenzji Dona Grovesa, Neil Belakhdar z lekkością wciela się w palestyńskiego nastolatka Ali Messalama, który wyemigrował wraz z rodziną do Niemiec z obozu dla uchodźców w Libanie. Jest bystrym chłopakiem, mającym dobre stopnie w szkole, ale niechęć i nieufność do Żydów odziedziczył po swoim bigoteryjnym ojcu. Szczupła, smutna twarz młodego aktora, lekko sypnięty wąs, świadczący o dojrzewaniu, chuda postura bez gorsetu mięśni, powodują, że odbiera się go poważnie. Groves uważa, że sposób gry dwóch głównych bohaterów jest całkowicie naturalny. W swojej drugiej roli filmowej, po *We Are the Night* z 2010 roku, Belakhdar, szczupły chłopak z rzadkimi wąsami, jest w pełni wiarygodny jako młody człowiek, który uczy się odkładać na bok zakorzenione uprzedzenia. Wymiany Alego z Alexandrem są ostro napisane, a konfrontacja z ojcem potęguje dramatyczny efekt⁵⁹.

Ryszard Ronczewski uznał *Kadysz...* za film bardzo trudny: „Dla mnie jest to jeden z najważniejszych filmów w życiu. [...] Film o przyjaźni, o tym, że mimo wszelkich zagrożeń, trudów, przyjaźń może istnieć. Przyjaźń między ludźmi z odległych zupełnie kierunków myślenia”⁶⁰, powiedział aktor. Kluczem do tego obrazu jest według mnie właśnie ta idea, próba postawienia się ponad podziałami na płaszczyźnie człowiek *versus* człowiek. Sam reżyser, Leo Khasin, urodzony w Moskwie, ale wychowany w Niemczech, mówi o sobie, że nie wie w jakim języku wyobraża sobie sceny, ponieważ reżyseruje po niemiecku, z rodzicami rozmawia po rosyjsku, ze swoją żoną mówi w hebraju, a z członkami ekipy swoich filmów porozumiewa się głównie po angielsku. W swoim pełnometrażowym debiucie fabu-

⁵⁹ D. Groves, *Kaddish for a friend – review*, <https://www.sbs.com.au/movies/person/leo-khasin> [dostęp: 20.04.2023].

⁶⁰ R. Ronczewski, *Ostatni wywiad. Z aktorem rozmawialiśmy tuż przed jego 90 urodzinami*, (wywiad przepr. G. Pewińska), <https://dziennikbaltycki.pl/ryszard-ronczewski-ostatni-wywiad-z-aktorem-rozmawialismy-tuz-przed-jego-90-urodzinami/ar/c15-15240947> [dostęp: 5.05.2023].

larnym jakim jest *Kadysz dla przyjaciela*, Khasin pokazuje życie w multikulturowej społeczności Berlina jako symbolu zachodnioeuropejskiego miasta-państwa, przypominającego Londyn, Amsterdam czy Paryż, gdzie spotykają się ludzie różnych kultur, religii oraz tradycji i współlistnieją ze sobą, akceptując taki stan rzeczy. Reżyserowi udało się pokazać ten świat w sposób bardzo autentyczny, głównie dzięki obsadzonym aktorom, ich wiarygodności i wzajemnemu oddziaływaniu na siebie. Kreuzberg jest też symbolicznym miejscem w Berlinie, skupiającym ludzi z różnych grup etnicznych i stanowi doskonałe i wiarygodne tło dla tej opowieści. Temat portretujący nastolatka wrzuconego w te – nowe dla niego – okoliczności, i proces mentalnej przemiany zakorzenionych stereotypów i uprzedzeń, to temat bardzo aktualny w XXI wieku. Dziś, kiedy piszę swoją pracę, w moim rodzinnym Wrocławiu mieszka około siedemdziesięciu tysięcy migrantów wojennych z Ukrainy; kręcąc mój film dokumentalny po 2015 roku, czyli po epicentrum kryzysu migracyjnego uchodźców pochodzących z Bliskiego Wschodu i Afryki, podawano mi, że właśnie w 2015 roku odnotowano liczbę 1,2 mln wniosków o azyl⁶¹. Film Kasina mówi o strachu przed nieznanym, o powierzchowności oceny, ale przede wszystkim o budowaniu nowego społeczeństwa opartego na nowych relacjach, w którym jest szansa na współlistnienie, dzięki wzajemnemu poznaniu „tu i teraz”, a nie w widmach naszych stereotypowych przekonań, które czasami wcale nie należą do nas, a do przeszłych pokoleń i minionego czasu.

⁶¹ ReFOCUS Media Labs, <https://refocusmedialabs.org/refocus-pl> [dostęp: 5.05.2023].

ROZDZIAŁ VII

WIĘZIEŃ

Przeznaczone do burdelu, reż. Z. Brisky, R. Kauffman, USA, 2004.

Przeznaczone do burdelu były dla mnie inspiracją do realizacji własnego dokumentu o młodych uchodźcach. Zatytułowałam ten rozdział „Więzień”, ponieważ dzieci z filmu Briski i Kauffmana symbolizują dla mnie więźniów, skazanych nie tylko na życie w dzielnicy czerwonych latarni Sonagachi, w Kalkucie, ale także dzieci, które nie pretendują do godnych warunków edukacji, dzieci, których żadna szkoła indyjska czy chrześcijańska nie chce przyjąć, z tego względu, że są potomkami prostytutek. Nawet same rodziny nie do końca pragną dla nich czegoś innego, lepszego, ponieważ są one chowane, by tworzyć i pracować dla burdelu i jest to stygmat, który uporczywie do nich przylega. Dzieciaki zdają się być więźniami nie tylko swojej kasty, ale i swojego losu. Prostytucja w Indiach jest legalna, pewne zachowania naznaczone przemocą wobec dzieci (werbalną, seksualną) szokują, szczególnie gdy widzi się ich spontaniczną radość, typowe dla dzieci zabawy i kreatywność, ciekawość świata. Podobnie, to znaczy w sytuacji pułapki, postrzegałam sytuację dzieci, które spotkałam w 2019 roku zimą na Lesbos. Zdawałam sobie sprawę, że te dzieci są szczęśliwcami, którym udało się przetrwać niesamowicie trudną i kosztowną drogę przemytu, ale w obozie uchodźców na Lesbos zaczynają swoje życie od zera, od pozycji kogoś, kto mieszka w namiocie, w błocie, strugach deszczu, z mianem „przyszły terrorysta” wypisanym w niewypowiedziany sposób na swoich plecach. *Przeznaczone do burdelu* były dla mnie inspiracją także dlatego, że pracuję od siedmiu lat w studium animacji kultury, gdzie zajmujemy się procesem animacji i edukacji różnych grup wiekowych, często uwieczniając ten proces w postaci filmu. Animator staje się takim entuzjastą, który chce wzbudzić wśród ludzi pragnienie nowego życia, wiary we własną wartość, możliwości, skierować ku otwartości i зараżać energią, a wszystko to w celu zajścia wewnętrznej zmiany w ludziach. Briski stała się taką lokalną animatorką w dzielnicy prostytutek w Kalkucie, zakładając klasę fotograficzną dla ośmiorga chętnych dzieci, które tam mieszkaly: **Kochi, Shanti, Avijta, Suchitry, Manika, Gour, Puji, Tapasi**. Jej intencja pomocy tym dzieciakom była godna szacunku, próba stworzenia im warunków edukacji, które mogłyby rokować lepszą przyszłość, szybko jednak zderzyła się z oporem zarówno struktury społecznej i samych rodzin dzieci, ale także z ich niefrasobliwością i brakiem cierpliwości do takiego sposobu życia. Owa postawa Briski bardzo mi zaimponowała, nie z pozycji „ego”, pragnienia zapisania się gdzieś w czyjeś

świadomości jako bohaterka, ale z powodu ciekawego pomysłu na własne życie, na doświadczenie, które może wzbogacić nie tylko reżysera, ale też i postaci. Oglądając wywiady z Zaną Briski, wyczuwałam jej autentyczność, jej świadomość, uwierzyłam jej intencjom. W podobny sposób starałam się przeniknąć przez zamknięte struktury największego w Europie obozu dla uchodźców, aby dotrzeć do ludzi wewnątrz niego. Udało się to dzięki organizacji ReFOCUS Media Labs, która prowadziła wśród młodych uchodźców warsztaty medialne, aby przyuczyć ich do zawodu realizatora telewizyjnego, reportera. W ten sposób stałam się nauczycielem wolontariuszem, który przyjechał na Lesbos, aby przeprowadzić warsztaty filmowego *abc* dla grupy początkującej. Swoje doświadczenia związane z realizacją doktorskiego filmu dokumentalnego opiszę w następnym rozdziale pracy, tutaj natomiast chciałabym się przyjrzeć pomysłom realizacyjnym Zany Briski, której film stał się symbolem możliwości zmiany w niezwykle trudnych warunkach, który dał nadzieję, mimo smutku, jaki w sobie niesie. Przeniknięcie do zamkniętego świata dzielnicy prostytutek oraz możliwość zobaczenia szansy na zmianę przyszłości tamtejszych dzieci, którą symbolizuje jeden z bohaterów, 12-letni Avijit, jako jedyny spośród klasy Zany, udający się na warsztaty fotograficzne do Amsterdamu, czyni ten film obrazem zaangażowanym i niezapomnianym. Briski, mówi w wywiadach, że żadne z dzieci nie podzieliło profesji swoich matek, a ona sama stała się kreatorką szkoły dla innych dzieci burdelu i społeczniczką, starającą się o fundusze na to przedsięwzięcie. *Przeznaczone do burdelu* otrzymały Oscara w 2005 roku, zdobyły też wiele innych ważnych nagród, m.in.: Nagroda Specjalna – Nagroda „Prawdziwsze od fikcji” („Truer than Fiction”) – Ross Kauffman, Zana Briski; nagroda Stowarzyszenia Krytyków Filmowych z Los Angeles (LAFCA) za najlepszy film dokumentalny; „WIOSNA FILMÓW”, Nagroda Publiczności za najlepszy film zagraniczny – Ross Kauffman, Zana Briski⁶².

W trakcie filmu widzowie podążają za dziecięcymi bohaterami, poszukując świata poza burdelem. Towarzyszy im kamera z ręki, ruchliwa, żywa, chaotyczna, która współgra z charakterem dzieci. Utrwalone na stop-klatkach, czarno-białe fotografie, wykonane przez małych bohaterów, pokazują melancholię i smutek ich życia, będąc jednocześnie jawnym odautorskim komentarzem. Cały film opiera się na „idei notatnika z przeżyć” Briski, której monolog wewnętrzny słyszymy od pierwszych minut filmu. Autorka wspomina o trzech latach spędzonych w Kalkucie (w rzeczywistości całe przedsięwzięcie zajęło według niej

⁶² *Przeznaczone do burdelu*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Przeznaczone_do_burdelu [dostęp: 5.05.2023].

sześć lat), a więc o sporym kawałku czasu względem również swojego życia i swoich doświadczeń osobistych. O sobie samej mówi, że jest szalona, bo zmierzyła się nie tylko z materią rzeczywistości, materią kreacji, ale także byciem sponsorem dla swojego projektu, a następnie byciem społecznikiem, animatorem, chcąc wpłynąć na zmianę sytuacji swoich bohaterów. Nie ukrywa, że niezgoda na ten świat i próba ingerencji w niego, bierze się z jej prywatnej perspektywy, przedstawicielki kultury zachodniej, zewnętrznej obserwatorki, która usiłowała w ów świat wniknąć, oswoić go, wreszcie, pod wpływem impulsu, zmienić. Reżyserka nie miała początkowo założenia realizacji filmu, po prostu chciała być w tym świecie, poznać go, bez celu, który by ją gdziekolwiek zaprowadził. Była w procesie, początkowo jako fotografka zainspirowana prostytutkami z Kalkuty, a potem tamtym światem, w którym „wyciągnęły do niej rękę” ciekawskie dzieci. Zana Briski mówiąc o tym, co było dla niej najtrudniejsze, wyznaje: „Szczerze mówiąc, wszystko było trudne. Presja finansowa była naprawdę wrzodem na dupie. Gdybym mogła to wyjąć z życiorysu, byłoby o wiele łatwiej. Na domiar wszystkiego – życie w burdelach, zachorowanie, próby pomocy dzieciom, nauczanie i niewiedza, co, do cholery, robię, dzielenie życia między inną planetę i powrót do Ameryki, gdzie nikt nie wiedział, kim jestem, działanie — aby dodać do tego presję finansową, było to naprawdę bardzo trudne. Brak ubezpieczenia medycznego, brak możliwości opłacenia czynszu. Potem czuwanie do czwartej nad ranem każdego wieczoru i staranie się o dotacje, naprawdę dałabym sobie radę bez tego”⁶³. Właśnie ten trud wkładu przeżyć osobistych, którego część obserwujemy w filmie jako monolog wewnętrzny, czy ujęcia twarzy reżyserki, jest dla mnie immanentną składową tego dzieła, bo utrwalony zostaje także fragment jej życia, jej zaangażowania, jej emocji. Ważnym elementem budującym film, od którego też rozpoczęło się myślenie Briski o nakręceniu dokumentu, są wywiady przeprowadzane z ósemką swoich podopiecznych oraz przedstawicielami rodzin dzieci, które dają wgląd w ich sposób widzenia świata oraz świadczą o wzajemnej zacieśnionej z reżyserką relacji, jaką jej się udało stworzyć. Są to przeważnie klany kobiet, które od babci, przez matkę i córki, przygotowują się do podzielenia profesji prostytutki. To właśnie wywiad jednej z dziewczynek ze swoją babcią, utrwalony przez Briski na taśmie video, stał się załącznikiem późniejszej realizacji filmowej. Zana przesłała tę taśmę swojemu chłopakowi, montażyście i operatorowi, Rossowi Kauffmanowi, a on, poruszony materiałem, zdecydował się dołączyć do Zany. Ross wypowiada się o Zanie, że to ewidentnie ona była ka-

⁶³ Z. Briski, R. Kauffman, *DVD Talk* [wywiad], https://www.dvdtalk.com/interviews/born_into_broth.html [dostęp: 21.04.2023].

talizatorem całej sprawy, potem realizacji i działań społecznych wobec grupy dzieci z burdelu. Zana Briski często wypowiada się z ogromnym szacunkiem o kobietach z Sonagachi, o ich wewnętrznej sile i uporze, który jest niezbędny, by przetrwać w tych trudnych, z naszego punktu widzenia odhumanizowanych warunkach. Według tłumaczenia amerykańskiej recenzji: „Film ucieleśnia dwa główne typy formy dokumentalnej: ekspozycyjną i performatywną. Film wystawia nas na kontakt z nową kulturą i ma jawne przesłanie, które jest skierowane przeciwko kręgom prostytucji w Kalkucie. Dzieci w Indiach są wychowywane, aby stały się częścią trwającego systemu kastowego, który utrzymuje tych ludzi na samym dole; prostytucja. [...] Film jest także ucieleśnieniem performatywnego trybu dokumentu. Jest scena, w której Briski próbuje i walczy o identyfikację dzieci. Kamera pokazuje zmęczenie na jej twarzy, gdy zмага się ze spotkaniami i papierkową robotą. [...] Briski jest ikoną naszego nowoczesnego zachodniego społeczeństwa, zestawionego ze stosami papierkowej roboty, oczekującej na zatwierdzenie w indyjskim biurze kart żywnościowych. Możemy również zabrać więcej wyobrażenia o walce o zdobycie czegoś w rodzaju paszportu w tym odległym kraju. W biurze kart żywnościowych system radykalnie zawodzi dzieci: urzędnik nie jest w stanie prawidłowo wpisać nazwiska ojca dziecka na karcie żywnościowej. Wielokrotnie opóźnia Brisky. Ta uczy dzieci obsługi aparatu, a następnie wykorzystuje ich zdjęcia dla własnych potrzeb. Te zdjęcia tworzą połączenie między dzielnicą czerwonych latarni a międzynarodową (zachodnią) publicznością, której zainteresowanie zdjęciami będzie nadal rosło”⁶⁴.

Ross Kauffman opowiada o fazie montażu: „Nakręciliśmy łącznie 170 godzin. Tłumaczyliśmy cały ten materiał w każdej sekundzie. Nie chciałem nic z tego stracić. Układaliśmy go przez około rok, aby zredukować go do 83 minut i 70 sekund. Myśleliśmy o zleceniu mi montażu, ale po prostu nie chciałem. Wiedziałem, że potrzebujemy trzeciego oka, więc poprosiliśmy Nancy Baker. Była cudowna. Ona montowała materiał przez siedem miesięcy, a ja montowałem go przez ostatnie cztery miesiące, ale był to naprawdę wspólny proces między nami trojgiem”⁶⁵. Film zmontowany jest jako podwójna wizja: z perspektywy dzieci i z punktu widzenia Zany. Taki sposób prezentowania świata umożliwia dotarcie do bardziej bezstronnej „prawdy”. Fotografie dzieci, utrwalone na stop-klatkach, pokazują, że one dopatrują się radości, zabawy w swoim świecie, uwieczniają najczęściej swoich rówieśników, natomiast ujęcia Zany przedstawiają raczej trudną i nieprzyjazną stronę ich życia,

⁶⁴ J. Ruby, *Speaking for, speaking about, peaking with, or speaking alongside: an anthropological and documentary dilemma*, <https://filmtopicsdocumentary.tumblr.com/post/67682972828/born-into-brothels-2005> [dostęp: 21.04.2023].

K.G. Lynes, *Visual Currencies: Documenting India's Red-Light Districts*, „Signs” 37.1 (2011), s. 109-132.

⁶⁵ Z. Briski, R. Kauffman, dz. cyt.

co prezentuje jej punkt widzenia na rzeczywistość. Dzieci symbolizują niewinność, świeżość postrzegania spraw. Ujęcia „śledzenia”, wykonane z ręki, podążające z dziećmi podczas wycieczki nad morze czy do zoo, a nawet po ulicach burdelu, dają efekt „bycia z bohaterami, bycia uczestnikiem wydarzeń, bycia jednym z dzieci”. Ujęcia „z góry” prezentują ciasną przestrzeń, zarówno samej klasy warsztatowej, jak i pomieszczeń, w których żyją rodziny w burdelu. Szybkie ujęcia i rozmyte obrazy montowane ze sobą, dają wrażeniowy efekt podnoszenia napięcia.

Film *Przeznaczone do burdelu* dał mi wgląd w nieznaną sytuację odległego miejsca na ziemi, która – biorąc pod uwagę liczbę ludności w Indiach – stanowi zjawisko masowe. Uważam, że jest filmem zwiększającym świadomość o Sonatatchi i innych podobnych dzielnicach prostytutek, w tzw. trzecim świecie. Myślę, że lubię filmy potrzebne, szczególnie filmy dokumentalne, w których wyraźna staje się rola autora, często kogoś, kto ma swoją misję. Ta misja (idea) rodzi się zazwyczaj właśnie „w procesie” zbliżenia do tematu, miejsca, bohatera, powstaje podczas dokumentowania, tworzenia, działania. Sama Zana Briski mówiła o sobie, jako o fotografce, że szukała ludzi i miejsc, o których trzeba coś powiedzieć, warto coś powiedzieć, dlatego poleciała do Kalkuty. Nie jest to kino rozrywkowe, nawet gatunkowe, jest to kino zaangażowane, kino, które coś ujawnia, które stara się mówić z kilku perspektyw, które w dużej mierze opiera się na szczerości intencji samego twórcy, a ten musi posiadać ogromną siłę, by doprowadzić swój projekt do finału, bez oczekiwań na czerwone dywany. Chciałabym, aby nie mylono tutaj pojęcia „misja” z pojęciem „teza”. Mam na myśli misję, która rodzi się wewnątrz twórcy, wynika z jego emocji, z głębokich potrzeb, często jest ona nienazwana, nie musi być upubliczniana, ale wyczuwana pomiędzy ujęciami. Zana Briski rozumiała dziecięcy świat, a dzieci z burdelu garnęły się do niej i to nie było w żaden sposób wystudiowane, sztuczne. Ten naturalny fluid oraz świadomość autorki względem siły tematu, pchnęła ją do realizacji filmu *Przeznaczone do burdelu*. Przez ostatnie lata chodziłam z myślami, że sama chciałabym zrealizować podobny dokument, film, w którym będę miała coś do powiedzenia i będzie naprawdę „mój”. Tułanie, migracja, poczucie bycia obcym, towarzyszyły mi od dziecka, ze względu na historię mojej rodziny. Z drugiej strony, moja praca z dziećmi oraz nastolatkami i rozpowszechnianie filmowej edukacji, okazała się dla mnie trafnym wyborem, czymś, w czym się spełniałam. Te dwie przestrzenie w jakiś przedziwny sposób połączyły się ze sobą, wydobywając na powierzchnię ten „mój” temat, moje miejsce i moich bohaterów. O swojej przygodzie i pracy nad filmem dokumentalnym – *Ulice Arkadii* – opowiem szczegółowo w ostatnim rozdziale pracy.

ROZDZIAŁ VIII

KRÓLOWA

Królowa ciszy, reż. A. Zwiefka, Polska – Niemcy, 2014.

Królowa ciszy to film dokumentalny, który powstał w moim rodzinnym Wrocławiu. Opowiada o grupie współczesnych i ostatnich nomadów w Europie – romskich Cyganów, których reprezentuje niesłysząca dziewczynka – **Denisa**. Agnieszka Zwiefka, wrocławska dziennikarka i dokumentalistka, weszła na to koczowisko jako pierwsza, dlatego Cyganie nadali jej przydomek „Szalona”, ponieważ zdawali sobie sprawę, że ten, kto wchodzi na ich teren, musi być odważny, bezkompromisowy, inny. Wiedzieli o tym, że stanowią dla Wrocławian grupę niechcianą, budzącą strach, złość. Tło tych wszystkich emocji możemy odczuć, oglądając film. Ich tryb życia, hermetyczność, wymykająca się z ram mieszczańskiej społeczności, typ wolności, który jest wpisany w ich obyczajowość, koczowanie, zbieractwo, żebranie, trwanie „tu i teraz”, jest nie do przyjęcia przez ludzi wyznających normy społeczne, obowiązujące w XXI wieku. Ten typ bytowania wymyka się poza przyjęte standardy, a także jest jednocześnie trwały i niemodalny. Reżyserka filmu spotkała swoich bohaterów na ulicach Wrocławia i zafascynowana ich odmiennością, postanowiła pójść ich śladem. Ponad rok dokumentowała koczowisko, chciała od początku, by reprezentantem społeczności było dziecko, wybrała spośród najmłodszych – chłopca. Po roku przybyła do obozu niesłysząca Denisa, i jak wspomina Agnieszka w wywiadzie przeprowadzonym ze mną, była to osobka, która od razu zaczęła flirtować z kamerą. Wszędzie było jej pełno, zaglądała w obiektyw, a przede wszystkim tańczyła. Zwiefka wraz z operatorem podjęła radykalną decyzję – Denisa zostanie bohaterką filmu, pójdziemy za nią. Kiedy wybór bohatera został ustalony, pozostawał jeszcze wybór formy narracyjnej, która stworzyłaby opowieść filmową. Według twórczyni, szuka się tej formy idąc za swoim bohaterem, odczytując „znaki”, które on sam wysyła. I wkrótce po wyborze Denisy na protagonistkę, wyłonił się taki znak: dziewczynka znalazła na śmietniku box z bollywoodzkimi płytami DVD, a potem zakochała się w tej poetyce, w nastroju indyjskich filmów, w muzyce, strojach i choreografii, która przypomina również romską nutę melodyczną. I w ten sposób wyłonił się pomysł na formę, którą Zwiefka nazywa „dokumentem wyobraźni” – świat muzycznych wyobrażeń Denisy, tańców i choreografii; jej prywatny music-hall jest kontrapunktem do coraz trudniejszych wydarzeń, które toczą się w codziennej rzeczywistości na koczowisku, gdzie dziewczynka nie jest akceptowana, ma trudności ze słuchem, żebrze, jest świadkiem

wszystkich zdarzeń mających związek z niechęcią mieszkańców Wrocławia do Cyganów z koczowiska. „Gdzieś chcieliśmy ten kontrast uwypuklić, czyli to, jak wygląda życie i to, jak wygląda świat widziany oczami dziecka. I to chyba najważniejsze, że Denisa sama podsunęła nam tę formę. Ona tańczyła cały czas, ze starą oponą potrafiła robić jakieś czary-mary, tworzyć zaczęła sama stroje bollywoodzkie, a my to po prostu potem rozbudowaliśmy do formy dokumentu, ja to nazywam «dokumentu wyobraźni», bo ja wyłącznie robię takie filmy, które są dokumentami wyobraźni, a nie faktów. I tu już były choreografie połączone z udziałem profesjonalnych tancerzy, częściowo z dziećmi. Denisa musiała też mieć ostatnie słowo, więc wyobraź sobie, że mieliśmy na przykład choreografię na stu tancerzy, trzy tygodnie prób, żeby to było w synchronię, wszystko za nami przychodzi dzień zdjęciowy, sprzęt wynajęty jak do fabuły, bo to były i krany, i drony, więc napięcie też jak na planie fabularnym, a Denisa nam pokazuje swoim językiem, bo ona wymyśliła swój język do komunikacji, że ona tego nie zatańczy, bo jej już się to nie podoba. I mój choreograf – zawał serca, tancerze – zawał serca, mamy jeden dzień, jesteśmy na planie, muszą się uczyć nowych kroków, no bo to jest jej świat. I ja wtedy pomyślałam sobie, żebyśmy brnęli już w te choreografie przeciwiczone, ustalenia, to byśmy stracili trochę tej autentyczności, więc nasza największa scena na stu tancerzy jest totalnie asynchroniczna (*śmiech*), nie ma w niej siły music-hallowej, ale jest w niej wrażliwość dziecka, Denisy, i są jej kroki. I to jest ważne, żeby opowiadać o dzieciach, włączając je do tej zabawy, do tego procesu”⁶⁶. Reżyserka podkreśla, że w dziecięcym bohaterze ujmuje ją to, że tylko dzieci, niezależnie od okoliczności zewnętrznych, potrafią być w stu procentach szczęśliwe. Potrafią też być w taki sam sposób – totalnie – nieszczęśliwe. Rozmawiałyśmy o tym, że twórczyni „zazdrości” dzieciom niewinności, niczym nie zmałowanej perspektywy, czystości widzenia. Ów element, wynikający właśnie z niefrasobliwości, był też najtrudniejszy do okiełznania na planie podczas realizacji zdjęć. Agnieszka wspomina o tej największej trudności we współpracy ze swoją bohaterką w następujący sposób: „Nieprzewidywalność Denisy... Nigdy nie wiedzieliśmy, jak na coś zareaguje, trzeba było być w wiecznej gotowości, dlatego podjęliśmy bardzo szybko decyzję, że kamera tylko z ręki, z pływającą ostrością, bo czasem nawet z ostrością nie byliśmy w stanie nadażyć, więc ta pływająca ostrość miała taki baśniowy charakter nadać. Mimo, że bardzo dobrze ją poznałam przez te lata spędzone na koczowisku i mówię już po romsku, to totalnie nie mogłam przewidzieć, jak ona czasami na coś zareaguje. A reagowała żywiołowo

⁶⁶ Wywiad z Agnieszką Zwiefką, reżyserką „Królowej ciszy”, przeprowadzony przez Magdalenę Zambrzycką (Wrocław, 1.04.2023 r.) [aneks N].

i natychmiastowo. [...] Nieprzewidywalność, ale też trzeba być niezwykle otwartym, żebyśmy my nie narzucali pewnych naszych wizji, naszych ram, bo my wszystko wciskamy w ramy, a dzieci nie mają ram, żeby zacząć od tego, by poznać świat bohatera, bawić się, rozmawiać, spędzać czas razem – my to nazwaliśmy „dupogodzinami”, ale naprawdę my spędzaliśmy całe dni z dziećmi nie filmując, tylko patrząc się, przyglądając im, wsłuchując się w ich świat. Czyli myślę, to jest największym wyzwaniem, że filmy muszą mieć pewną narrację i formę, a praca z dziećmi formy nie znosi, i połączenie tej formy z improwizacją totalną, nieraz na zasadzie «skaczymy do basenu i nie pytamy, czy jest w nim woda», to jest wyzwanie. Ale myślę, że trzeba skakać⁶⁷. Zwiefka, dla której *Królowa ciszy* była, jak sama przyznaje – szkołą filmową, zdradzając tajniki swojego warsztatu dokumentalistki wyznaje, że przeważnie dwa lata dokumentuje projekt. Włącza przy tym od razu kamerę, ponieważ (według niej) już podczas pierwszych dni zdjęć mogą pojawić się momenty, które będą ważne w filmie i dlatego jest zawsze gotowa na rejestrację. Pracuje z kameralną ekipą, to góra trzy osoby: ona, operator i dźwiękowiec, ale często zdarza się, że na zdjęcia jedzie tylko z operatorem lub sama. Przy pracy z dziećmi ekipa, według Agnieszki, musi być stała, ponieważ dzieci przyzwyczajają się do ludzi i budują z nimi więź zaufania. Zaufanie jest kluczowe w pracy z dziećmi – nie można go nadużyć czy wykorzystać. Dzieci mają „szósty zmysł” i od razu wyczuwają, że coś nie jest powiedziane wprost lub że coś się przed nimi ukrywa, mają instynkt. „Ja osobiście dlatego kocham bohatera dziecięcego, że on jest prawdziwy... najbliższy prawdzie emocji. Bo, oczywiście, *Królowa*... jest filmem inscenizowanym i to widać, i to jest bardziej etyczne, bo każdy inscenizuje, tylko niektórzy chowają te inscenizacje... A my czynimy z inscenizacji w *Królowej*... język, gdzie kuchnia jest zdradzona i nie udajemy, że to nie jest zainscenizowane, a mimo to uważam, że w tym jest więcej prawdy niż w wielu scenach, które kręciłam z dorosłymi. Ale trudniej jest dotrzeć do wnętrza dorosłych. O swoich dokumentach mówię, że to jest «dokument wyobraźni», dokument przefiltrowany przez czyjeś wygranie, które odkrywam na bazie obserwacji i towarzyszenia bohaterowi. Bo gdyby nie Denisa, to ten film z koczowiska nie byłby music-hallem, miałby inną formę, wynikająca z bohaterów⁶⁸. Agnieszka Zwiefka przytoczyła tytuł hollywoodzkiego podręcznika scenopisarstwa *Save the cat* Blake’a Snydera, co wydało mi się bardzo ważnym punktem naszej rozmowy. W tej teorii chodzi oczywiście o to, że jako widzowie polubimy naszego bohatera, jeśli on „co najmniej uratuje kotka”, bo ten bohater jako dorosły da się lubić bardziej bądź mniej i musi wykonać coś szlachetnego, jakiś drobiazg zjednujący

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Tamże.

sobie widza. Natomiast dzieci same z siebie po prostu zjednują sobie widzów, bo one „są jak kotki”. Dlatego też perspektywa dziecięca w kinie ustawia widza w pewnym określonym *spectrum* do trudnej rzeczywistości – wyostrza tę rzeczywistość, bo niby czemu ta „niewinność” ma napotykać na tak traumatyczne doświadczenia, zdarzenia, okoliczności? Jednocześnie każdy z widzów nosi w sobie dziecko, dziecięce przeżycie, każdy dzieckiem był, dlatego współodczuwanie z dziecięcym bohaterem jest w jakiś sposób immanentne z nami, jest częścią nas samych. Może dlatego tak bardzo nas to porusza? „Dzieci są naprawdę, jeżeli dużo im się da od siebie, one oddają dziesięć razy więcej, a dorośli kalkulują, mają maski, a dzieci są autentyczne, nawet nastolatki, co mnie zdziwiło, bo myślałam, że już w wieku lat szesnastu będzie się budować jakieś swoje wizerunki, ale mimo to nie wytworzyły takich wizerunków autokreacji, jak dorośli, i to chyba dlatego ten dziecięcy bohater jest taki ciekawy, tak teraz myślę, na gorąco”⁶⁹ – mówi Zwiefka.

Denisa w filmie *Królowa ciszy* wyjechała do Rumunii. Film, według założeń reżyserki, miał początkowo kończyć się zamknięciem koczowiska, jednak wieńczy go właśnie scena wyjazdu Denisy. Produkcja spowodowała, że bohaterowie otrzymali mieszkania komunalne, a koczowisko zlikwidowano dwa lata po realizacji. W pomoc Cyganom z Rumunii włączyły się też organizacje społeczne. Twórcy filmu zorganizowali Denisie szkołę z internatem dla dzieci niesłyszących, ale dziewczynka odmówiła przyjęcia do niej i nadal jest głucha, nie mówi. Rodzice Denisy nie zmuszali ją do pójścia do szkoły. Nie są to stereotypowi rodzice, a ich widzenie świata wymyka się spoza znanych nam ram. Denisa do dziś przebywa raz w Rumunii, raz w Oławie pod Wrocławiem, gdzie jej rodzice mają mieszkanie.

Zadałam twórczyni pytanie o dzisiejszego reżysera dokumentalnego i jego rolę przy takich zaangażowanych społecznie tematach. Stwierdziła, że dla niej jest to bardzo obciążające psychicznie, bo za każdym filmem, który zrobiła, ciągną się rodziny filmowe i nieraz też oczekują, że reżyser rozwiąże za nich jakieś ich problemy, bo jak na planie reżyser widzi, że są jakieś trudności, to nie może się z nich wyłączyć i udawać, że ich nie dostrzega. Agnieszka Zwiefka, dzieląc się swoim doświadczeniem, wyznała, że bierne przyglądanie się tragedii, filmowanie tylko po to, by mieć świetną scenę, jest według niej nie na miejscu, natomiast stwierdziła, że w tym myśleniu jest też pewna pułapka, bo widzowie oczekują, że twórcy będą do końca życia pomagać tym ludziom, zostaną pośrednikami między nimi a światem, a to jest za dużo na barki jednego człowieka. Twórcy dokumentalni są przede wszystkim opowiadaczami historii, odsłaniają problem, a dziś coraz bardziej się wymaga,

⁶⁹ Tamże.

żeby ten problem sami rozwiązywali za świat i to jest niezwykle obarczające psychicznie. Sama Zwiefka pomagała zawsze swoim bohaterom, ale czasami ją to przerastało i uzmysłowiła sobie, że nie zbawi świata.

Analizując proces powstawania kolejnego już filmu dokumentalnego, zdałam sobie sprawę, że czas osvajania bohaterów, budowania zaufania między twórcą a protagonistą, w szczególności z dzieckiem czy nastolatkiem, jest etapem długim, wymagającym cierpliwości i wzajemnego otwarcia się na siebie nawzajem, ale jednocześnie czasem ciekawości obu stron. Jest to czas, którego nie musi poświęcać swojemu dziełu fabularzysta, chyba, że uprawia kino na pograniczu dokumentu i fabuły, gdzie prawda zachowań, emocji, spontaniczność i naturalność stanowią o jakości obrazu, a nie tylko treść samej fabuły. Fabuła może być po prostu wiarygodna, natomiast dokument musi być prawdziwy, bo inaczej traci swoją moc, a do tego, by był prawdziwy, potrzebne jest zaufanie między reżyserem, ekipą a bohaterami.

ROZDZIAŁ IX

NICZYJ

Dzieci z Leningradzkiego, reż. H. Polak, A. Celiński, Polska, 2005.

Krótkometrażowy, 35-minutowy film Hanny Polak *Dzieci z Leningradzkiego* był nominowany do Oscara, zdobył też wiele prestiżowych nagród na świecie. Dziecko umiejscowione jest już w tytule i to jeden z bardziej przejmujących filmów o samotności dziecka, jakie widziałam. Bezdomność dzieci w XXI wieku dziwi i dręczy. Istnieją różne poziomy samotności – dziecko może być odrzucone przez rodziców, może czuć się samotne w szkole, wśród społeczności, ze względu na swoją „inność” (fizyczną bądź psychiczną), ale samotność i bezdomność jest czymś radykalnym. Samotne dzieci, pokazane przez Polak, otrzymały pełną wolność, ale pociąga ona za sobą bezmiar pustki życia i często prowadzi do śmierci. Śmierć dziecka, taka niepotrzebna śmierć, od której zaczęłam pisanie tej rozprawy, jest dla mnie efektem jakiejś naszej ludzkiej nieporadności i niemocy, jest to też strata nieodkrytego potencjału, który istniał w tej osobie. Czytając wywiady z reżyserką, szczególnie zaciękała mnie jej osobista motywacja i intencja do realizacji tego dokumentu. Rozmyślnie ten rozdział chciałabym poświęcić misji reżysera filmu dokumentalnego, opowiadającego historię swojego bohatera, nie wgłębiając się w meandry warsztatu realizacyjnego. Nawijając do kwestii roli reżysera filmu dokumentalnego, który staje się niejako „głosem w sprawie”, przedstawicielem człowieka i jego problemów, a także obligowany jest przez swoje sumienie lub przez samych widzów do pomocy bohaterom czy do wzięcia części odpowiedzialności za nich samych, przykład Hanny Polak jest dla mnie niezwykle ciekawy. Dokumentalistka mówi o sobie nie tylko w kategorii reżysera filmu, ale głównie człowieka, który używa filmu jako narzędzia do bycia posłannikiem w pewnej sprawie. Zwierza się, że jako młoda dziewczyna chciała zostać aktorką, ale wyrzucono ją po krótkim czasie ze szkoły teatralnej z powodu niezdanego egzaminu. Polak, szukając swojej drogi, trafiła do Rosji, gdzie na moskiewskiej ulicy spotkała bezdomne dzieciaki wachające klej i żyjące na dworcu. Początkowo myślała, że to kilkoro dzieci, ale kiedy kazały jej pojawić się w konkretnym miejscu i czasie, okazało się, że dzieciaków jest kilkadziesiąt. Statystyki podawały, że bezdomnych rosyjskich dzieci było wówczas około 30 tysięcy. Sami bohaterowie filmu poznali ją także z rosyjskim reportażystą, który w tamtym momencie realizował materiał na dworcu. Reżyserka dowcipnie, ale także przekornie opowiada o tej koincydencji splotu wydarzeń życiowych w rozmowie Robertem Rientem pt. *Cierpienie pozwala zadawać pytania*.

„Lata temu pomagałam bezdomnym dzieciom w Moskwie. Przynosiłam jedzenie, organizowałam miejsca w domach dziecka, szpitalach, zbierałam ubrania, alarmowałam bliskich i obcych ludzi o problemie tych dzieciaków. Szukałam telewizji, które chciałyby zrobić reportaż, by nagłośnić problem bezdomności. W końcu, rozzarowana słabym odzewem, sama wzięłam kamerę do ręki. Wtedy te dzieci powiedziały mi, że na dworcu pojawia się reżyser telewizyjny, Denis Shabaev, który robi reportaż i może dobrym pomysłem jest, żebym poszła się uczyć. Pytałeś o nauczycieli. Bezdomne dzieciaki umówiły mnie na spotkanie reżyserem, który zabrał mnie do dwóch szkół w Moskwie, w których studiował. [...] Tak trafiłam na VGIK, Uniwersytet Kinematografii im. S.A. Gierasimowa w Moskwie, gdzie usłyszałam, że Wadim Iwanowicz Jusow, operator Tarkowskiego, przyjmuje na rok. Został moim mistrzem operatorki. Traktował mnie jak uczennicę, koleżankę, partnerkę w pracy. Interesował go profesjonalizm, nie szukał ludzi do odsiania, szukał ludzi, którzy jak najlepiej wykonują swoją pracę, którzy chcą robić kino”⁷⁰. Motywacją, którą podaje twórczyni *Dzieci z Leningradzkiego*, była niemożność przejścia obojętnie wobec bezdomnych dzieciaków, ich autodestrukcji – bo one paliły, piły, prostytuowały się, wchodziły w grupy przestępcze – i niemożność bycia głuchym wobec skali zjawiska, jakie napotkała Polak, przebywając w Rosji. To nie jest odosobniona intencja, ponieważ wskazują na nią również inni twórcy: Nadine Labaki, Dorota Kędzierzawska, Zana Briski. Ta intencja, która zrodziła się na poziomie egzystencjalnym, jest motorem napędowym dla twórców i często ona pomaga im w znoszeniu trudów i przeciwności stojących na drodze realizacji filmu, w szczególności filmu dokumentalnego, gdzie mamy do czynienia z prawdziwymi okolicznościami, tragedią prawdziwych ludzi, realnymi problemami i ścianą nieporadności. W tej drodze nie ma wspomagających psychologów i terapeutów – autorzy są zdani na siebie, niejako niesie ich wewnętrzna potrzeba bycia posłannikiem, czy czasem potrzeba zmiany myślenia o jakimś zjawisku, o konkretnych ludziach. Podkreślam ten element, ponieważ był on ważny także dla mnie przy realizacji filmu *Ulice Arkadii* i poszerzył znacznie moją świadomość – nie tylko o moich bohaterach i ich realnej sytuacji, ale także o mnie samej, o intencji która mną powodowała, a wreszcie o widzeniu siebie w kontekście ja – moi bohaterowie, ja – moja misja, ja-człowiek – widzowie, ja-posłannik – opinia świata. Zrodziło się we mnie takie pytanie, czy ja coś w ogóle mogę zmienić, pokazując w jaki sposób widzę moich bohaterów, czy to jest komuś potrzebne? Z pewnością, było to potrzebne mnie samej. Każdy z przedstawianych przeze mnie twórców dokumentalnych w jakiejś mierze stawał się także aktywistą, nie

⁷⁰ H. Polak, *Cierpienie pozwala zadawać pytania*, (wywiad przepr. R. Rient), <https://www.focus.pl/artykul/cierpienie-pozwala-zadawa-pytania> [dostęp: 21.04.2023].

przyglądał się tylko bohaterom, problemom, ale próbował wpłynąć na sytuację, która przeważnie jest trudna i złożona, a także nie leży w granicach możliwości wpływu jednostki.

Hanna Polak swój kolejny film realizowała 14 lat na rosyjskim wysypisku śmieci, a do tego tematu również doprowadziły ją dzieci z dworca. „Dzieci z Dworca Kijowskiego mnie tam zaprowadziły. To był 1999 rok. Pokazywały mi swój świat podczas trzech lat kręcenia dokumentu, zaprowadziły więc i tam. Nauczyły mnie, jak przeciskać się przez mury, przeskakiwać płoty, uciekać przed buldożerami, wyjaśniły też, że wchodzenie tam jest nielegalne i może źle się skończyć. Choć akurat one się nie bały, bo przecież ulica, gdzie mieszkają, też była niebezpieczna. I chociaż tematyka – bezdomność dzieci – była w obu tych przypadkach podobna, ale to jednak były inne grupy ludzi i inne warunki, w których żyją, inne konsekwencje przebywania w tych miejscach. Musiałam wybrać, który z filmów będę robiła, nie mogłam ciągnąć dwóch naraz. Wybrałam *Dzieci z Leningradzkiego*, odłożyłam wysypisko. Ale o nim nie zapomniałam, jeździłam tam pomagać”⁷¹ – wspomina dla „Zwierciadła” w wywiadzie z Kasią Kazimierzowską. „Ludzie nie wiedzą i nie muszą wiedzieć, ile razy ja tę kamerę odkładałam po to, by pomóc. Często słyszę pytania o to, czemu nic nie zrobiłam w tej czy innej sytuacji. Odpowiadam: zrobiłam to, wiele razy, ale nie o tym jest ten film. To nie jest film o mnie, o tym, jak próbowałam pomóc tym ludziom. Czasem jedynie, co nam pozostaje, to pokazać świat, bo są rzeczy, których nie jestem w stanie zmienić, pomóc tak wielkiej grupie ludzi, mając tak bardzo ograniczone możliwości. Ten film jest wołaniem o pomoc”⁷². Polak w trakcie realizacji zdjęć do *Dzieci z Leningradzkiego* wynajęła razem z dwiema koleżankami mieszkanie, w jakim przebywały bezdomne dzieci, których okoliczności życia rokowały na zmianę statusu bezdomnego. W 1997 roku założyła też fundację, na rzecz bezdomnych rosyjskich dzieci, a jej norwescy znajomi stworzyli organizację Active Child Aid⁷³, która pomaga dzieciom. „Jeśli zostawimy metaforę i zastanowimy się nad tą realną bezdomnością, to muszę powiedzieć, że żyjemy w bardzo konkurencyjnym społeczeństwie i jeśli ktoś nie potrafi się dostosować do panujących w nim reguł, to bardzo łatwo jest wypaść z obiegu, stracić grunt pod nogami, zniknąć. Okazuje się, że ta granica jest bardzo blisko i nagle jesteś sam”⁷⁴ – dzieli się opinią dla „Zwierciadła”. Mogę zaryzykować stwierdzenie, że realizując tego typu filmy mocno zaangażowane społecznie, osobiste życie reżysera przenika się z filmem, jedno na drugie ma ogromny wpływ, twórcy bytują

⁷¹ H. Polak, (wywiad przepr. K. Kazimierzowska), <https://zwierciadlo.pl/kultura/167210,1,hanna-polak--wywiad.read> [dostęp: 21.04.2023].

⁷² Tamże.

⁷³ Active Child Aid, <http://activechildaid.org> [dostęp: 21.04.2023].

⁷⁴ H. Polak, dz. cyt.

w miejscach, gdzie przebywają bohaterowie, przeżywają dyskomfort i zwykłe smutne chwile razem z bohaterami, życie bohaterów jest częścią życia twórców, a motywacją do wytrwania kilku, a nawet czasem kilkunastu lat takiej symbiozy jest osobista intencja, której podłoże leży w osobie twórcy, dając mu siłę na doprowadzenie sprawy do końca. Odpowiedzialność za bohatera może też stać się bagażem, ponieważ widzowie oczekują jej od reżysera filmu dokumentalnego, a on często czuje się bezradny, „za mały”, by radykalnie wpłynąć na rzeczywistość.

ROZDZIAŁ X

OBCY

Ulice Arkadii, [dokumentalny film doktorancki], reż. M. Zambrzycka, Polska, 2023.

Mój film urodził się z myśli w mojej głowie. Myśl ta powstała po ujrzeniu zdjęcia Aylana Kurdiego i połączyła się ze wspomnieniem o dzieciakach, które zostały zamordowane w mojej rodzinie w czasach II wojny światowej za swoją inność. Stopniowo odkrywałam elementy wewnętrznej układanki. Wiódł mnie instynkt, bliżej nieokreślone silne przyciąganie do uchodźczych dzieci. To jest tego typu film dokumentalny, gdzie moc tematu prowadziła mnie przez wszystkie przeciwności do przodu, to temat zadecydował o pragnieniu tej realizacji. Dopiero dzisiaj, po zmontowaniu projektu, uświadomiłam sobie aspekt psychologiczny (nawet terapeutyczny), który stanowił motor napędowy do tego, żebym mogła sfinalizować zamierzone przedsięwzięcie. Noszę w sobie od dziecka poczucie bycia „inną”, „obcą” w swoim społeczeństwie i już jako dziecko chciałam tę inność jakoś w sobie oswoić. Pamiętam, że słyszałam szepty moich dziadków, rozmawiających ze sobą w innym języku, widziałam zdjęcia ludzi, których nie było w realnej rzeczywistości, chodziłyśmy z babcią na cmentarze, gdzie obserwowałam litery, których nie potrafiłam odczytać, ale nie wolno mi było o tym mówić i wyczuwałam strach, który się za tą tajemnicą chowa, jakaś koleżanka babci szlochała nagle, inna paliła papierosa za papierosem i naciągała rękaw na wytatuowany numer na przedramieniu. I chyba to właśnie subiektywne i nieco wyolbrzymione widzenie siebie jako „innej” oraz ujrzenie podobnych „innych”, osadzonych w odmiennym czasie i okolicznościach, gdzie nasze role się odwracają i to ja mogę na nich spoglądać oczami tubylca, wyzwoliły we mnie chęć opowiedzenia tej historii, powrotu do źródeł pewnych emocji, do stanów osamotnienia. Poczułam, że powtarza się jakiś wzór, który dotyczył w pewnym momencie mojej rodziny, ale zapewne dużo wcześniej powtarzał się jeszcze wiele, wiele razy, a równocześnie to, że widzę siebie jako osobę, która emocjonalnie jest bliska tematowi, wie w jakich obszarach się porusza, jeszcze bardziej napędzało mnie do tworzenia. Ten wzór przylegał do moich bohaterów bardzo wyraźnie, szczególnie na początku masowej emigracji do Europy ludności syryjskiej w latach 2015–2017, kiedy pojawiały się w restauracjach karteczki „uchodźcom wstęp wzbroniony.” Dostrzegam dzisiaj, że nie tylko ten ból wewnętrzny był mi znany, ale także same trudności, jakie obserwowałam od dziecka w mojej rodzinie, w decyzjach co do kontynuacji tradycji, zwyczajów, kultury

w życiu codziennym lub też rezygnacji z ich celebrowania na rzecz rozpoczęcia nowego rozdziału.

Kiedy po raz pierwszy przyleciałam na Lesbos w styczniu 2019 roku, bardzo chciałam zrobić film o dzieciach, które przybyły na wyspę samotnie lub które w jakiś okolicznościach zostały osierocone, głównie gdy podczas przemytu drogą morską ich rodzice utonęli. Szybko okazało się, że prawo zabrania upubliczniania wizerunku najmłodszych osieroczonych uchodźców i nie zrealizuję filmu w ten sposób. Podczas dokumentacji poraził mnie stan warunków bytowych, w jakich żyli emigranci w XXI wieku. Zobaczyłam Morię, obóz w którym przebywali, warunki były bardzo złe, namioty rozstawiono na klepisku, w błocie, rynny sanitarne były poustawiane obok baraków zaledwie gdzieśgdzie. Główny teren obozu zajmowały boksy, ale wokół utworzyła się tzw. dżungla, czyli obszar namiotów, konstrukcji, budowanych „na dziko”, poprzyklejanych na obrzeżach. W styczniu na Lesbos jest czas bardzo intensywnych, długotrwałych opadów, jakich nie znamy w Polsce, temperatura wydaje się więc niższa niż wskazuje termometr. Dowiedziałam się, że oficjalnie w Morii żyło 15 tysięcy osób, natomiast nieoficjalnie było ich 25 tysięcy. Podczas dokumentacji natknęłam się na wyspie także na szkoły dla nastoletnich uchodźców, prowadzone przez organizacje NGO, z krajów zachodnioeuropejskich. Pomyślałam, że w ten sposób mogłabym ich poznać, a jednocześnie użyć swoich umiejętności, po prostu zgłosić się tu w charakterze nauczyciela realizacji filmowej. Bardzo chciałam dowiedzieć się czegoś więcej o młodych uchodźcach, zweryfikować przypisaną im etykietkę „terrorysta” lub „przyszły terrorysta”, zobaczyć, czy są to ludzie, którzy nie mieli dostępu do edukacji, czy po prostu nie chce im się uczyć, jak ważna jest dla nich religia Islamu, jak widzą siebie w innym kulturowo społeczeństwie, jaki jest ich stan świadomości. Sonia Nandzik-Herman, twórczyni Refocus Media Labs – organizacji nauki mediów dla młodych migrantów – udostępniła mi pierwszy film dokumentalny zrealizowany na lekcjach realizacji TV przez uchodźczą młodzież, zatytułowany *Even after death*, który pokazywał drogę przemytu i próbował odtworzyć lęki, obawy, cierpienie, straty emocjonalne, które tej drodze towarzyszą. Film był opowiedziany z perspektywy przemycanych, częściowo drogą lądową – w samochodach, częściowo drogą morską – w pontonowych łodziach, które przeważnie były dziurawe; oscylował wokół tematu masowej śmierci tysięcy istnień ludzkich, o której nie miałam pojęcia. Bezimienne ofiary można było zidentyfikować tylko na podstawie szczątków odzieży czy biżuterii – grecki policjant występujący w filmie dokumentował te przedmioty i katalogował je, ponieważ tylko na tej podstawie zgłaszające się czasami rodziny z Bliskiego Wschodu mogły

dowiedzieć się o losie swoich bliskich. Ten film był elementem mojego *reaserchu*, pierwszym krokiem do zbliżenia się do moich bohaterów, utwierdził mnie jednocześnie o potrzebie realizacji tego filmu i spotęgował chęć doprowadzenia tego projektu do końca. Wiedziałam już, że bohaterami nie będą osierocone dzieci, a młodzież, nastolatki, od 15 do 21 roku życia, którzy już są w jakimś sposób uformowani, ale czasami widzą świat „po dziecięcemu”, naiwnie, w zależności od bagażu doświadczeń, jakie ze sobą niosą i wiedzy, jaką posiadają o Europie i Europejczykach; że są to młodzi ludzie, których tożsamość dopiero się kształtuje. Sonia Nandzik-Herman wypowiedziała takie ciekawe zdanie, że chciałaby, aby któregoś dnia nasi uczniowie porzucili za sobą tę „etykietkę uchodźcy”. Epidemia koronawirusa na półtora roku uniemożliwiła mi dotarcie na Lesbos, w międzyczasie w 2020 roku spłonęła Moria, a jej mieszkańcy znaleźli się w nowym obozie, o jeszcze bardziej zaostrzonych restrykcjach. Byłam w stałym kontakcie z Nandzik-Herman, która telefonicznie relacjonowała mi, co dzieje się na Lesbos. Już wtedy archiwizowałam te nasze rozmowy i jedną z nich można usłyszeć w moim filmie. Sonia, pracująca od dawna w strukturach organizacji społecznych, znająca problem migracji z Bliskiego Wschodu od 2015 roku, bardzo pomogła mi w wejściu w temat. W rezultacie we wrześniu 2021 roku znalazłam się na wyspie w charakterze wolontariusza-nauczyciela organizacji Refocus Media Labs, aby przeprowadzić warsztaty filmowe i poznać moich uczniów, młodych i nastoletnich uchodźców. Tematyka świata widziana okiem młodych była mi bliska już od czasów studiów w szkole filmowej. Nakręciłam wtedy etiudę dokumentalną *Dom* w pogotowiu opiekuńczym w Zabrze Helence na Górnym Śląsku. Film był inspirowany spotkaniem z bezdomnymi dziećmi na dworcu w Katowicach, które zabierane były stamtąd przez policję właśnie do pogotowia na Helence, po czym znowu uciekały. Spędziłam w pogotowiu dwa tygodnie, mieszkając w jednej z sal wspólnie z operatorem. Obserwowaliśmy wtedy życie młodzieży, ich rozmowy z wychowawcami, uczestnictwo w festynie zorganizowanym na Dzień Dziecka, przesiadywaliśmy z nimi w kilkusobowych pomieszczeniach, poznając myśli i emocje dziewczyn oraz chłopaków. Poczulałam wtedy, że świat dzieci, a także młodych jest światem, który czuję, który chcę opisywać, który mnie wciąga, bo i moje widzenie świata jest otwarte, można nawet powiedzieć – odrobinę naiwne, ciekawe, mam w sobie wysoce „aktywne wewnętrzne dziecko”. Korzystając z innych doświadczeń z mojej ścieżki zawodowej, wciągnął mnie także dokument zaangażowany społecznie, którego przykładem mogą być *Przeznaczone do burdelu*, ale również *Śmietnisko* czy *Women are heroes*. Brałam udział w różnych projektach animacyjnych, opartych na procesie, w trakcie których ludzie wyzwalał w sobie potencjał twórczy, czego efektem była głównie ich zmiana. Pamiętam,

jak realizowałam reportaż o osadzonych w zakładzie karnym, którzy przez rok tworzyli płytę z własnymi utworami hip-hopowymi pod okiem moich studentów i jak z kilkunastu osób wyłoniła się grupa pięciu najbardziej wytrwałych i zdeterminowanych. Pracowałam z trudną młodzieżą z MOS-u nr 2 we Wrocławiu, tworząc teledyski i etiudy nagradzane na młodzieżowych festiwalach filmowych. Myśląc o *Ulicach Arkadii* chciałam też wnieść swój zwyczajnie ludzki wkład w pomoc uchodźcom, mając już wiedzę o tym, jak ciężką i jak długą, pełną poświęceń drogę musieli pokonać, by dotrzeć do miejsca, w którym są, ile strat psychicznych, emocjonalnych ponieśli, będąc dopiero u progu „nowego życia”. Wiedziałam, że moim „wniesionym procentem” może być przekazanie im wiedzy, jaką posiadam na temat posługiwania się kamerą, programem montażowym oraz tworzeniem scenopisu i *storyboardu*, ponieważ taką pracę wykonuję na co dzień w moim studium, oraz oddać im mój czas. Ostatecznym pomysłem na film miał być rejestrowany notatnik prowadzony przeze mnie podczas trwania warsztatów, do czego zachęciła mnie moja Promotor, Maria Zmarz-Koczanowicz. Po raz pierwszy miałam pokazać się na ekranie w sposób fizyczny, widz miał przenikać poznawaną rzeczywistość młodzieży przeze mnie, moimi oczami, moimi doświadczeniami, jako człowieka z trochę „innej planety”. Była to dla mnie nowość, ponieważ w szkole filmowej bazowaliśmy na metodzie obserwacji i oglądaliśmy wiele świetnych filmów zrealizowanych w ten sposób przez wybitnych dokumentalistów. Wcześniej właśnie tak wyobrażałam sobie warstwę strukturalną mojego dokumentu – jako ustawiczną obserwację dzieciaków w obozie, bycie z nimi blisko, trwanie, wspólne spędzanie czasu, wszystko krok po kroku – jako „czystą formę dokumentalną”. Jednak oszacowanie realiów oraz możliwości skłoniły mnie do wyboru formy notatnika dokumentalnego. Warsztaty miały stanowić jedną z osi filmu, którą dopełniłyby rozmowy i obserwacje sytuacji w czasie spędzanym z uczniami. Elementem składowym miały też być sceny obserwacyjne z ujęciami podążającymi za bohaterami zarówno w obozie, jak i na zewnątrz, włączęga po wyspie. Te ostatnie były najtrudniejsze do realizowania, ponieważ uchodźcy mieli zaledwie trzy godziny dziennie na pobyt poza obozem, co miało na warsztatowych lekcjach (w soboty i niedziele nie mogli opuszczać obozu), a więc jakakolwiek eskapada na terenie Lesbos nie wchodziła w grę. Po warsztatach uczniowie zobowiązani byli do udania się na teren obozu, do którego dostęp dla nas był niemożliwy. Podczas dokumentacji mogliśmy wchodzić do „dżungli” w Morii i obserwować obozową codzienność – w czasie realizacji wejście na teren nowego obozu było zabronione. Obóz był ostro strzeżony przez policję. Poprosiłam więc uczniów, aby w miarę możliwości nagrywali telefonami komórkowymi sytuacje z życia obozowego, opisali dla mnie swój świat. Otrzymałam od nich też materiały archiwalne z komórek, między innymi

materiały pokazujące pożar w Morii czy materiały z powodzi wywołanej intensywnymi opadami deszczu. Materiały te są skromne, ponieważ filmowanie w obozie jest niedozwolone i wiąże się z ostrymi konsekwencjami wobec mieszkańców. Na pierwszy plan wyłoniła się powoli piątka bohaterów: **Mustafa (17 lat), Nazanin (20 lat), Mahmud (18 lat), Fezeah (15 lat), Maedeah (15 lat)**. Każdy twórca musi zbudować zaufanie, aby bohaterowie uwierzyli, że to, co nagrywa, ma trochę głębsze znaczenie niż tylko pokazywanie ich prywatności. Ja niczego nie ukrywałam przed moimi bohaterami, od początku wyjaśniłam, o czym chcę zrobić film. Być może pomogło mi moje belferskie zaplecze – znajomość młodych ludzi, a może od razu postawiona między nami w relacjach bezpośredniość – tego nie wiem, jednakże nie miałam problemu z wejściem w tę grupę, od razu „przełamaliśmy lody” i oni zaczęli po prostu do nas mówić o wszystkim, o czym chcieli. Dziś czuję, że oni po prostu pragnęli wyrzucić z siebie, co ich dreczy, nie trzeba było robić podchodów, używać strategii, bo dzielili się chętnie sami swoimi zwierzeniami, pragnąc wytłumaczyć, kim są, co czują, dać nam wgląd w swoją sytuację, intencje, motywy, które ich do Europy zaprowadziły. Ja miałam w głowie trajektorię interesujących mnie tematów, ale dokumentowaliśmy wszystkie zwierzenia, wszystkie rozmowy, wiedząc, że to będzie notatnik z tej wspólnej podróży. Mahmud był zdecydowanym optymistą, sam motywował siebie i innych do wytrwałości, do manifestacji swoich marzeń. Jego uśmiech, wola zwycięstwa, nieustępliwość, ogromna siła charakteru, wynurzały się z jego słów, z jego postawy. Pochodził z małej górskiej wioski w Afganistanie i był najkrócej na Lesbos, zaledwie od trzech miesięcy. Był biegaczem długodystansowym, treningi rozpoczął przebywając w obozie w Turcji, widział w sporcie szansę na odniesienie osobistego sukcesu. Tylko czasami dało się wyczuć sprzeczność pomiędzy jego narracją zewnętrzną, a tym, co czuł w sobie. Tęsknota za bliskimi, chęć zaimponowania im, a w konsekwencji wyrwania ich w przyszłości z miejsca, w którym zostali, była motorem jego działania, dodawała mu sił do pokonywania przeszkód. Nazanin dała się poznać jako sceptyk. Była najbardziej świadomą, naturalnie inteligentną dziewczyną, która często nie mogła poradzić sobie z nadmiarem smutnej wiedzy i traumatycznych doświadczeń swoich oraz innych migrantów. Ona dźwigała na sobie ciężar nie tylko własnej emigracji, ale i jej rodaków. To ona podnosiła najbardziej intelektualne kwestie, związane z przeżyciami emigracji, alienacją, upokorzeniami, odrzuceniem. Ten rozdział zatytułowałam „Obcy” i to właśnie Nazanin i jej poczucie obcości w Europie popchnęło mnie do takiego tytułu rozdziału. Nazanin zakwestionowała w jednej z naszych rozmów słuszność decyzji własnej rodziny o emigracji do Europy. Było to o tyle szokujące, że właśnie Nazanin wydawała się reprezentować tzw. profil europejski i stosunkowo szybko otrzymała azyl.

Było wyczuwalne, że będzie kontynuowała pracę na polu humanitarnym na rzecz osób z podobnymi do swoich przeżyciami. Nazanin nie mogła pogodzić się z tym, że o ile społeczność grecka zaakceptowała ją to ludzie z obozu, jej rodacy, separowali się od niej, według niej ze względu na to, że nie otrzymali tych samych możliwości i przywilejów, co ona. To obciążało jej psychikę. Pamiętam smutek jej oczu. To, co tkwiło w Nazanin, dobrze podsumowuje wypowiedź Greczynki, Kateriny Kovaïou, twórczyni humanitarnej restauracji Home for all na Lesbos z artykułu pt. *To ludzie, nie numery* Moniki Redzisz w „Wysokich obcasach” z 11 lutego 2023 r.: „O uchodźcach często mówi się, jakby to nie byli ludzie, tylko numery. Kiedy tak się mówi, tracimy z oczu to, jak piękne jest niesienie pomocy drugiemu człowiekowi. Tylko wtedy, kiedy w uchodźcy zobaczy się człowieka takiego samego, jak my, można go zrozumieć”⁷⁵. Mustafa reprezentował osobę, która wypowiadała się w nastroju słodko-gorzkim, jego oczy były wesołe, ale ton głosu zdradzał niepewność. Wydawało mi się, że on już tak przyzwyczaił się do tej niepewności, że jest ona dla niego stanem naturalnym. Pamiętam naszą rozmowę już w Hamburgu, gdy pokazywał nam mieszkania ludzi, którzy otrzymali niemiecki azyl. Zapytałam, czy zaprosi nas na jakieś danie kuchni afgańskiej, jak już będzie tak mieszkał i pracował. Na jego twarzy widać było taką radość na hasło tej wizji. Mustafa zdawał się być bardzo opanowany, wytrwały w swoim spokoju, mający różne, ale klarowne plany na przyszłość. Wreszcie dwie dziewczyny, piętnastolatki – Fazeeh i Maedeh. Z jednej strony pragnące wolności jako kobiety, z drugiej zawijające chusty na włosach, trwające w tradycji swojej kultury. Nosiły w sobie najwięcej radości, niefrasobliwości, naiwności dotyczącej wiedzy o zachodniej kulturze, z drugiej strony doświadczyły już niechęci Europejczyków względem siebie. Pragnęły aby ludzie „stąd” byli dla nich „bardziej mili”. Głosami, które dopowiadały informacje i prezentowały inną perspektywę spojrzenia na sytuację uchodźców, były spostrzeżenia Soni Nandzik-Herman i Douglasa Hermana – twórców Refocus Media Lab, a także Alicji Kromki, koordynatorki działań tej organizacji. Sonia i Alicja były Polkami, co ułatwiało naszą komunikację. Alicja była wolontariuszką, która – tak jak ja – chciała poznać uchodźców (znając skalę zjawiska, o którym w naszym kraju stosunkowo mało się mówiło) i też przekazać swoim znajomym „prawdę” o tych ludziach i o rzeczywistym stanie rzeczy. Sonia i Doug, pracując już od 2015 roku z uchodźcami, znaleźli swój pomysł na pracę i na życie we własnym NGO-sie, tworząc miejsce i możliwości do nauki mediów na podstawowym poziomie. Doug pochodzący ze

⁷⁵ M. Redzisz, *To ludzie, nie numery*, „Wysokie Obcasy”, 2023, nr 6(1225).

Stanów Zjednoczonych reprezentował bardzo demokratyczne poglądy na temat multikulturowości, czasami wybiegające w idealizm, ale jego entuzjazm pozbawiony sceptycyzmu, budził we mnie szacunek i zapał.

Mnie, jak wówczas myślałam, towarzyszyła chęć zweryfikowania obiegowych stereotypów, które przypinane są uchodźcom, chciałam być z nimi i doświadczać tego, jak myślą, co czują, jakie były ich oczekiwania i czego pragną. Chciałam odkłamać swoje (czasami również niepochlebne) wyobrażenia, które w sobie nosiłam. Kiedy ich poznałam, bardzo zaimponowała mi ich determinacja, ogromna siła charakterów i wytrwałość. Nie przypuszczałam, że dziś można w obozach dla uchodźców nadawać ludziom numery, jak to miało miejsce w obozach koncentracyjnych. Nie wiedziałam, że uchodźcy są skazani na lata trwania w obozie właściwie bez możliwości opuszczania go. Zobaczyłam, jak wiele można zrobić w przestrzeni edukacji, nawet jeśli nie wygląda ona tak, jak można by to sobie wyobrazić i życzyć. Wstrząsające są liczby statystyk – 3 miliony uchodźców w obozach w Turcji, oczekujących na azyl. Miliony uchodźców w Iranie. Ponadto brak przywilejów pozycji obywatela w tych krajach – niezależnie od kwalifikacji, możliwość wykonywania tylko nielicznych zawodów, płatna edukacja dla uchodźczych dzieci. Moi bohaterowie urodzili się już uchodźcami lub rozpoczęli życie uchodźcze w wieku dziecięcym, a teraz są nastolatkami. Bycie tułaczem, obcym i ponoszenie konsekwencji tego wyboru, towarzyszy im przez całe życie. O emigracji zdecydowali przeważnie ich rodzice, którzy w swoich krajach czuli góset skrupowania, którym często za poglądy, przynależność etniczną, groziło więzienie lub śmierć. Najprawdopodobniej dopiero dzieci moich bohaterów, następne pokolenie, będzie mogło osadzić się w jakiejś nowej rzeczywistości trwałej, ale wciąż będą „innymi”. Od nich samych zależy, jak to przyjmą, jak się w tym odnajdą i co z tym zrobią. Osobą, którą poznaliśmy przypadkiem, był Syryjczyk, Karim, który pojawia się w filmie, jako oprowadzający po spalonej Morii. Karim był Kurdem, mieszkał w okolicach Aleppo, w Syrii groziła mu śmierć. Pamiętam jak opowiadał mi o arabskiej wiosnie, gwałtach na dziewczynkach, radykalizmie, bestialstwie. Zobaczyłam, że moi bohaterowie byli w potrzasku między wyborem pozostania w starych strukturach, odradzającej się radykalności, a ucieczką od swojego świata do świata potencjalnie otwartego, bardziej liberalnego, jednak w dużej mierze nieprzychylnego dla nich. Ja dowiedziałam się o nich bardzo wiele, starałam się to pokazać w moim filmie i dzięki temu rozumiem ich motywację do tej trudnej decyzji, jak również widzę ogrom przeszkód, koszmar przemytu, cierpień, jakich doznali, często byli narażeni na utratę zdrowia, nawet na śmierć. Z cytowanego już przeze mnie artykułu Moniki Redzisz, utkwiała mi w pamięci jeszcze jedna wypowiedź Greka, Nikola Katsourisa: „[...] Było już

ciemno, szliśmy brzegiem morza. W pewnym momencie zauważyłem coś w ciemności. Po chwili usłyszeliśmy głosy i do brzegu dobiła duża plastikowa łódź wypełniona ludźmi. Było w niej chyba z 80 osób. Gdzie jesteśmy? – zawołali. – W Grecji - odpowiedzieliśmy. A oni zaczęli krzyczeć, płakać i tańczyć na plaży z radości, że dotarli do Europy. Byliśmy w szoku”⁷⁶. Dziś już nie można przypłynąć na plażę w Grecji. Podpisanie umowy między Europą a Turcją powstrzymało falę napływu ludzi, są oni przetrzymywani w masowych obozach w Turcji.

Jak pisałam na początku, niósł mnie temat, ale wiedziałam, że trzeba go przyoblec w jakąś formę, nadać mu strukturę. Wspominałam, że widzenie kogoś zaangażowanego społecznie, a nie bierne „przyglądanie się”, było mi bliższe już od samego punktu wyjścia. Rozmawiając z operatorem, podjęliśmy taką decyzję, że kamera będzie mała gabarytowo, żeby nie rzucała się w oczy i aby nie deprymowała naszych nastoletnich bohaterów. Kręciliśmy SONY FX3, która wyglądała, jak aparat fotograficzny, była lekka, idealna do nagrań dokumentalnych. Zaplanowaliśmy, że jednym z wątków będą warsztaty, które koncentrować się będą na mojej relacji z uczniami, na ich reakcjach oraz zmaganiach z podstawowymi narzędziami do realizacji telewizyjnej: kamerą, sprzętem filmowym, programem do montażu i z samą materią. Wiedzieliśmy, że oni dopiero zaczynają swoją edukację filmową i zrealizują swoje pierwsze filmy na naszych warsztatach. Chcieliśmy te ich pierwsze próby uwiecznić, co (wydawało mi się) odda ich stosunek do praktycznego uczenia się w ogóle. Planowaliśmy też od samego początku, że powstałe na warsztatach filmy wejdą ostatecznie w skład naszego dokumentu. Zakładaliśmy również, że będziemy używać materiału zrealizowanego przez nich samych, poza naszymi zajęciami – nawet przed wyjazdem na Lesbos zorganizowałam im filmujące telefony komórkowe, ale okazało się, że posiadają własne. Mając świadomość, że będą uczestniczyć w warsztatach filmowych w czasie pandemii, dokumentowali na własną rękę życie obozowe, posiadali również nagrania pożaru w Morii, którymi podzielili się z nami. Miałam więc od początku wizję, że film będzie łączył materiał różnych estetyk i różnych formatów i że będzie to dla mnie wyzwanie, ponieważ zobligowałam siebie do zachowania spójności. Do tych estetycznych puzzli dołączył jeszcze mój notatnik, czyli zapis osobistych odczuć, wpływających ze strumienia zdarzeń bieżących, jakie rozgrywały się podczas naszej obecności na wyspie. Operator, z którym współpracowałam, Paweł Rożek, to młody człowiek, który nie miał na swoim koncie warsztatowym wielu filmów dokumentalnych, jednak posiadał niezwykłą łatwość zjednywania sobie ludzi,

⁷⁶ Tamże.

był cierpliwy, bardzo opanowany i mało mówny, co wyzwalało w bohaterach otwartość oraz chęć pokazywania mu swojego świata. Te cechy charakteru były dla mnie bardzo ważne przy dokonywaniu wyboru współpracownika, łączyła nas bowiem łatwość komunikacji i niewerbalne porozumienie, które umożliwiało nam podejmowanie różnych decyzji na planie w szybki sposób. Kręciliśmy głównie obiektywami o ogniskowej 50-85 mm, twarze bohaterów były dla nas najważniejszymi obiektami, ponieważ można było z nich czytywać stan emocjonalny, zmęczenie sytuacją, niepewność, bezsilność, czyli całą gamę uczuć, które kumulowały się w ich wnętrzach. Towarzyszyliśmy bohaterom na tyle długo, na ile było można, ile trwała ich przepustka do bycia „na zewnątrz” obozu. Kiedy rozstawaliśmy się z nimi we wrześniu 2021 r., Mustafa obawiał się o swoją przyszłość, ponieważ jego apelacja została odrzucona. Było dla nas ogromnym zaskoczeniem to, że w styczniu dowiedzieliśmy się, iż udało się jemu i jego rodzinie dostać do Niemiec, do Hamburga. Postanowiliśmy go odwiedzić w lutym 2022 r. Wydawało mi się wtedy, że po raz pierwszy jestem świadkiem jakiejś nadziei, tego, że jednemu z naszych bohaterów się powiodło, ale po realizacji zdjęć zobaczyłam w tym kolejny stopień schodów systemu, jest się nieco wyżej – można uczęszczać na kursy językowe, młodsze dzieci mogą iść do szkoły, ale nadal trzeba „czekać” na większość rzeczy dostępnych dla przeciętnego obywatela.

Bardzo ważnym etapem pracy twórczej był dla mnie montaż. Nagraliśmy około 85 godzin materiału, który najpierw szczegółowo oglądaliśmy z bardzo cierpliwym i wnikliwym montażystą, Witoldem Chomińskim. Ta faza polegała głównie na znalezieniu właściwego stylu i tonu opowiadania, znalezienia odpowiednich proporcji dla każdego wątku. Pierwszy raz ja sama istniałam też na ekranie i moje wypowiedzi stawały się elementem konstytuującym narrację, co było dla mnie nowością. Mierzyłam się z decyzją, czy struktura filmu ma być bardziej „bohaterska” – czy opowiadać idąc za bohaterami, czy „tematyczna” – tj. układać materiał, porządkując go bardziej na podstawie moich myśli o obalaniu stereotypów na temat uchodźców. Przymiarka do pierwszej opcji uświadomiła mi, że nie znajduję wspólnego mianownika przy takiej konstrukcji. Wybraliśmy więc z montażystą to drugie. Bohaterów w filmie jest pięcioro, ale właściwie, to jeden uchodźca – bohater o pięciu twarzach, który pokazuje nam kolejne odsłony i etapy tej samej tułaczkiej historii. W pierwotnej układce, sceny nagrywane w Hamburgu ułożone były zgodnie z czasem chronologicznym, liniowo. Jednak taka kolejność nie sprawdzała się, następował efekt „podwójnego” zakończenia, dlatego postanowiłam umieścić Hamburg na początku. Stosunkowo szybko też wyłoniła się z materiału wypowiedź Nazanin, o braku poczucia człowieczeństwa w Europie, jako najmocniejsza, i wiedziałam, że to będzie końcówka filmu. Sceny warsztatów chciałam

budować tak, aby przenosiły chwile radości, lekkości, oderwania się młodych uczniów od codziennej monotonii życia w obozie i psychicznej stagnacji, która towarzyszy im za drzwiami. Zdałam sobie sprawę już na Lesbos, że czas spędzany na warsztatach pełnił dla uchodźców – obok funkcji edukacyjnej – również rolę terapeutyczną. Jak już wspominałam wcześniej w mojej pracy, podczas dokumentacji mogłam wchodzić do „dżungli” czyli dzikiej części obozu w Morii, natomiast bram nowego obozu nie wolno było nikomu przekraczać. Poprosiłam więc uczniów, aby w miarę możliwości filmowali komórkami chwile wewnątrz. Materiał z komórek jest skąpy, dlatego też wiele informacji chciałam wydobyć z bohaterów, bo to było jedyne rozwiązanie, jakie znalazłam na miejscu, mając świadomość mojego limitu czasowego – dwutygodniowego pobytu na wyspie. Z tego powodu w swoim filmie wiele przekazuję w rozmowach i wywiadach, a nie poprzez sam obraz. Zdecydowaliśmy wspólnie z operatorem, że zachowamy w korekcji barwnej elementy świetlistości zalewającego twarze słońca i ciepłe barwy, jakie oblekały Lesbos w trakcie zdjęć. Ta pewnego rodzaju cukierkowość wizualna tworzy rozdzźwięk – kontrast z tym, co dzieje się w życiu wewnętrznym bohaterów, także w obozie. Okoliczności przyrody są piękne, ale okoliczności życia – brutalne. Jedni przyjeżdżają na wyspę na wakacje, aby odpocząć i podziwiać widoki, inni trwają w stagnacji, w potrzasku, uwięzieni za murem z zasiekami.

Podsumowując, dzięki temu projektowi, który lubię nazywać „moim”, ponieważ urodził się z mojego impulsu po zobaczeniu zdjęcia nieżyjącego 3-letniego dziecka, Aylana Kurdiego – syryjskiego Kurda, zweryfikowałam swoje poglądy na temat obiegowych opinii, krążących o uchodźcach. Cieszę się, że mogłam na poziomie ludzkim spotkać się z moimi uczniami, usłyszeć ich głos, dramatyczne historie, wreszcie poznać motywację, która popchnęła te rodziny do podjęcia tak kosztownego – na różnych poziomach – trudu emigracji. Dotarła do mnie skala faktu migracji muzułmanów z Bliskiego Wschodu oraz świadomość, że to zjawisko nieuniknione, że w tych ludziach tkwi potrzeba zmiany – nie tylko warunków ekonomicznych, bytowych, ale także mentalnych, że ich tradycja staje się „za ciasna” dla nich samych, że buntują się przeciw radykalizmowi w swoich światach, nie wiedzą, jak, ale wiedzą, co im dokucza, co ich uwstecznia. Trzeba pamiętać, że dostęp do kultury zachodniej, do informacji, jest tam blokowany. Cieszę się, że mogłam przyjrzeć się temu problemowi i mam nadzieję pokazać go szerszej grupie odbiorców w Polsce. Szczególnie teraz, kiedy mamy „naszych” ukraińskich uchodźców, ja mam „swoje” ukraińskie dzieci na zajęciach filmowych, a słowo „wojna” w XXI wieku znowu nikogo nie dziwi, także w Europie, w Polsce. Szaleństwo imperializmu, posiadania władzy i kontroli, szukania innych, obcych, winnych, to cykl towarzyszący ludzkości od zawsze i – jak się okazuje – nic nie jest w stanie

go zatrzymać, a wręcz przeciwnie – to trend skupiający wokół siebie ciągle nowych zwolenników. Uważam, że *Ulice Arkadii* to naprawdę „mój” film od początku do końca, zrealizowany najlepiej, jak mogłam oraz potrafiłam w tamtym czasie i tamtych okolicznościach, na temat, wobec którego nie mogłam być obojętna w pewnym momencie mojego życia, film nie bogatego w doświadczenie warsztatowe filmowca i dokumentalisty, a raczej nauczyciela z praktycznym wykształceniem filmowym, który co dzień spotyka dzieci i młodzież, a także bardzo im kibicuje w drodze do znalezienia swojego miejsca i osiągnięcia spełnienia emocjonalnego.

ZAKOŃCZENIE

Pierwsze dziewięć rozdziałów mojej pracy poświęciłam dziecięcym i nastoletnim bohaterom wybranych przeze mnie filmów fabularnych i dokumentalnych, próbując pokazać ich na tle problemów współczesnego świata. Te problemy były różne, dotyczyły środowisk bardzo ubogich i wykluczanych, jak sytuacja dzieci z dzielnicy czerwonych latarni, ale też rozdziły się w społeczeństwach zachodnioeuropejskich wysoko rozwiniętych demokratycznie, gdzie młoda transpłciowa baletnica musiała toczyć wewnętrzną walkę z sobą samą. Dziecko dało się poznać w analizowanych obrazach jako jednostka odważna i silna, zdolna do zrozumienia swojego sieroctwa i akceptacji nowej rodziny, jak bohaterka filmu *Lato 1993*, ktoś, kto mimo przeciwności i kalectwu potrafi być szczęśliwy, jak Denisa z cygańskiego koczowiska, ale też persona, która z powodu swej niefrasobliwości, brawury, traci możliwość dalszej edukacji, jak Sulejman z *Klasy*. Najbardziej bulwersującym tematem, a wciąż aktualnym, jest dziecięca bezdomność, którą widzimy u Kędzierzawskiej, Polak czy Labaki. Za tymi niezwykłymi, wnikliwymi i prawdziwymi emocjonalnie portretami dzieci i nastolatków stali twórcy, którzy dzięki wyjątkowej cierpliwości, wrażliwości spojrzenia, a jednocześnie ludzkiej determinacji i uporowi, wykonali wieloletnią pracę, przeprowadzając nas, wraz ze swoimi bohaterami, przez ich filmową podróż. Oczywiście można wiele lat przypatrywać się czemuś, ale niczego nie widzieć, nie wyciągać wniosków. Twórcy opisywanych powyżej filmów dokonali wiwisekcji swoich dziecięcych bohaterów, przenicowali temat na wskroś, dlatego ich dzieła tak mocno mnie poruszają. W moich dziewięciu rozdziałach skupiłam się właśnie na tym „jak?” – w jaki sposób, przy pomocy jakich metod, używając jakich narzędzi w pracy z dzieckiem i nastolatkiem na planie, osiągnęli tak wiarygodny i wstrząsający efekt, który potwierdzają liczne nagrody i wyróżnienia. Żaden z tych filmów nie jest kliszą, nigdy nie wiemy, jak dana historia się skończy, ogląda się je z ciekawością. Twórcy fabuł korzystali z metod dokumentalnych na różnych etapach realizacji – czy przy pisaniu scenariusza (Labaki), czy przy castingu (Cantet, Labaki, Simón, Kędzierzawska), czy nawet przy próbach (Cantet). Metody dokumentalne przybliżały ich do „prawdy”, a same tematy filmów były głęboko osadzone w realiach XXI-wiecznej rzeczywistości.

W rozdziale X przedstawiłam swój proces twórczy od myśli o projekcie *Ulice Arkadii* do punktu dojścia do finału. Wpływ początkowo miały na mnie dwa czynniki: sytuacja dzieci uchodźczych w obozie na Lesbos i narażenie ich na śmierć podczas przemytu drogą morską na odcinku Turcja – Grecja. Chciałam poznać tych ludzi, te dzieci, i przekonać się, kim są, o czym myślą, czy mam im bardziej współczuć, czy się ich obawiać, bo takie dwie

narracje docierały do mnie z dostępnych mediów. Moim celem było przybliżenie sytuacji młodych ludzi, młodych migrantów, głównie widzom polskim, którzy nie mają szansy rozmowy z uchodźcami, żyjąc daleko od basenu Morza Śródziemnego; na odkłamanie pewnych stereotypów drzemiących w mojej świadomości i obiegowej opinii, jaką miałam o tych ludziach. Proces powstawania filmu trwał 4 lata. Mam nadzieję, że w jakiś sposób udało mi się osiągnąć zamierzone cele i widzowie będą mógł wniknąć w świat nastoletnich uchodźców, ich marzeń, pragnień i ograniczeń. Po tej realizacji jestem innym człowiekiem i cieszę się, że mogłam przeżyć to doświadczenie.

ANEKSY

Ad. Rozdział I UCIEKINIER

Aneks A

Wywiad z Dorotą Kędzierzawską, reżyserką filmu *Jutro będzie lepiej*, przeprowadzony przez Magdalenę Zambrzycką dnia 14.07.2020 r. w Smołdzińskim Lesie.

DOROTA KĘDZIERZAWSKA: *Jutro będzie lepiej* to jest też historia prawdziwa. Przez ten kawałek pomiędzy Kaliningradzkim obwodem a Polską, tam swego czasu, 15 lat temu, to było, albo jeszcze wcześniej [...], udało się chłopcom zwać, przejść przez granicę, co jest jakby nie lada wy-
czynem, bo tam bez przerwy łapali kogoś. Znajoma mi opowiadała, że w radiowej Trójce słyszała audycję, kiedy dzwoniли słuchacze i mówili – czy to już było po odesłaniu chłopaków do Rosji? – bo oczywiście policja odesłała ich. A słuchacze się wypowiadali, czy powinno się ich odesłać, czy zostawić w Polsce i 50 procent powiedziało, że należy ich odesłać i się wściekłam, i zrobiłam film. *(śmiech)*

MAGDALENA ZAMBRZYCKA: Chciałabym porozmawiać o pracy z dzieckiem w roli aktora na planie filmu. Co jest – według pani – najważniejsze w tej pracy?

D.K.: Po pierwsze – trzeba lubić dzieci. Jak ktoś nie lubi dzieci, to nie powinien się zabierać za tę robotę. Po drugie – trzeba mieć dużą cierpliwość, i po trzecie – trzeba być przygotowanym na absolutnie wszystko. Ja miałam parę razy w życiu takie sytuacje, we „Wronkach” i w jakiejś reklamie, że dziecko, które wydawało się na castingu stuprocentowo fantastyczne, dobre, na planie – dotyczyło to starszych dzieci – jak już wiedziały, że są wybrane, to zaczynały fochy stroić, a młodsza dziewczuszka, jak się we „Wronach” okazało, boi się taty i bez taty nie jest w stanie nic zrobić, więc postanowiliśmy nie męczyć dziecka. To polega głównie na intuicji, obopólnym zaufaniu, wyjaśnieniu dziecku – oczywiście w zależności ile dziecko ma lat, bo trzyletniej dziewczynce tłumaczyłam, że się będziemy bawić w takie powtarzane rzeczy i będzie musiała parę razy przejść stąd dotąd, albo coś powiedzieć i powtórzyć. A tym dorosłym dzieciom ja staram się mówić, że to jest przygoda i zabawa, ale też praca, i że się musimy traktować poważnie. Tak mi się wydaje, że dzieci lubią, jak je się traktuje jak dorosłych i od nich coś tak naprawdę zależy. [...]

M.Z.: Co może przerażać w tej pracy z dzieckiem?

D.K.: Najgorsze, co się może zdarzyć na planie filmowym, to jak dziecko mówi „nie”. Prosi się: zrób coś, a ono mówi „nie”, no i po prostu nie ma bata, aby dziecko nakłonić w jakikolwiek sposób do pracy. [...] Dzieci niektóre są absolutnie czułe na pogodę, oczywiście są bardzo czułe na krzywe spojrzenia ekipy, więc ja bardzo często proszę, żeby ekipa nie komentowała nigdy tego, co dziecko robi przed kamerą, no, bo to jest straszne, bo dziecko traci grunt pod nogami i zaczyna się wstydzić, a dorośli lubią czasami niestety wyrazić swoje zdanie. I też właśnie proszę żeby ani szwenkier, ani operator, żeby nie wtrącali się, żeby jedna osoba... Ja też bardzo nie lubię psychologów na planie, być może są tacy reżyserzy, którzy potrzebują psychologów, natomiast mnie się wydaje, że ja na tyle rozumiem dziecko, że osoba jeszcze jedna w tym łańcuszku porozumienia, kompletnie mi nie jest potrzebna. Wręcz to psuje takie nasze relacje. Jak mówię: stawiam przed dziećmi takie zadania męskie. Ja sobie zawsze obiecuję przed filmami z dziećmi, że casting wcześniej, że znajdziemy wcześniej.

M.Z.: Jak pani szuka dzieci?

D.K.: Teraz staram się nie robić castingu, tylko szukać jakimiś innymi drogami, co jest bardzo trudne, bo nie można już wchodzić do szkół i oglądać dzieci tak, jak kiedyś. Zaczepianie na ulicy – to jest afera, no chyba, że dziecko idzie z mamą albo z tatą, więc to jest takie szukanie po omacku, ale jakoś się udaje. Natomiast takie zwykłe castingi, to rodzice zazwyczaj, którzy mają jakieś kompleksy, przyprowadzają dzieci i dzieci czasem płaczą na tych castingach, mówią, że się wstydzą, że nie chcą, więc je trzymam później za ścianą, mówię, że są chłopiec czy dziewczynka świetni, ale niestety za wysocy, za grubi albo za chudzi, żeby rodzice nie mieli pretensji. Ja też szukam zazwyczaj wśród dzieci, które by nie pomyślały, że mogą zagrać w filmie, że mają takie zdolności, dla mnie wyzwaniem jest jak dziecko się wstydzi, a potem otwiera przed kamerą i potem robi takie niesamowite rzeczy i wręcz rozkwita, bo jest tam w szkole, czy w domu niezauważane – nie dlatego, że się wychowuje w jakichś nie takich warunkach, tylko po prostu świat tak pędzi, że czasami nie zwracamy uwagi, jakie dziecko jest piękne po prostu.

M.Z.: Jak można nazwać to „coś” (określić te cechy, których pani szukała), czego szuka pani u dzieci – odtwórców ról w swoich filmach?

D.K.: Każde dziecko jest inne, każde dziecko ma inny charakter, każde dziecko jak jest trzy miesiące wcześniej, albo pół roku później, to są dwie różne osoby, w związku z tym to, co ktoś mi zwrócił uwagę kiedyś, że ja po prostu szukam dzieci, które są w jakiś tam sposób podobne do mojego siostrzeńca, do mojej córki, do mojej siostry, do mojej mamy. (*śmiech*) Na pewno dziecko musi mieć fajne oczy, bo oczy są... jak oczy są małe, blisko osadzone, albo osadzone blisko nosa, to dla mnie dziecko traci, bo czasem wystarczy, że dziecko stoi przed kamerą i się patrzy, i nie musi nic myśleć kompletnie, a na ekranie się wydaje, że tam się w głowie dzieją rzeczy niebywale. Zresztą można

zrobić eksperyment, przyłożyć zdjęcie dziecka lub jakiegokolwiek innego aktora do różnych ujęć i wówczas wyraz twarzy zyskuje inne znaczenie. Poza tym fotogeniczność, to trudno ocenić, bo czasami dziecko na pierwszy rzut oka tak się wydaje taką myszką, że nic nie ma ciekawego, interesującego w twarzy i stawiamy je przed kamerą, i nagle się okazuje, że tam jest coś takiego, czego nie jesteśmy w stanie określić, coś kompletnie niebanalnego, coś pięknego, więc – jak mówię – to jest sprawa wycucia, przypadku, ja nigdy nie starałam się tego [...], ja też, kiedy piszę scenariusze, staram się zawsze jakoś te dzieci wyobrazić, potem siłą rzeczy szukam kogoś, kto jest podobny i zbliżony do tego wymarzonego dziecka. [...] Jakaś sytuacja powoduje, że dziecko rozkwita, że coś się staje dużo silniejsze, dużo piękniejsze i bardzo naturalne. U mnie to tak przebiega, że to jest bardzo twórczy i ekscytujący proces, gdzie ja nie podchodzę do tego od strony technicznej, co tutaj w tej scenie mamy przekazać, tylko staram się to, co mam w sobie, w głowie, te uczucia wrzucić w tym momencie przed kamerę. Dodać tym dzieciom, rozjaśnić, co mają robić.

M.Z.: Pani, jako reżyser filmów, których głównymi bohaterami są dzieci, musi psychologię postaci sama zamienić na te czynności, bo aktor robi to sam, a dziecko nie.

D.K.: Ale ja zazwyczaj piszę o tym w scenariuszu. Ja piszę trochę inaczej. Scenariusz jest jakby opowiadaniem, a nie scenariuszem – „podszedł do okna i...”. Nie stosuję się kompletnie do amerykańskich zasad scenariusza, w związku z tym ja bardzo opisowo piszę. I właśnie staram się takie rzeczy zapisywać. [...] Ja tak samo dzieci opisuję, co robi, jak patrzy, gdzie opuszcza głowę, w którym momencie, i wtedy mi się to łączy, bo łączy się psychologia z motoryką i ta postać jest jakby taka cała. I wtedy już się nie boję i wiem, w którą stronę to dziecko popchnąć, co mu podpowiedzieć, żeby to nam się udało.

M.Z.: Czy dzieci przed rozpoczęciem zdjęć znają całą historię, są jej świadome?

D.K.: Przed rozpoczęciem zdjęć, rodzice oczywiście czytają scenariusz, znają, akceptują, pytam zawsze dziecko, czy chce przeczytać scenariusz, dzieci zazwyczaj są leniwe i odpowiadają, że nie, albo proszą, żeby im w skrócie opowiedzieć historię, albo w ogóle są tak średnio zainteresowane i w związku z tym absolutnie jestem szczęśliwa, jak dziecko się zdaje na taką przygodę i wskoczenie w pracę przed kamerą. Nie robię żadnych prób. Na zdjęciach próbnych, które zazwyczaj są takie dosyć szczegółowe i długie, nigdy nie daję dialogu z filmu, zawsze są to dialogi takie „obok” albo obojętne, dlatego że dziecko bardzo dobrze pamięta i jeśli wpadnie w taki kołowy rutynę, wykluje się tych dialogów na pamięć, to potem na zdjęciach ja sobie zdaję sprawę, że bardzo ciężko jest dziecko z tego wytrącić. Dla mnie najważniejsza jest taka praca na planie, „tu i teraz” przed kamerą, to coś, co się wydarza, co zabłyśnie, co nas zaskoczy.

M.Z.: Czy przed zdjęciami pracuje pani jakoś nad sceną? Czy to się wszystko dzieje na planie?

D.K.: Nie. To się absolutnie wszystko dzieje na planie. Oczywiście, to zależy od dziecka, jak można je przygotować. Natomiast mówię, im mniejsze spięcie dotyczące klimatu sceny, nastroju, tym dla mnie jest lepiej.

M.Z.: Czy pisze pani też dialogi, które dzieci potem powtarzają?

D.K.: Piszę dialogi, one są zazwyczaj jeden do jednego, ale potem skracam. Jak widzę na planie, że coś jest za dużo, to wyrzucam bez bólu. Ale dialogi są moje. W *Jutro będzie lepiej* [dialog] „o rybce”, to jest ujęcie, jak pani zauważyła, podsłuchane. Myśmy byli bardzo daleko z kamerą, długi obiektyw, i szykowaliśmy się do ujęcia, ale poprosiłam, żeby chłopcy włączyli kamerę, no i udało nam się. Ale, to, jak mówię, to są w filmach moich cztery momenty: Pietia z telefonem, Pietia płaczący, to na łące, i czwarta rzecz, to jest takie *kung-fu* – Pietia je robi. Bo ja zrobiłam za kamerą taki dziwny ruch i on nagle zaczął uprawiać walkę wschodnią przed kamerą. Po ujęciu zielony ze strachu dźwiękowiec podbiegł do mnie i że on tak bardzo mnie przeprasza, bo on wczoraj na basenie, jak był wolny dzień, to uczył walki i widocznie ten mój ruch ręką, Pietii się wydawało, że ja go zachęcam do takiej zabawy, także to jest czwarta rzecz, która jest przypadkowa. A reszta, to, co dzieci robią, to wszystko jest wypróbowane i wymyślone wcześniej. To znaczy improwizacji jest bardzo mało, ja nie lubię. Chyba, że są improwizacje olśniewające. (*śmiech*)

M.Z.: Te, które wynikają z obserwacji na bieżąco?

D.K.: Tak, tak. I z takich sytuacji absolutnie należy korzystać, na korzyść filmu.

M.Z.: Kiedy się dzieci tego dialogu uczą?

D.K.: U mnie się dialogów nie uczą. Ja tuż przed sceną mówię, też nie czytają, nie noszą scenariusza pod pachą, czy scenopisu, tylko ja im mówię, jaki jest dialog między dorosłym a dzieckiem. Są dzieci, które tak jak Pietia, czyli Oleg Ryba w *Jutro będzie lepiej* – on po prostu w sekundę zapamiętywał tekst, po jednym takim przepowiedzeniu, ale też miał niezwykle wycucie prawdy i na przykład on sam przerywał ujęcie, robił „dul, dul”, jakby przesuwiał taśmę na moje nożyczki, na taśmę, i zaczynał jeszcze raz. Jak czuł, że coś sfalszował w dialogu, tak, że on był jakimś tam wyjątkiem, natomiast ja generalnie podpowiadam dzieciom zza kamery, podpowiadam intonację, podpowiadam pauzy, podpowiadam im taki klimat dialogu, dzieciom jest wtedy dużo łatwiej.

M.Z.: Czy zechce mi Pani powiedzieć jeszcze o takich momentach w pracy z dzieckiem, których nie da się wypracować?

D.K.: To jest, no tak... To samo jest też z naturszczykami dorosłymi, oni właśnie wchodzą w taki klimat, trans, to jest rodzaj takiego transu, bo też jak jest taka cicha scena, to my, to ja też mówię „stop” bardzo cicho, proszę cicho, żeby się wszyscy przygotowali do dubla, wszystko się robi, żeby

pomóc. [...] Na przykład dzieciom kładzie się „kiełbasę”. Kiełbasa to jest taki woreczek napełniony ciężkim grochem [?]. I to się kładzie pod nogi dziecku, jak jest taki plan, od amerykańskiego, w górę, do węższego. To się zaznacza miejsce, w którym dziecko może stanąć. I to dzieci robią, i nie patrzą pod nogi, niektóre mają z tym kłopot, ale zazwyczaj jest łatwo. Natomiast jak się właśnie powie, że „tu musisz to brać lewą ręką, bo to wzięłeś tak w poprzednim dublu”, to jest kłopot, bo jest myślenie o tej lewej ręce. Trzeba bardzo ostrożnie też robić te uwagi i motywować pozytywnie. To jest chwaleń, bicie brawa, uścisk ręki, dłoni reżysera, jakieś duperele.

M.Z.: Zapytam o tę scenę płaczu w *Jutro będzie lepiej*, kiedy Pietia się popłakał, rozmawiając z tym starszym człowiekiem. Jak to się stało? To jest taka przejmująca scena.

D.K.: To było tak, że w scenariuszu *Jutro będzie lepiej*, Pietia, czyli najmłodszy, miał bardzo wiele scen, gdzie płacze. Natomiast starsi mieli te sceny tam, na końcu filmu, ale on powiedział, że jest mężczyzną i po prostu nie ma takiej możliwości, żeby zapłakał za kamerą, żeby nawet udawał przed kamerą, że płacze, no i ja nie miałam wyjścia, musiałam te sceny zmodyfikować u Pietii, żeby Pietia po prostu nie płakał. Natomiast w scenie z tym dziadkiem, on się po prostu prywatnie sam wzruszył, to znaczy uwierzył w to, co mówi starszy człowiek, ponieważ było ciemno, kamera daleko, bo długi obiektyw, siedział z tym panem sam przy ogniu i na tekst, że „zostanę sam i będzie mi smutno”, po prostu się rozplakał jak dziecko.

M.Z.: A jak pani znalazła tych chłopców do *Jutro będzie lepiej*?

D.K.: Szukaliśmy dzieci rosyjskojęzycznych, ale nie chciałam żeby to byli Rosjanie, bo wiedziałam, jakie losy ich będą później, kiedy wrócą do Rosji. Taki film źle świadczy, że dzieci uciekają z Rosji do Polski, na dodatek bezdomne. Postanowiliśmy – po pierwsze – szukać w ośrodkach dla uchodźców, gdzie było wtedy bardzo dużo Czeczenów, wtedy były masowe te przyjazdy do Polski. I tam znaleźliśmy po długich, długich oczekiwaniach, Ahmeda, czyli najstarszego chłopca – Japę. Natomiast dwójka moich asystentów pojechała na Ukrainę i byli w paru miastach, dopiero Dnietropietrowsk to było to. Następny na liście był Wasia, czyli Żenia, średni. I ja tam pojechałam, żeby się spotkać z mamą, ponieważ się okazało, że oni nie mają paszportów, więc pojechałam się spotkać z mamą i z nimi. Pierwszego dnia się okazało, że on ma brata i tuż przed wylotem na lotnisko poleciałam zobaczyć i zobaczyłam Pietię, z tymi jego zębami, dziko urokliwego chłopca, w którym się zakochałam i postanowiłam prosić żeby oby dwaj zagrali w filmie, serce mi jakoś podpowiadało, że Pietia to jest ten. [...] Ja zawsze na początku filmu wymyślam bardzo proste sceny, to znaczy takie, żeby dziecko się oswoiło z ekipą, z kamerą, z notkami, że tu ma stanąć, a tu obejrzeć, żeby to nie były sceny dialogowe. I taka była scena na moście, gdzie oni mieli upaść na ziemię, bo ktoś niby przyjeżdżał i ich nie zauważa. No i starsi dwaj oczywiście padali na ziemię, a Pietia stał. I śmiał się, i mówił, że on tego nie będzie robił. Straciliśmy pół dnia, my na górze z kamerą, chłopcy na dole, na mostku. Ekipa podchodziła, mieliśmy w zanadrzu inne dziecko, małe takie, na wszelki wypadek,

w Warszawie, że Pietię trzeba koniecznie zmienić, że nic z tego nie będzie, i w którymś tam momencie mówię – „to choć Pietia, ty będziesz moim asystentem, a Karolina, idź tam na górę i będziesz grała Pietię”. I też umówiłam się z nią, że będzie to robić niezgrabnie, nie w tym momencie. W każdym razie pozwoliłam Pietii mówić: „kamera, proszę, poszła”, jakby wszystkie moje komendy i po piątym udawanym dublu, bo oczywiście nie włączaliśmy kamery, naprawdę zaczęłam krzyczeć na Karolinę i mówić właśnie, że sobie nie radzi, że jest beznadziejna, i mówię: „błagam Pietia, idź i pokaż jej, jak to trzeba zrobić”. No i poszedł na górę i od tego czasu zaczęła się jego miłość do filmu, do kamery.

M.Z.: Chciałam zapytać o pracę z operatorem przy takich filmach. Myślę, że to jest bardzo ważne – ta taka nić porozumienia.

D.K.: To jest bardzo ważne, natomiast dla nas oczy są niesamowicie ważne, żeby były dobrze „poświecone”, w ogóle, żeby było piękne światło, wszystkie zbliżenia, żeby były dobrze „poświecone”. To jest tak, że ja przywiązuję do tego wielką wagę. Wolę, żeby potrwało to 15 minut dłużej. Też to jest, że nie ma takiego dzikiego pośpiechu na planie, to znaczy – jest spieście, jest pośpiech, ale nie ma dzikiego pośpiechu. Więc nie odpuszczamy, że tak powiem, w tych zdjęciach z dziećmi, nie odpuszczamy światła i kadrów, no bo kino na tym polega (*śmiech*), żeby były piękne obrazy.

M.Z.: Ale ekipa musi być chyba podporządkowana, raczej sprzyjająca temu dziecku...?

D.K.: Zazwyczaj staramy się dobierać ludzi, którzy lubią dzieci. Mieliśmy przy trzech filmach (chyba) takiego *grippowca*, który po prostu je uwielbiał, to jest tak, że kiedy Kuleczka, czy też inne dziecko było wolne, to tak zwany Ciapul się nim opiekował. Jak widzę, że jest taka osoba, która ma naprawdę dużo ciepła, cierpliwości, to – taka na chwilę – odskocznia od planu też jest fajna i też jest dobra.

M.Z.: Ile godzin pani pracuje z dzieckiem? Czy to jest krótszy czas?

D.K.: Teraz zdecydowanie trzeba respektować sześć godzin. Natomiast w *Jutro będzie lepiej* mieliśmy prostą scenę, ale chłopców było trzech i nie było siły, żeby zabrać ich do hotelu, żeby wyjść z planu, czy coś takiego. Dzieci tak się przywiązują do klimatu tego, co się robi, że po prostu nie. Tak, że i tak siedział każdy z nich na planie, i tak. No, ale z dziećmi powinno się zdecydowanie pracować krócej.

Aneks B

Fragment wywiadu przeprowadzonego z Mateuszem Grysem przez Magdalенę Zambrzycką w Jan-kowicach, 2022 r.

MAGDALENA ZAMBRZYCKA: Jak to się stało, że trafiłeś na plan filmu *Republika dzieci*?

MATEUSZ GRYS: Z polecenia agencji aktorskiej... Ponieważ nie było w tym momencie głównego aktora, a zbliżał się już moment zdjęć i potrzebowali po prostu aktora.

M.Z.: To jak się przygotowywałeś do tych zdjęć na planie?

M.G.: Oczywiście uczyłem się scenariusza i inscenizowałem w głowie, jak sceny mogą przebiegać, jak emocjonalnie to ma wyglądać. To pomagało mi później na planie łatwiej, szybciej to zrobić.

M.Z.: Czyli czytałeś scenariusz przed zdjęciami?

M.G.: Tak.

M.Z.: Sam sobie przeczytałeś?

M.G.: Tak. I czytałem przed każdą sceną. I do każdej sceny wyobrażałem sobie scenerię i to pomagało mi wyobrazić sobie, jak mam to zagrać.

M.Z.: Czyli robiłeś to, zanim pojechałeś na zdjęcia?

M.G.: Tak. Od razu jak dostałem scenariusz.

M.Z.: To był twój pomysł czy zaproponował to reżyser?

M.G.: Nie. Po prostu pomyślałem, że tak będzie lepiej... Żeby od razu wszystko wiedział, wtedy byłoby mi łatwiej już tam, na miejscu, wszystko robić, wtedy miałbym już całą fabułę obeznaną. Nie zawsze robi się sceny po kolei, więc trzeba było wiedzieć, jak się zachowywać na przykład w scenie dziesiątej albo w scenie pierwszej... i dlatego trzeba to było od razu zrobić.

M.Z.: A skąd wiedziałeś, że masz się tak „emocjonalnie przygotowywać”? Czy ci pomógł w tym pierwszy film?

M.G.: Byłem bardzo młody wtedy, więc dużo nie pamiętam z tamtego okresu przygotowawczego, ale właśnie w tym drugim filmie tak jakoś podświadomość mi wskazała, że tak będzie lepiej.

M.Z.: I to było łatwe czy trudne sobie wyobrażać?

M.G.: Łatwe. Myślę, że łatwe.

M.Z.: A ta postać, którą grałeś, była do ciebie podobna, do ciebie prywatnego, czy całkiem inna?

M.G.: Mniej więcej podobna, ale wiadomo, dużo też się zawsze różni.

M.Z.: To była taka bajkowa postać?

M.G.: Tak, tak.

M.Z.: A jak rozmawiał z tobą reżyser o roli? Pamiętasz wasze pierwsze rozmowy?

M.G.: Miałem spotkanie z reżyserem jeszcze przed wszystkim. To był – tak jakby – casting z reżyserem i reżyser wiele mi mówił na temat tej postaci, tego filmu, jak tę rolę trzeba by było zagrać i ogólne takie tajniki, co dla tej roli będzie dobre.

M.Z.: Sami byliście na takiej rozmowie?

M.G.: Tak. Sam na sam.

M.Z.: Czuleś, że to będzie taka zabawa czy poważna praca?

M.G.: Nie brałem tego w ogóle jako zabawę, bo to nie jest zabawa. Podszedłem do tego, jako do – w stu procentach – pracy, ciężkiej, w której trzeba było do wszystkiego profesjonalnie podejść, bo wiem, że jakby się do tego podchodziło jako do zabawy, to mogłoby wszystko utrudnić.

M.Z.: A potem, jak już byłeś na planie, to jakie wskazówki dawał ci reżyser przed konkretną sceną?

M.G.: Przed każdą sceną chyba nie... Już w trakcie, jak zobaczył, jak to wychodzi, to coś poprawiał, wskazywał, jak to trzeba dokładniej zrobić. Mieliśmy bardzo szczegółowy scenariusz, więc też to bardzo ułatwiło tę pracę, bo było wiadomo, jak się trzeba zachować tylko po przeczytaniu...więc tylko lekkie wskazówki, na przykład gdzie pójść dokładnie, gdzie stanąć.

M.Z.: A czy w każdej scenie miałeś jakieś zadanie aktorskie?

M.G.: W większości tak, o ile nie byłem tłem dla sceny.

M.Z.: Czy konkretne działanie, czynność do wykonania, to pomaga w grze aktorskiej?

M.G.: Oczywiście to zależy, ale jak jesteśmy w sytuacji tej postaci, to jak najwięcej bodźców pomaga do wczucia się w to.

M.Z.: I o tym ci reżyser mówił?

M.G.: Też między innymi.

M.Z.: A zdradzisz, co mówił ci reżyser? Jakbyś mógł coś powiedzieć o tajnikach gry aktorskiej?

M.G.: Z tego, co pamiętam, to mówił mi, że moja postać w *Republice dzieci*, czyli Tobiasz jest takim ostrym generałem, że przy pracy z dziećmi mam być stanowczy, przewodzić tą grupą, żeby było wiadomo, że to mnie mają się słuchać. I to właśnie było odnośnie mojej roli.

M.Z.: A czy operator kamery też dawał ci jakieś wskazówki, czy tylko reżyser?

M.G.: Tak, tak, tak. Operator kamery jak się ustawić właśnie, żeby idealny był kadr, gdzie się popatrzyć czasem...

M.Z.: I to mówiono po pierwszym dublu, czy jeszcze przed kręceniem?

M.G.: Przed pierwszym ujęciem i jakieś poprawki w trakcie też się zdarzały.

M.Z.: A ile dubli najwięcej musiałeś nakręcić?

M.G.: Gdy byłem sam w scenie, to tak pięć dubli było normą... A zdarzało się trochę więcej z dziećmi, bo wiadomo, jak jednej osobie coś nie pójdzie, to całą scenę trzeba nagrać od nowa, więc tam się zdarzały takie długie powtórki, gdy był udział wszystkich dzieci.

M.Z.: Uważasz, jako ktoś doświadczony już z pracą z kamerą, dwa filmy na koncie – co jest takie najważniejsze? Co byś powiedział komuś, kto zaczyna grać?

M.G.: Trzeba na pewno chcieć to robić, bo jest to ciężka praca, długo się często zostaje na planach. Trzeba też wytrzymać psychicznie te wszystkie sceny, niektóre są wymagające, wiadomo trzeba się też nastawiać długo, nie wolno, aby cię coś rozpraszało, trzeba ćwiczyć dykcję i trzeba dużo włożyć w niektóre role.

M.Z.: Włożyć...?

M.G.: Do niektórych roli trzeba się przygotowywać, no na przykład... zmieniać całe ciało swoje, na przykład zrzuć dużej ilości wagi lub nabranie... To też jest ciężkie psychicznie, żeby tak do roli się przygotować. I w niektórych rolach trzeba też swoje przekonania życiowe lub polityczne nad-szarpnąć, ale wiadomo – to nie jesteś ty, tylko fikcyjna postać.

M.Z.: A co dla ciebie było takie najtrudniejsze?

M.G.: Musiałem się specjalnie akrobatyczni przygotować do tego filmu. Miałem scenę, w której wykonuję akrobacje i musiałem przygotować się z trenerem personalnym, aby nauczyć się od podstaw tego. I to było dla mnie najtrudniejsze, bo zajmowało wiele godzin poza planem. I myślę, że już nie było dla mnie więcej trudnych rzeczy na planie, bo jak się dobrze weszło już w ten film, to sceny tak łatwo wchodziły, jak już się było tą postacią.

M.Z.: To jeszcze o tych emocjach... Wydaje mi się to ciężkie, chodzić sobie i czekać na tę scenę, a potem przychodzi „ten moment” i masz wejść i wzbudzić w sobie te właściwe emocje... To jak to robiłeś?

M.G.: Próbowałem ciągle jak najbardziej zostawać w tej postaci. Gdy właśnie przebywałem z tymi dziećmi, próbowałem zachowywać się tak, jak Tobiasz mógłby się zachowywać. To pomagało mi ciągle pozostawać w roli. I wtedy tak naturalnie wychodziło to wszystko już na ujęciach.

M.Z.: Czyli mieszkaleś z tymi dziećmi podczas zdjęć?

M.G.: Tak, w jednym hotelu, i razem spędzaliśmy dużo czasu, żeby te nasze relacje były naturalne...

M.Z.: Czyli naturalność...

M.G.: Jest bardzo ważna, by naturalnie role grać.

M.Z.: No dobrze, a jak czasami nie ma się tej fazy, by być naturalnym?

M.G.: Myślę, że rozproszenie jest najgorszym bodźcem, trzeba mocno myśleć nad tą postacią, nad założeniami emocjonalnymi tej postaci.

M.Z.: A te założenia emocjonalne, to co to było?

M.G.: [...] To właśnie charakter tej postaci, jak się zachowuje, jak obcuje z innymi, różne jej nawyki, i tym podobne.

M.Z.: A czy rodzice pomagali ci w tym przygotowaniu?

M.G.: Nie. Uzyskałem też radę od reżysera, żeby żadnego scenariusza z rodzicami nie omawiać, żeby wszystko samemu w swojej głowie czytać, czasem, oczywiście, tekst ćwiczyłem z innymi domownikami, ale nigdy nie grałem, nie próbowałem grać roli z innymi domownikami, żeby to nie zniszczyło mojego poglądu na tę scenę.

M.Z.: Czyli reżyser bardzo ci ufał?

M.G.: Myślę, że tak.

M.Z.: A powiedz, jak to było z dialogiem. Zmienialiście go na planie?

M.G.: Często, ale takie krótkie słowa, nie było tak, że coś diametralnie się zmieniało, interpunkcję czasem. Czasem też mnie samemu się zdarzyło kilka słów zmienić, ale to nie odbiegało od znaczenia, zamysłu tekstu.

M.Z.: Jak myślisz, dlaczego zmienialiście?

M.G.: Czasem coś mogło nie brzmieć dobrze, po prostu. Coś było za bardzo krzykliwe, nieodpowiednie do sceny, do otoczenia, więc po prostu zamieniało się kilka słów, by pasowało dobrze.

M.Z.: A zdarzało ci się, że czuleś, że coś jest takie sztuczne?

M.G.: Tak. Też miałem kilka takich sytuacji, że mi nie podpasował tekst, to zgłaszałem i dawałem swoje opinie, czy można by było coś zmienić.

M.Z.: Czyli reżyser był otwarty na twoje propozycje?

M.G.: Tak.

M.Z.: Czy zadawałeś reżyserowi jakieś pytania przed nakręceniem sceny?

M.G.: Gdy nie byłem pewny do jakichś czynników sceny, to pytałem, bo wiedziałem, że pomogłoby to w przebiegu całej sceny. Trzeba by było potem wiele poprawek robić, to na początku pytałem, jak coś ma być dokładnie zrobione, wtedy to było na plus dla wszystkich.

M.Z.: A czy współpracowałeś z dorosłymi aktorami?

M.G.: Tak. Zdarzało się. Ale nie było tak dużo tych scen, żeby to wpływało na perspektywę patrzenia inaczej na te sceny.

M.Z.: A gdy gra się z drugą osobą, to czy to jest ważne, jak ona gra?

M.G.: Tak, bardzo ważne. Musi być podtrzymane, że drugi aktor też bardzo robi to naturalnie, realistycznie, no, bo ciężko jest jak na innych falach dwóch aktorów funkcjonuje, bo to po prostu się nie klei ze sobą.

M.Z.: A czy zdarzało ci się zapomnieć, że to jest film?

M.G.: Wątpię. Raczej zawsze była tam kamera, musiałem uważać, musiałem dobrze to rozegrać. Wyobrażałem sobie, żeby jak najlepiej to zrobić, że to wszystko jest prawdziwe.

M.Z.: Czyli wyobraźnia...

M.G.: ... ma tutaj bardzo duże znaczenie.

M.Z.: Powiedzmy, następnego dnia miałeś jakąś scenę i przed snem wyobrażałeś sobie ją?

M.G.: Przed snem, trochę wcześniej. Ogólnie za każdym razem, gdy miałem styczność z myślami o tym, to za każdym razem wyobrażałem sobie, jak to mogłoby wyglądać, jak by to normalnie wyglądało.

M.Z.: Miałeś sceny z panem Grabowskim, grałeś dialogi z nim – i czy jakoś jego osobowość, sposób gry miała jakiś wpływ na to, jak ty grasz?

M.G.: Myślę, że tak. Profesjonalizm duży od pana Grabowskiego. Też prawdopodobnie dlatego, że wiedziałem, co to jest za aktor, co to jest za osoba, trochę miałem stres podczas pierwszych scen, ale potem to już szło normalnie, naturalnie, starałem się, jak we wszystkich innych scenach.

Ad. Rozdział II

ZŁA

Aneks C

Fragmenty wywiadu z reżyserką Carłą Simón, przeprowadzonego podczas European Film Awards 2017.⁷⁷

CARLA SIMÓN: To jest historia Fridy, sześciolatniej dziewczynki. Ona właśnie straciła matkę, dużo wcześniej straciła też ojca i podążając za swoją nową mamą, musi opuścić Barcelonę i przenieść się do nowego miejsca, na wsi, ze swoją nową rodziną, którą tworzą: jej wujek, brat rodzonej matki, jej ciocia i jej kuzynka. Film opowiada o pierwszym lecie Fridy spędzonym z nową rodziną, o tym, jak oni muszą zmienić wzajemne relacje – z krewnych w mamę i siostrę – oraz o tym, że ona musi zrozumieć, że jej mama zmarła i nigdy więcej jej nie zobaczy.

To jest moja osobista historia o moim własnym dzieciństwie. Jest odrobinę inna, to był długi proces, lato 1993 było inne niż to, ale zebrałam różne swoje wspomnienia i wspomnienia mojej nowej rodziny, o których mi opowiedziała, oraz moje zdjęcia z dzieciństwa, i to było główne źródło inspiracji do filmu.

Myślę, że w przypadku filmów takich jak ten, jest coś takiego, że musisz być gotowy. Ja teraz mam trzydzieści lat, wtedy miałam sześć i to był piękny proces. [...] Ja opowiadałam moją historię wiele razy w życiu i to się zamieniło jakby w bajkę i ja nie czułam już, że to jest moja historia, ale fakt robienia filmu był ciekawy, bo musiałam się powtórnie połączyć z moim dzieciństwem i poczuć na nowo, że to było moje i że to przydarzyło się mnie, i zrozumieć, jak ja się wtedy czułam i dlaczego, i również dlaczego ludzie wokół mnie czuli się w taki właśnie sposób. Dlatego to był bardzo ciekawy proces – pisać scenariusz. Oczywiście były też trudne momenty. Moment, w którym zdałam sobie sprawę, że ja nie pamiętam w ogóle mojej biologicznej mamy, ponieważ chciałam znaleźć drogę do wprowadzenia jej w film, wprowadzenia jej obecności i nieobecności, ale uświadomiłam sobie, że nie mam żadnych wspomnień o niej i to było bolesne. [...] Jednak wciąż proces pisania był bardzo interesujący, piękny [...].

Wiedziałam, że ja chcę ten ton, że ja chcę się czuć, jakbym była obecna tam, w tamtej teraźniejszości, być tam z bohaterami. Czasami wyobrażałam sobie kadry i poetykę, ale pomyślałam: to będzie, jakbym ja opowiadała moje wspomnienia, a nie perspektywa dziewczynki, a ja chciałam zrozumieć jej emocje i to było moje wyzwanie podczas pisania scenariusza – narysować tę całą

⁷⁷ C. Simón, *EFA 2017 – Interview with Carla Simón*, (wywiad przepr. EFA), przeł. M. Zambrzycka, <https://www.youtube.com/watch?v=2IIfy2fKGTs> [dostęp: 5.05.2023].

podróż poprzez jej emocje i wiedziałam, że muszę znaleźć drogę, by być z nią i równocześnie nią, ponieważ ja kocham, gdy oglądając film jesteś bardzo blisko życia, siedzisz tam – i to budzi we mnie emocje. I tak, głównie to wygląda, jakby się działo teraz, ale jest bardzo dużo pracy przed tym. Spędziliśmy wiele czasu przed zdjęciami z aktorami, z dorosłymi i dziećmi, żeby stworzyć tę relację, którą widać na ekranie. Improvizowaliśmy wiele momentów, które działy się przed latem 1993, żeby stworzyć ten rodzaj intymności, który istnieje między bohaterami przed kręceniem i to było bardzo pomocne. I to też był sposób, w jaki kręciliśmy, używaliśmy długich ujęć, żeby pozwolić aktorom na rozwinięcie akcji przed kamerą, i także było ważne, gdzie kręciliśmy, cała ta atmosfera. Wszystkie próby mieliśmy w Barcelonie i tylko na dwa tygodnie pojechaliśmy na miejsce lokacji, żeby przejść poprzez wszystkie sceny, tak więc dziewczynki nie czytały nigdy scenariusza, tylko wiedziały, co zamierzamy robić i pamiętam moment, gdy przyjechaliśmy pierwszy raz na miejsce zdjęć i nagle zobaczyło się, że można w to wszystko naprawdę uwierzyć, dla mnie jest ważne aby widzowie wierzyli w to, co widzą, ale żeby dostać się do tego punktu, trzeba było tej całej wcześniejszej pracy, żeby aktorzy i dziewczynki uwierzyli, że to jest w jakiś sposób realny świat.

Aneks D

Fragmenty wywiadu Carli Simón *Write what you know, when a personal story becomes to movie* dla Film Courage⁷⁸.

FILM COURAGE: Kiedy uczęszczałaś do Londyńskiej Szkoły Filmowej, jeden z nauczycieli zachęcił cię, żeby debiut fabularny opowiadał o osobistej historii. I ty to wzięłaś dosłownie.

CARLA SIMÓN: Tak. (*śmiech*)

F.C.: Czy możesz powiedzieć, kiedy wydarzył się ten moment „aha” – czy siedziałaś w klasie, czy...

C.S.: Filozofią Londyńskiej Szkoły Filmowej, ponieważ ona jest międzynarodowa, ludzie są z całego świata, więc zachęcają do tego, żeby zauważyło się, co cię definiuje z różnej strony, zobaczeniu, skąd jesteś i sposobu, w jaki mówisz o tym, co znasz. Dla mnie był to miks między tym, co powiedział ten nauczyciel, byciem daleko od domu, co dało mu duże znaczenie i zdanie sobie sprawy, że to ciebie wyróżnia na tle innych ludzi z całego świata. Więc to był miks pomiędzy tym, co powiedział

⁷⁸ C. Simón, *Write what you know, when a personal story becomes to movie*, (wywiad przepr. Film Courage), przeł. M. Zambrzycka, <https://www.youtube.com/watch?v=kmWz7nYSNTk> [dostęp: 5.05.2023].

ten nauczyciel a moim krótkim filmem o rodzeństwie, które odnajduje swoją babcię. Gdy skończyłam ten krótki film, zdałam sobie sprawę, że dziecięce wyzwania były czymś, co było bardzo interesujące dla mnie i że ja chciałabym kontynuować eksplorowanie tego tematu i dzielić się moim punktem widzenia [...].

Kiedy skończyłam szkołę, był czerwiec 2014 roku, a musiałam pokazać film w 2016 roku, więc miałam około dwa lata, ale pierwszym krokiem do napisania scenariusza była wizyta w domu moich rodziców – mam na myśli moich rodziców, którzy mnie adoptowali. Dużo z nimi rozmawiałam, zadawałam dużo pytań i prosiłam ich, by przypomnieli sobie sytuacje, które przeżywaliśmy, kiedy przyjechałam do nich. Zeskanowałam też wszystkie zdjęcia z mojego dzieciństwa, były bardzo inspirujące. Moje wspomnienia były bardzo abstrakcyjne, pamiętałam niektóre emocje, ale nie specyficzne rzeczy, a zdjęcia okazały się bardzo pomocne, bo stały się drogą do obudzenia zatrzymanych na nich emocji, za każdym zdjęciem była jakaś historia. Tak więc będąc pomiędzy tym, co zapamiętałam a opowieściami rodzinnymi i zdjęciami, napisałam pierwszy draft i to się stało bardzo szybko, w jeden tydzień. On nie miał sensu, to były tylko te momenty połączone razem, to była nie narracyjna historia. Potem zaczęłam dużo czytać o psychologii dziecięcej i co dziecko rozumie o śmierci, kiedy ma sześć lat, i o procesach adopcyjnych. To była dla mnie droga do zrozumienia podróży Fridy i jednocześnie, dlaczego grałam to, co grałam jako dziecko, więc to było dla mnie bardzo interesujące, ten rodzaj *researchu*, i pozwolił mi na uporządkowanie mojego scenariusza i pracę nad emocjonalnym łukiem przemiany mojej dziecięcej bohaterki. To przyniosło wiele odkryć. W filmie były tylko trzy, może cztery sceny z prawdziwego życia, reszta to fikcja, ale punktem wyjścia do wszystkiego były emocje, które naprawdę miały miejsce w przeszłości [...].

F.C.: Czy myślałaś o tym, aby komuś sprzedać swój scenariusz?

C.S.: Przez myśl mi nie przeszło, żeby pozwolić komuś na zrobienie tego. Ja to kochałam, kochałam pracę z dziećmi, lubiłam pisać, ale nie oddzielałam nigdy tego od realizacji. [...] Kiedy piszę, wyobrażam sobie, jak kręcę ujęcie, więc to jest połączone. To była również moja własna, osobista historia, więc było dla mnie ważne – zrobić ją sama [...].

Ja chciałam tylko opowiedzieć własną historię, ponieważ uważałam, że mam coś do powiedzenia w kwestii dziecięcych wyzwań, ale mój producent zawsze mówił, że to może być film, który dotknie wiele osób, ale ja nie byłam tego pewna. Kiedy pierwszy raz pokazaliśmy film w Berlinie, gdzie była taka ogromna, ogromna sala kinowa i było mnóstwo ludzi, i kiedy światła się zapaliły, tyle osób płakało, ja byłam w szoku, nie wiedziałam dlaczego... Potem, rozmawiając z ludźmi, zdałam sobie sprawę, że jest to uniwersalna historia, temat we mnie samej, ona mówi o dzieciństwie, rodzinie, śmierci, więc ludzie są z nią utożsamiają.

F.C.: Lokacje, gdzie kręciłaś film, były oczywiście tymi samymi, w których dorastałaś z swoją nową rodziną, ale czy ty wcześniej tam wracałaś?

C.S.: Tak, tak. Ja dorastałam tam do siedemnastego roku życia, do czasu dostania się na uniwersytet w mieście, ale moi rodzice nadal tam mieszkają.

F.C.: Dynamika między Fridą a Anną, ten prawdziwy rodzaj interakcji, wiem, że powiedziałaś, że niektóre sytuacje i emocje były zaczerpnięte wprost z twojego życia, inne mniej, ale to wygląda bezcennie, niesamowicie autentycznie; powiedziałaś, że nigdy nie dałaś dziecięcym aktorom scenariusza, ale to wygląda, jakby się wydawało, jakby Anna była rzeczywiście zachwycona Fridą, a jednocześnie również może zazdrosna czasami, ale ten jej zachwyt, który widzimy na twarzy...

C.S.: Rzecz w tym, że my wybraliśmy dziewczynki, które były jak bohaterki, które opisałam, które oddawały również kombinację między nimi ze scenariusza. My próbowaliśmy różnych kombinacji, ale ta kombinacja relacji między nimi, którą miałam w scenariuszu, i którą zamierzałam uzyskać, zaistniała między tymi wybranymi dziewczynkami i po prostu mieliśmy to już. To był zrobiony wielki kawałek pracy w tym wyborze, one po prostu grały te sceny, będąc tak podobnymi do bohaterek ze scenariusza i mając bardzo podobną relację między sobą, jak ta przedstawiona w scenariuszu i dlatego to było o wiele łatwiejsze kreować ten obraz bez wysiłku, bo on był sam w sobie w jakiś sposób autentyczny.

Bardzo ciekawym dla mnie aspektem pracy twórczej, który przytacza Simón, jest casting, w którym zawarta jest pewna strategia. Reżyserka szukała nie tylko dzieci, którym oddawałyby pewien rys, ale pary dzieci - dziewczynek, która byłaby pewnego rodzaju konstelacją wzajemnego oddziaływania na siebie. Reżyserka zaznacza, że gdyby nie zaistniała taka kombinacja, taki układ energii między wybranymi dziewczynkami to zapewne musiałaby ją sama budować podczas prób przygotowawczych. Wspomina też o różnych kombinacjach, które nosiła w głowie, a więc pomysłów na to wzajemne oddziaływanie było kilka, Simón badała je podczas castingu. Dobrze jest mieć świadomość wieloaspektowości etapu castingu, tego z jak różnymi pomysłami podchodzi do niego reżyser. Nie zawsze chodzi tylko o znalezienie „igły w stogu siana”, czyli tego idealnego bohatera historii, ale również innych zależności, które mogą wspomagać relacje bohatera z pozostałymi postaciami.

Aneks E

Fragment wywiadu Carli Simón *I learn a lot from the way that children look at film*, przeprowadzonego przez Alfonso Riverę dla Cineuropa⁷⁹.

ALFONSO RIVIERA: Wyobrażam sobie, że nie było łatwo pracować z dziećmi...

CARLA SIMÓN: To było naprawdę trudne. Niektórzy ludzie pytali mnie o metodę, jaką użyłam. Nie było żadnej metody, ty po prostu próbujesz rzeczy i patrzysz, co się dzieje... Poczułam się bardzo pewna, gdy zobaczyłam, że uwierzyłam w to, co dzieci zaczęły robić na tyle, na ile było to możliwe. Wtedy rozpoczęliśmy długotrwałą serię prób, dołączając dorosłych aktorów, aby pozwolić im na spędzanie wielu wspólnych godzin razem, zarówno na granicy jak i „stawianiu się” rodziną, kreując ten stan intymności. Małe dziewczynki uwielbiały grać w ten sposób, nigdy nawet nie przeczytały słowa ze scenariusza. Mówiłam im, co dzieje się w scenie lub podrzucałam im kwestie, kiedy kamera nagrywała, ale było bardzo trudne powstrzymać je przed patrzeniem w kamerę.

Filmowaliśmy przez sześć tygodni bez przerwy, osiem godzin dziennie, ponieważ dziewczynki nie mogły pracować dłużej. To było bardzo szybkie tempo. Casting trwał sporo czasu, pięć, sześć miesięcy, i był skomplikowany, ponieważ szukałam kogoś, kto mógłby przypominać mi mnie samą z lat dzieciństwa. Dla bohaterki, jaką była Frida, ważne było znaleźć kogoś urodzonego w mieście, z głębokim światem wewnętrznym. Mniejsza dziewczynka musiała przekazywać niewinność, słodycz i wiarę, że wszystko jest w porządku. Laia Artigas, starsza dziewczynka, była ostatnią, którą zobaczyliśmy, a rola młodszej przypadła do jedyne go czterolatka, który naprawdę polubił zabawę z nami.

F.C.: Czy myślałaś o tym, aby komuś sprzedać swój scenariusz?

C.S.: Przez myśl mi nie przeszło, żeby pozwolić komuś na zrobienie tego. Ja to kochałam, kochałam pracę z dziećmi, lubiłam pisać, ale nie oddzielałam nigdy tego od realizacji. [...] Kiedy piszę, wyobrażam sobie, jak kręcę ujęcie, więc to jest połączone. To była również moja własna, osobista historia, więc było dla mnie ważne zrobić ją sama [...].

Ja chciałam tylko opowiedzieć własną historię, ponieważ uważałam, że mam coś do powiedzenia w kwestii dziecięcych wyzwań, ale mój producent zawsze mówił, że to może być film, który dotknie wiele osób, ale ja nie byłam tego pewna. Kiedy pierwszy raz pokazaliśmy film w Berlinie, gdzie była taka ogromna, ogromna sala kinowa i było mnóstwo ludzi, i kiedy światła się zapaliły, tyle osób płakało, ja byłam w szoku, nie wiedziałam dlaczego... Potem rozmawiając z ludźmi zdałam

⁷⁹ C. Simón, *I learn a lot from the way that children look at film*, (wywiad przepr. Alfonso Rivera), przeł. M. Zambrzycka, <https://cineuropa.org/en/interview/323344/> [dostęp: 5.05.2023].

sobie sprawę, że jest to uniwersalna historia, temat we mnie samej, ona mówi o dzieciństwie, rodzinie, śmierci, więc ludzie są z nią utożsamiają.

Aneks F

Fragment wywiadu Carli Simón z Kristiną Zoritą (EWA)⁸⁰.

KRISTINA ZORITA: Dziewczynki, Laia i Paula, są niewiarygodne. Ale jaką ty byłaś odważną, tworząc każdą sekwencję z Laia, gdy jest sama przed kamerą...

CARLA SIMÓN: Kocham pracę z dziećmi. Mogłabym powiedzieć, że czasami z nimi pracuję lepiej, niż z dorosłymi. Kocham to, ponieważ one mają w sobie tyle prawdy. Musisz się z tym uporać, ale dając im dobrą bazę i atmosferę, one są zdolne do dania ci niewiarygodnych rzeczy, efektów. To bardzo satysfakcjonujące. To także prawda, że bardzo cierpisz, gdy one nie mają „dobrego” dnia.

K.Z.: Wydaje się, że znalazłaś swój cel w pracy z dziećmi...

C.S.: Nigdy nie wiesz tego na pewno...Wszyscy zawsze pytali mnie o metodę, jakiej użyłam. Nie było żadnej metody. Po prostu była metoda prób i błędów. Musisz uwierzyć w to, co one robią na ekranie.

K.Z.: To jak to się tłumaczy w twoim filmie?

C.S.: Proces prób z Bruną i Davidem oraz z dziećmi był bardzo długi dla dziewczynek, by uwierzyły w ich wzajemną relację. Ćwiczyliśmy godzinami, na przykład cztery godziny graliśmy, że oni są rodziną. Robiąc to, oni budowali własne wspomnienia, których używaliśmy podczas kręcenia zdjęć. Dziewczynki nigdy nie czytały scenariusza. Gdy chciałam, żeby coś powiedziały, mówiłam im o tym przed ujęciem.

K.Z.: Więc to wspomnienia o szczęśliwym dzieciństwie...

C.S.: Tak. Poprzez film chciałam wyrazić, że dzieci mogą cierpieć z powodu rzeczy okrutnych, ale one są także zdolne do tego, żeby zrozumieć śmierć, że musimy rozmawiać z nimi o śmierci, ponieważ sześciolatek może to zrozumieć. Rzecz w tym, jak one poradzą sobie z emocjami. Mówiłam w filmie też o zdolności dzieci do zaadaptowania się, jak one mogą poradzić sobie i iść dalej i o tym, że dzieci są bardziej zdolne do tego niż dorośli.

⁸⁰ C. Simón, (wywiad przepr. K. Zorita), przeł. M. Zambrzycka, www.ewawomen.com/interviews/film-industry-news/Ehttps://www.ewawomen.com/interviews/en-events-interview-with-director-carla-Simón-html/httpsnterviews/en-events-interview-with-director-carla-Simón-htwml/WA Network Blog [dostęp: 5.05.2023].

Ad. Rozdział III

OSKARŻYCIEL

Aneks G

Fragmenty wywiadu Nadine Labaki „*Kafarnaum*”: *Dzieci, które wolałyby się nigdy nie urodzić*, przeprowadzonego przez Małgorzatę Steciak dla „Vogue”⁸¹.

MAŁGORZATA STECIAK: Praca nad *Kafarnaum* także musiała być walką. Same przygotowania pochłonęły trzy lata. Żeby ukończyć film, musiała pani zastawić swój dom.

NADINE LABAKI: Ten film wiele mnie kosztował. Realizacja była obarczona ogromnym ryzykiem. Zaczynaliśmy praktycznie bez pieniędzy i spinaliśmy budżet dzięki wpłatom od inwestorów, którzy uwierzyli w nasz projekt. Pracowaliśmy głównie z naturzyczkami, czerpiąc z prawdziwych doświadczeń naszych bohaterów pochodzących z wielodzietnych rodzin, zaniedbywanych, narażonych na przemoc od najmłodszych lat. Nie wyobrażałam sobie, by do takiego filmu zatrudniać profesjonalnych aktorów, bo zależało mi na jak najwierniejszym odwzorowaniu na ekranie autentycznych warunków życia tych ludzi. Część z naszych aktorów przebywała w Libanie nielegalnie, co narażało nas wszystkich na dodatkowe niebezpieczeństwo. Wielokrotnie członkowie naszej ekipy bywali aresztowani i omal nie zostali deportowani. Zdjęcia trwały pół roku, powstało 520 godzin materiału. Pod tym względem to było przeżycie porównywalne do wojny. To doświadczenie, które całkowicie odmieniło moje życie.

M.S.: W jaki sposób?

N.L.: Stałam się inną osobą. Gdy brutalna codzienność imigrantów i uchodźców jest tak dużą częścią twojego życia, nie możesz wrócić ot tak do swojej poprzedniej rutyny. Nie da się tego doświadczenia wymazać. Motywuje do działania, sprawia, że chcemy coś zmienić, dać tym ludziom szansę. Spędziłam kilka lat w otoczeniu ludzi, którzy żyją na granicy przetrwania, walczą o jedzenie, godność, czasami nawet o prawo do istnienia. Wielu z nich nie ma wyrobionych dokumentów i w świetle prawa nie przysługuje im żadna pomoc, nie mają żadnych praw, o ubezpieczeniu medycznym nie wspominając. Od urodzenia są spychani na margines, bez możliwości wyrwania się z patologicznej biedy. Może to brzmi naiwnie, ale intencją, która przyświecała mi podczas pracy nad *Kafarnaum*,

⁸¹ N. Labaki, „*Kafarnaum*”: *Dzieci, które wolałyby się nigdy nie urodzić*, (wywiad przepr. M. Steciak), <https://www.vogue.pl/a/kafarnaum-dzieci-ktore-wolalyby-sienigdy-nie-urodzic> [dostęp: 5.05.2023].

była realna potrzeba zmiany, wstrząśnięcie widzem i zmuszenie go do podjęcia działania. Może ten film będzie iskrą, która wznieci ogień i doprowadzi do poprawy sytuacji tych ludzi.

M.S.: A co z iskrą, która popchnęła panią do realizacji tego filmu?

N.L.: Złożyło się na to wiele różnych czynników. Mieszkając w Libanie, stykam się z problemem uchodźców na każdym kroku. Nasz niewielki, czteromilionowy kraj już wcześniej mierzył się z dużym kryzysem gospodarczym. W ostatnich latach przyjęliśmy półtora miliona uchodźców, to w tym momencie prawie połowa całkowitej liczby mieszkańców. Sytuacja jest bardzo trudna. Każdego dnia docierają do nas historie dzieci zmuszanych do niewolniczej pracy, by wykarmić swoje rodziny, żyjących bez dokumentów, w ciągłym zagrożeniu. Mijamy je w drodze do pracy, na zakupy. Odwracamy głowy i biegniemy do swoich spraw. Chciałam zrozumieć, co dzieje się w ich głowach, jak dorastają ze świadomością, że są kompletnie niewidzialne. Punktem zwrotnym stała się dla mnie słynna fotografia Aylana Kurdiego, syryjskiego chłopca wyrzuconego przez morze u wybrzeży Turcji, która obiegła światowe media trzy lata temu. Pamiętam, że pomyślałam wtedy: „Gdyby to dziecko mogło mówić, co by nam powiedziało? Jak zwróciłoby się do dorosłych, którzy postawili je w tej sytuacji?”. Ten chłopiec zapłacił najwyższą cenę za nasze błędy, głupie wojny i rządowe przepychanki.

M.S.: Wtedy zaczęła pani pisać scenariusz?

N.L.: Najpierw pojawił się pomysł na opowiedzenie historii z punktu widzenia dziecka. Później zabrałam się za gruntowną dokumentację. Scenariusz do tego filmu do pewnego stopnia pisało samo życie. Kiedy zaczynałam, nie miałam gotowego pomysłu na tekst. *Kafarnaum* to owoc spotkań z moimi bohaterami, poznawania ich sytuacji i wyzwń, z jakimi musieli się mierzyć [...].

M.S.: Jak reagowały dzieci, kiedy pytała pani o ich doświadczenia?

N.L.: Chciałam dogłębnie poznać tematy, które przedstawiałam w filmie. Odwiedzałam sądy rodzinne, zakłady poprawcze, obozy dla uchodźców. Musiało minąć wiele czasu, zanim dzieci, które w nich przebywały, otworzyły się przede mną. Odwiedzałam te same osoby wielokrotnie, spędzałam z nimi wiele tygodni, żeby zdobyć ich zaufanie i przekonać je, że nie chcę ich skrzywdzić. Najbardziej zdziwiło mnie ich zakłopotanie. Dla tych dzieciaków to było dziwne, że ktoś chce po prostu się dowiedzieć, co myślą i czują. Bez osądzania, bez ukrytych podtekstów. Kiedy poczuły się komfortowo, zaczęły odpowiadać bez ogródek. One bardzo chcą być wysłuchane, ale nie wiedzą, jak się zachować, kiedy ktoś okazuje im zainteresowanie. Większość z nich nigdy nie zaznała rodzinnego ciepła, nie zna nawet swojej daty urodzenia.

M.S.: Jedna rzecz uderzyła mnie w tym filmie niezwykle mocno. Potrafię zrozumieć rodzica, który nie rejestruje narodzin dziecka w urzędzie, bo go na to nie stać. Nie umiem sobie jednak wyobrazić, jak można nie pamiętać dnia, ba, roku urodzin swojego syna czy córki.

N.L.: To niestety bardzo powszechne. Większość spotykanych przeze mnie dzieci nie wiedziała, ile ma lat. Nie miała też żadnych dokumentów, które pomogłyby ustalić datę urodzin. Rodzice, którzy nie rejestrowali narodzin w urzędzie, z czasem po prostu... zapominali. Mówimy tu o rodzinach, w których wychowuje się po dziesięcioro dzieci. Z czasem po prostu – to zabrzmiałoby strasznie – gubią się w obliczeniach i podają wyłącznie orientacyjne daty. Było dla mnie szokujące, że te dzieciaki nigdy nie świętowały urodzin. Nikt im nigdy nie powiedział: „Jesteś dla mnie ważny, dzień twojego przyjścia na ten świat jest świętem”. Chciałam dać tym dzieciom przestrzeń, w której wyrażą swoją złość, frustrację, w której będą mogły powiedzieć otwarcie: „Nie rozumiem, po co przyszedłem na ten świat, skoro nikt mnie nie kocha ani o mnie nie dba”. Wiedząc, że jedyne, co je tu czeka, to przemoc, gwałt i niewolnicza praca, wiele z nich mówiło, że wolałoby się nigdy nie urodzić. Dlaczego karze się kogoś, kogo jedynym przewinieniem jest to, że przyszedł na świat? [...].

M.S.: Aktor wcielający się w Zaina, Zain Al Rafeea, syryjski uchodźca, którego poznała pani na ulicach Bejrutu, również odmienił swoje życie.

N.L.: Kiedy go poznałam, Zain nie chodził do szkoły i dorabiał, imając się najróżniejszych drobnych zajęć. Dzięki inicjatywie UNHCR [urząd ONZ ds. uchodźców] chłopiec został przesiedlony z całą swoją rodziną do Norwegii, zaczął chodzić do szkoły. Jest niesłychanie bystrym dzieckiem, ma w sobie ten upór i waleczność, które przejął także na swojego filmowego bohatera. Zain w tym filmie nie grał, on po prostu był sobą.

Aneks H

Fragmenty wywiadu Nadine Labaki dla Gutek Film⁸².

NADINE LABAKI: Chciałam, żeby aktorzy mieli podobne doświadczenia jak postaci z filmu, zwłaszcza dzieci. Nikogo nie da się zmusić do udawania cierpienia. Dziecka nie da się zmusić, by udawało cierpienie i było w tym wiarygodne, albo żeby wyobraziło sobie swój gniew. [...] Musiałam znaleźć dziecko, które żyje w tej samej sytuacji [...].

⁸² N. Labaki, *Nadine Labaki o filmie „Kafarnaum”*, (wywiad przepr. Gutek Film), przeł. M. Zambrzycka, https://www.youtube.com/results?search_query=Nadine+Labaki+Gutek+film [dostęp: 5.05.2023].

Prawdziwy Zain od ośmiu lat mieszka w Libanie, w bardzo trudnych warunkach, podobnie jak Zain z filmu. Dorastał na ulicy, więc zna przemoc. Nigdy nie chodził do szkoły, trochę pracował. Ale jest różnica – miał kochających rodziców. Podczas poszukiwań rozmawialiśmy z setkami dzieci. [...] Na końcu rozmowy zawsze pytałem: „Czy cieszysz się, że żyjesz?”. Najczęściej odpowiadały, że nie. „Nie cieszę się. Chcę umrzeć. Nie wiem, czemu się urodziłem”. Uważają się za bezwartościowe. [...] Dla mnie to była przyczyna na chęć przełożenia tego gniewu. Dla mnie to najważniejszy temat na świecie, od tego się zaczyna [...]. Ten gniew kiedyś się przeciw nam obróci. One dorastają z gniewem, z nienawiścią. Co z tym zrobią? [...].

Aneks I

Fragment wywiadu Nadine Labaki dla Picturehouse⁸³.

NADINE LABAKI.: [...] Podążałam za tymi dziećmi, kiedy one znikwały za rogiem, zastanawiałam się dokąd poszły, kim są jego rodzice, jakie jest ich prawdziwe życie, z czym się mierzą.

PICTUREHOUSE: Twoja kamera jest uczciwa i nieoceniająca, nie podsuwa żadnych rozwiązań, ale również ty nie osądzasz ani nie obwiniasz?

N.L.: Oczywiście. To jest bardzo ważne. Na początku byłam oceniająca, patrząc na nie, myślałam, jak ci ich rodzice mogą im to robić? Ale po piętnastu minutach rozmowy, wszystkie koncepcje, jakie zmieniają się, bo jak ona ma kochać, skoro nie jest kochana, jak ma dać ciepło, skoro nie jest zdolna do czucia ciepła [...]. Kiedy kręciliśmy te sceny, wiedza o tym, że one są w takiej sytuacji jak bohaterowie ze scenariusza, dawało nam dużo siły, bo to tak jakbyśmy chwyтали rzeczywistość. To nie fałsz, to, co się działo, to była prawda, to dawało dużo siły, ale psychologicznie było bardzo trudne, musieliśmy się z tym mierzyć [...].

⁸³ N. Labaki, *What are you watching?*, (wywiad przepr. Picturehouse), <https://www.picturehouses.com/blog/nadine-labaki-what-are-you-watching-interview> [dostęp: 5.05.2023].

Aneks J

Fragmenty wywiadu Nadine Labaki, *Widziałam trzylatki pod opieką pięciolatka. Wściekałam się na ich matki. Czy mam do tego prawo?*, przeprowadzonego przez Annę Tatarską dla „Gazety Wyborczej”⁸⁴.

ANNA TATARSKA: Producentem *Kafarnaum* jest pani mąż, który do tej pory zajmował się komponowaniem muzyki. To jego debiut, a przecież projekt był trudny.

NADINE LABAKI: Zaczynaliśmy bez pieniędzy. Mała ekipa, bliska jak rodzina, wszyscy wierzyli w ten projekt. Kręciliśmy sześć miesięcy. Powstało ponad 500 godzin nagrań. Pierwsza wersja materiału miała 12 godzin. Czasami zdarzało się, że jedno ujęcie filmowaliśmy nieprzerwanie przez godzinę, pozostając niewidzialni. Czekał na przykład, aż grająca Jonasa roczna Treasure się uśmiechnie, obudzi czy possie pierś matki. Dlatego właśnie producentem musiał być Khaled. To doświadczenie zmieniło mnie i wszystkich moich współpracowników [...].

A.T.: Proszę opowiedzieć więcej o dzieciach, które grają w *Kafarnaum* główne role.

N.L.: Odwiedziliśmy najdalsze zakątki kraju, obejrzelśmy tysiące dzieci. Kiedy tłumaczyłam ekipie, czego oczekujemy od poszczególnych postaci, jak mają się zachowywać i wyglądać, czułam, że nasza misja skazana jest na niepowodzenie. Przypomina sobie pani scenę, w której Jonas nie chce mleka z butelki, bo nie jest to mleko jego mamy? Jak mogłabym śnić, że roczne dziecko to zagra? W sukurs przyszedł nam czas. Jonasa gra dziewczynka o imieniu Treasure. Rzeczywiście była naszym skarbem, darem zesłanym z niebios. Kiedy ją poznaliśmy, nie miała papierów, żadnego dowodu na to, że istnieje. Też jest córką pary migrantów nielegalnie pracujących w Libanie. Grającego główną rolę Zaina znaleźliśmy na ulicy. Bawił się z kolegami, gdy dostrzegła go reżyserka castingu. W kilka chwil było wiadomo, że to on. Jest syryjskim uchodźcą, mieszkał w Libanie, w warunkach gorszych niż te w filmie. Różnica polega na tym, że jego rodzice są kochający i bardzo o niego dbają mimo dramatycznej sytuacji finansowej. Doświadczył przemocy i widział straszne rzeczy. Zna brutalne uliczne życie, widać to po języku, którego używa. Potrafi przeklinać w sposób szokujący. Jest młody, ale nie jest dzieckiem, bo ukradziono mu dzieciństwo. Nie umie czytać ani pisać, dopiero przy okazji filmu zaczął się tego uczyć. Widziałam, jak w Cannes składał autograf, to było wzruszające. Film umożliwił wsparcie jego rodziny w staraniach o lepsze życie. Dopiero co legalnie przeniosła się do Norwegii.

⁸⁴ N. Labaki, *Widziałam trzylatki pod opieką pięciolatka. Wściekałam się na ich matki. Czy mam do tego prawo?*, (wywiad przepr. A. Tatarska), <https://wyborcza.pl/7,101707,24470659,widzialam-trzylatki-pod-opieka-pieciolatka-wsciekalam-sie-na.html?disableRedirects=true> [dostęp: 5.05.2023].

A.T.: Życie i film bardzo się do siebie zbliżyły.

N.L.: Czasami mnie samej mieszało się to, co wymyśliliśmy my, a co przyniosło życie. Dwa dni po nakręceniu sceny, w której filmową Rahil, mamę Jonasa, aresztują, grająca ją Yordanos Shiferaw została aresztowana z tego samego powodu, co jej bohaterka. A razem z nią rodzice Treasure... Zatem gdy kręciliśmy sceny, w których mama Jonasa znika, w rzeczywistości mamy Treasure też przy niej nie było. Dziewczynka mieszkała w tym czasie z reżyserką castingu.

N.L.: Etap zdjęć poprzedziły lata przygotowań, rozmowy, walko o to, żeby mnie zaakceptowali, życie z nimi. Oglądałam wiele sądów i więzień dla nieletnich, każdy detal w filmie jest odwzorowaniem rzeczywistości. Poświęciłam temu ostatnie cztery lata mojego życia. Chciałam zasłużyć na reprezentowanie tych ludzi.

Ad. Rozdział IV

ŚLEPIEC

Aneks K

Fragmenty wywiadu z Laurentem Cantetem i Françoisem Bégaudeau *Szkoła miejsce święte – żywa inspiracja* dla Interia Film⁸⁵.

LAURENT CANTET: Kiedy na ekrany kin wchodził *Na południe*, spotkałem François, który akurat w tamtym czasie promował swoją książkę *Entre les murs*. Była ona w totalnej opozycji do oskarżeń skierowanych pod adresem współczesnych szkół. Przeczytałem ją i natychmiast nabrałem przekonania, że mógłbym ją włączyć do swojego nowego projektu właściwie w dwojaki sposób: pierwszy, materialny, ponieważ dokumentalne wsparcie bardzo mi było potrzebne, zresztą, dlatego też zamierzałem spędzić trochę czasu na obserwacji w szkole. Po drugie, postać François bardzo mnie zainspirowała swoją bezpośredniością wobec uczniów. Był on ucieleśnieniem wielu postaw nauczycieli, których z początku sobie nawet nie wyobrażałem.

FRANÇOIS BÉGAUDEAU: [...] Laurent i jego współscenarzysta Robin Campillo przedstawili mi zarys fabuły. Moja książka była zlepkiem sytuacji, Laurent i Robin wybrali niektóre z nich i przyoblekli w fikcyjną formę. Nie wybrali sobie postaci, oni je stworzyli, czasem łącząc kilka z tych występujących w książce.

L.C.: Na początku stworzyliśmy zarys, rdzeń filmu, żeby go potem zmieniać i korygować w ciągu całego roku zaplanowanych przygotowań, tak samo, jak to robiłem podczas kręcenia *Zasobów ludzkich*. Chcieliśmy wykorzystać naprawdę istniejącą szkołę, w której, w czasie trwania zdjęć, wszyscy członkowie akademickiego życia mogli by się zintegrować.

Z młodzieżą zaczęliśmy pracować w listopadzie 2006 roku i byliśmy ze sobą przez cały szkolny rok. W każdą środę prowadziliśmy otwarte warsztaty, na które mogły uczęszczać dzieciaki z trzeciej i czwartej klasy. Nie licząc tych, którzy pojawili się tylko raz, brało w nich udział około 50 uczniów. Prawie wszyscy ci, którzy tworzyli filmową klasę, byli z nami przez cały rok.

W ciągu roku szkolnego klasa nabrała pewnych kształtów. François brał udział we wszystkich warsztatach. Krok po kroku uczyliśmy się, jak coraz lepiej poznawać uczniów, wciąż poszuku-

⁸⁵ L. Cantet, F. Bégaudeau, *Szkoła miejsce święte – żywa inspiracja*, (wywiad przepr. Interia Film), przeł. M. Zambrzycka, <https://film.interia.pl/news-klasa-wywiad-z-rezyserem,nId,1781203> [dostęp: 5.05.2023].

jąc w nich tego, co na początku określiliśmy w naszym założeniu. Postacie z pierwotnego scenariusza, które istniały tylko dzięki wydarzeniom, które same tworzyły, stawały się coraz bardziej określone, zdefiniowane. Na przykład spodobał mi się młody Chińczyk występujący w książce, bo jego francuski wciąż był słaby i przydarzyła mu się ta przykra sytuacja związana z deportacją jego rodziców. Ale już w filmie ta sama postać, Wei, zawdzięcza sporo chłopakowi, który go zagrał. Nie dodaliśmy ani słowa do jego autoportretu, w którym dodał, jak bardzo wstydzi się za innych.

Korzystaliśmy z całej gamy różnych pomysłów w zależności od tego, jak zostali skonstruowani nasi bohaterowie. Arthur, gotycki dzieciak, nie był na przykład w ogóle przewidziany w scenariuszu. Jednak na kilka tygodni przed zdjęciami, gdy kostiumograf sprawdzała garderobę, spytała, czy jeden z uczniów nie zechciałby ubrać się w gotyckim stylu. Arthur się zgodził. Myślę, że chciał doświadczyć czegoś, na co w rzeczywistości by się nie odważył. Dał więc nura w świat fikcji. Ja pociągnąłem to nawet nieco dalej, prosząc jego matkę, by zrobiła z tego problem podczas spotkania z nauczycielem. To było w zasadzie jedyne spotkanie, którego byłem, powiedzmy, przewodnikiem. Pozostali rodzice sami proponowali tematy rozmów, opierając się na oczekiwaniach, jakie mieli naprawdę wobec swoich dzieci.

F.B.: Większość z postaci została stworzona. Pod koniec filmu myślisz: „to wspaniałe dzieciaki, ale to nie są prawdziwi aktorzy, są tak naturalni, ponieważ odgrywają swoje życie”. Ale to nie do końca jest prawda!

L.C.: W czasie warsztatów inicjowaliśmy pewne sytuacje, by sprawdzić, czy uczniowie poradzą sobie z taką lub inną sceną. Pewnego dnia poprosiłem Carla, by był bardzo agresywny wobec nauczyciela, a on zaproponował scenę z niespodziewanym atakiem złości. Po paru sekundach z kolei ja zaproponowałem kolejną sytuację: taką, że on przychodzi z innej szkoły, z której go wyrzucono i teraz stara się być fajnym dzieciakiem. Natychmiast stworzył bardzo skrytą postać, onieśmiałoną przez François. Ta scena jest właśnie w filmie.

Chyba najdalej w kreowaniu własnej postaci posunął się Franck (filmowy Souleymane). Tak naprawdę jest bardzo zdystansowanym, słodkim chłopcem, zupełnym przeciwieństwem filmowej postaci. Musieliśmy sprawić, by stał się twardym gościem. Całkowicie zmieniliśmy jego wygląd, do tego stopnia, że w czasie pierwszych przymiarek czuł się jakby był w przebraniu. Właściwie to ubrania pomogły mu wcielić się w jego postać. W każdej scenie zaskakiwał mnie łatwością, z jaką potrafił pokazywać brutalność i przemoc. Esmeralda jest Esmeraldą: monolityczna, spokojnie podążająca za wszystkimi instrukcjami, jakie jej dawałem. Myślę zwłaszcza o tym, w jaki sposób opowiadała o Republice Platona. Kiedy mieliśmy kręcić tę scenę, François opowiedział jej o tej książce, której ona nigdy nie czytała. Zanim ustawiliśmy kamerę, poprosiłem ją, by mówiła o Sokratesie tak, jakby znała go osobiście. Od pierwszego ujęcia jej interpretacja książki była zarówno precyzyjna, jak i niekompletna. Byłem tym niezmiernie poruszony, chyba tak samo jak nauczyciel w takich chwilach.

F.B.: Pomijając swobodę improwizacji, warto również wspomnieć, że kiedy już scena była nakręcona, wszyscy potrafili w identyczny sposób zagrać ją raz jeszcze, z niezwykle naturalnym i precyzyjnym aktorstwem. Uczniowie czy nauczyciele – nigdy nie miałem uczucia, by aktorstwo ich paraliżowało [...].

L.C.: Kiedy proszę ucznia, by zagrał ucznia, albo nauczyciela, by grał nauczyciela, nie oczekuję od nich, by wyrażali siebie takich, jacy są naprawdę. Widzę w tym raczej miejsce na reinkarnację, na aktorstwo. Postacie mogą być tworzone na podstawie wyobrażeń, jakie mają o sobie aktorzy, o swoim sposobie wyrażania się, sposobie bycia. Nauczyciele, tak jak uczniowie, od samego początku byli zaangażowani w opracowanie swoich postaci. W czasie warsztatów, kiedy musieli improwizować pewne sceny, bardzo otwarcie krytykowali własne metody nauczania, często też kwestionowali moje propozycje. To jeden z najbardziej ekscytujących momentów w czasie prac nad filmem. Zawsze jest w tym odrobina czegoś tajemniczego.

Nasza młodzież nie miała nigdy w ręku scenariusza. Zauważyliśmy, że kiedy improwizują zgodnie z naszymi wskazówkami, potrafią sami nawiązać rzeczową rozmowę: konkretne wyrażenia, wymiany zdań, których pełno było w książce François, tak jakby zawarł w niej jakieś archetypy języka [...].

Film koncentruje się wokół języka. Chciałem uchwycić te chwile niewiarygodnych przemówień, które tak często zdarzają się w klasie, gdzie nie liczą się układy czy status, tylko to, do kogo będzie należało ostatnie słowo. To gra, w której młodzież radzi sobie doskonale, taka retoryka bez wyjścia, w którą również nauczyciele często dają się wciągnąć. Poza tym często zdarzają się nieporozumienia, często ktoś rozumie tylko połowę tego, co zostało powiedziane. Czasem można powiedzieć za dużo, jak zrobił to François podczas spotkania nauczycielskiego – z jego słów „ograniczony naukowo” zostaje zapamiętane jedynie „ograniczony”, co ostatecznie doprowadzi do dyscyplinarnego spotkania w sprawie Souleymane'a.

Chciałem, by zdjęcia były kontynuacją naszych improwizacyjnych warsztatów, z tą samą dawką wolności. Kamera HD była koniecznością. [...] Przy Klasie chciałem mieć możliwość nieprzerwanego kręcenia przez 20 minut, nawet gdyby nic się nie działo, wiedziałem, bowiem, że czasem wystarczy jedno zdanie, by znów zaczęło się wszystko na nowo. W klasowych scenach François zaczął od konkretnego tematu. Czekaliśmy, więc na „ten” moment, na punkt zwrotny, który miał nadejść. Wyjaśnialiśmy tę sytuację dwóm, trzem uczniom, którzy brali udział w danej scenie, dawaliśmy im pewne wskazówki. Na przykład, kiedy François zaczynał o czymś dyskusję, chcieliśmy, by reagowali w ten lub inny sposób. Nie wiedzieli jednak wszystkiego. Inni odkrywali, co się dzieje krok po kroku już w czasie ujęcia. François był w pewnych scenach niczym przewodnik, ja zaś interweniowałem tylko w czasie ujęć, prosiłem, by ktoś był bardziej szczegółowy, lub żeby ktoś inny udzielał riposty. Wspaniale było patrzeć, jak zaczynali raz jeszcze, z tą samą energią jak wcześniej, zanim im przerwałem, i z uwzględnieniem wszystkich moich wskazówek.

F.B.: Oczywiście wszystkie nasze wtrącenia były adekwatne do sceny w klasie, ponieważ to nauczyciel jest tym, który pozwala uczniom wypowiadać się, a czasem prowokuje uczniów we właściwym momencie. Tak samo zresztą z rodzicami uczniów. Miałem wciąż na uwadze sugestie Laurenta i udało mi się znaleźć sposób na uzyskanie tych wrażliwych momentów, na których zależało nam najbardziej.

L.C.: Szybko zdałem sobie sprawę, że aby pokazać to, co zaplanowaliśmy, będziemy potrzebować trzech kamer. Pierwszą zawsze skierowaną na nauczyciela, drugą na ucznia występującego w danej scenie, i trzecią, gotową na pojawiające się dygresje: przewracające się krzesło, dziewczynę obcinającą włosy przyjaciółce, rozmarzoną uczennicę niespodziewanie włączającą się do biegu wydarzeń – na detale codzienności w klasie, których w żaden sposób nie udałooby się nigdy odtworzyć, powtórzyć. Musieliśmy też jednak przewidywać wybuchy, wrażliwe sytuacje mogące zamienić się w scenę. Klasa, w której kręciliśmy, była kwadratowa. Zrobiliśmy z niej prostokąt, dodając techniczny, dwu-, trzymetrowy korytarz. Wszystkie trzy kamery stały po tej samej stronie, zawsze ustawione w ten sam sposób: nauczyciel na lewo, uczniowie na prawo. Rzadko pokazywaliśmy uczniów od frontu. Chcieliśmy kręcić w stylu meczu tenisowego, co wymagało umieszczenia nauczyciela i uczniów na równych pozycjach. Siedziałem przed monitorami, dzięki czemu mogłem dawać wskazówki operatorowi, by przesunął się w jedną czy w drugą stronę, gdzie wierzyłem, że coś może się wydarzyć. Wspólnie z François uczyliśmy się wyprzedzać reakcje uczniów, tak żeby mieć pewność, że kamera jest na właściwym miejscu. Sposób, w jaki François kierował jakąś sceną w klasie, oczywiście po tym jak omówiliśmy nasze cele i wyniki, wymagał zrozumienia, jakie rzadko widzimy pomiędzy aktorem i reżyserem (ogólnie aktor robi to, czego wymaga od niego reżyser) czy między scenarzystą a reżyserem. Klasa różni się, więc pod tym względem od wszystkich moich poprzednich filmów. Jest wynikiem całkowicie rozdzielonej odpowiedzialności⁸⁶.

⁸⁶ L. Cantet, *The Class Exclusive*, (wywiad przepr. Movieweb), przeł. M. Zambrzycka, <https://www.youtube.com/watch?v=xKqT321c6Lc> [dostęp: 5.05.2023].

Ad. Rozdział V

GIRL

Aneks L

Fragmenty wywiadu Lukasa Dhonta, przeprowadzonego przez Jana Pelczara dla „Przekroju”⁸⁷.

JAN PELCZAR: W tańcu zakochany jest też odtwórca głównej roli, Victor Polster. Dlatego wybrałeś go do tej roli, chociaż nie podzielał wielu doświadczeń swojej bohaterki.

LUKAS DHONT: Nasz casting był ponadpłciowy. Trwał długo i był bardzo trudnym etapem w pracy nad filmem. W jego trakcie musieliśmy już zacząć nabór do innych partii tanecznych w filmie, by mogły rozpocząć się prace choreograficzne. I wtedy trafiliśmy na Victora. To był jeden z najważniejszych momentów. Po raz pierwszy natrafiliśmy na osobę, która miała potencjał, by zrobić to, czego potrzebowaliśmy. Victor szybko przekonał się do propozycji, ale długo bał się aktorstwa, bo nie miał z nim żadnych doświadczeń, a chciał dobrze wypaść. Dziś jest bardzo ciekaw zawodnika. Należy do tych osób, które chętnie eksplorują różne dziedziny sztuki. Jego pasją i życiowym priorytetem jest taniec. Mam jednak wrażenie, że otworzył się na to, by odkryć dla siebie kino [...].

J.P.: Jego łącznikiem między światem tańca i kina był na planie choreograf Sidi Larbi Cherkaoui.

L.D.: [...] Zależało mi na tym, by widz nie był rozproszony przez piękne układy choreograficzne. Chciałem zrobić film, w którym dostrzegamy raczej fizyczność tańca, to, jakie piętno odciska on na ciałach tancerzy. Chciałem użyć w filmie świata baletu jako metafory dorastania kogoś wyjątkowego w świecie, który jest podzielony na ściśle określone role dla kobiet i mężczyzn. Nasz młody bohater miał przechodzić fizyczną, wyczerpującą bitwę o istnienie w tym świecie, znalezienie swojego miejsca, ale jednocześnie dopasowanie się i partycypowanie w nim nie na zasadzie outsidera, lecz w roli członka zespołu. Chciałem, żeby to wszystko stało się dla widza dość jasne. Nie chciałem zagłuszać przesłania wymyślną choreografią.

Za każdym razem, kiedy rozmawialiśmy o tańcu, wracaliśmy do pierwotnego pomysłu. Stworzyliśmy układy dostosowane do umiejętności młodych tancerzy. Próby rozpoczęliśmy trzy miesiące przed zdjęciami. W ich trakcie zaczęliśmy, bardzo starannie, wprowadzać na salę operatora jako jeszcze jednego tancerza w naszym układzie. Zależało nam na tym, by stał się on częścią tańca,

⁸⁷ L. Dhont, *Dlaczego bronię „Girl”*, (wywiad przepr. J. Pelczar), <https://przekroj.pl/kultura/lukas-dhont-dlaczego-bronie-girl-jan-pelczar> [dostęp: 5.05.2023].

by widz mógł się znaleźć blisko ćwiczących bohaterów. Najbardziej wymagające dla Victora było to, że nigdy wcześniej nie trenował *en pointe*. Uczył się, by zostać baletmistrem. Przeszedł intensywny trening, by przystosować się do damskiego obuwia.

J.P.: Miesiącami intensywnego treningu była też praca nad *Girl* dla operatora Franka van den Eedena. Jesteście blisko baletnic, pokazujecie kilka wstrząsających scen, równoważycie to zdjęciami pełnymi słońca i radości.

L.D.: Frank to bardzo doświadczony operator. Ma na koncie wiele filmów zrealizowanych w Belgii i Holandii. Ja przyszedłem do niego z ciekawym zadaniem: filmem, w którym jesteśmy cały czas bardzo blisko bohatera. Wydaje mi się, że *Girl* emanuje przez to miłością i troską, ale są w naszym filmie także momenty trudne i sceny, na które ciężko patrzeć. Z Frankiem omówiliśmy przed wejściem na plan każdy, najdrobniejszy wizualny element, na jakim mi zależało. Słońce było jednym z nich. Chodziło o maksymalne wykorzystanie światła słonecznego w części scen. To wzięło się z jednej ze scenariuszowych inspiracji, z mitu Ikara, który chciał dolecieć do słońca i spłonął. Lara też chce wznieść się jak najwyżej, przekroczyć ograniczenia. Światło słoneczne miało być symbolem, który może obudzić w widzach takie skojarzenia.

Aneks M

Fragmenty wywiadu Lukasa Dhonta, przeprowadzonego przez Matta Fagerholma dla Roger Ebert⁸⁸.

LUKAS DHONT: [...] Było we mnie coś, co bardzo pociągało do Nory, odwaga i śmiałość tej młodej kobiety, która powiedziała: „Spójrz, taka jestem. Nie obchodzi mnie, za kogo mnie uważasz. To ja w mojej najprawdziwszej postaci”. To dość niezwykle, że 15-latką naprawdę jest w stanie przeciwstawić się normom społecznym dotyczącym kobiecości, męskości i ciała, w którym się urodziliśmy. Byłem od niej o trzy lata starszy i nie byłem tak odważny. Było wiele części mojej własnej tożsamości, których nie akceptowałem w tamtym momencie, więc Nora była dla mnie przykładem tego, jak można pokonać samego siebie. Skontaktowałem się z nią natychmiast, ponieważ czułem, że w jej historii jest tak wiele do opowiedzenia, a to było pilne.

⁸⁸ L. Dhont, (wywiad przepr. M. Fagerholm), przeł. M. Zambrzycka, <https://www.rogerebert.com/interviews/lukas-dhont-on-girl-the-films-controversial-casting-what-representation-means-to-him-and-more> [dostęp: 5.05.2023].

[...] Jako filmowiec zawsze staram się coś udowodnić, ale musiałem pogodzić się z faktem, że jestem wartościowy, że mogę coś zrobić, że jestem kimś i potrzebowałem tej afirmacji, żeby pokonać samego siebie. Z Norą było podobnie, chciała się sprawdzić, stając się baletnicą, stając się tym wyobrażeniem klasycznej, eleganckiej kobiety, a my w filmie odsunęliśmy się od Lary mającej konflikt ze światem zewnętrznym, który jest dla mnie dość amerykański.

[...] Jeśli masz świat zewnętrzny, z którym postać musi walczyć, to twój główny bohater jest „bohaterem”, a Amerykanie naprawdę to lubią. W tym przypadku masz postać, która walczy sama ze sobą, a ten konflikt czyni ją człowiekiem.

Kiedy pisałem scenariusz na różnych warsztatach scenariuszowych, wiele osób mówiło mi: „Powinieneś zrobić głównego bohatera z ojca, bo możemy odnieść się do tego, jak trudna musi być dla niego ta sytuacja”, a ja powiedziałem: „Nie, to jest inny film. Ten film naprawdę powinien być o niej”.

Ad. Rozdział VIII

KRÓLOWA

Aneks N

Wywiad z Agnieszką Zwiefką, reżyserką *Królowej ciszy*, przeprowadzony przez Magdalenę Zambrzycką (Wrocław, 1.04.2023 r.).

MAGDALENA ZAMBRZYCKA: Dlaczego uważasz, że perspektywa dziecięca jest trudna?

AGNIESZKA ZWIEFKA: Myślę, że tracimy naszą niewinność, jak dorastamy. Nawet jak prowadzę zajęcia ze studentami, to im mówię, żeby wyobrazili sobie, że są dziećmi i żeby uwolnili swoją wyobraźnię, bo mam wrażenie, że my naszą wyobraźnię trzymamy w klatkach. I nawet jak mamy piękne sceny w głowie, metaforyczne, to one są w ryzach logiki dorosłych. A świat dzieci nie podlega logice dorosłych. Opowiadanie o świecie dzieci logiką dorosłych, uważam za błąd. [...] Dzieci, wiadomo, nie robią o sobie filmu, bo jakiś *storytelling* jest potrzebny, plus budżet (*śmiech*), więc bardzo ważne, żeby znaleźć gdzieś ten klucz i współpracować z dziećmi; że żaden film o dzieciach nie może powstać bez udziału dzieci, jako współtwórców. I tak było z *Królową*, bo na początku nie mieliśmy pomysłu, jak ten projekt zrealizować, pojawiliśmy się na koczowisku jako pierwsi biali, zanim jeszcze jakiegokolwiek organizacje pomocowe tam weszły, i jak im powiedziałam, że chcemy o nich zrobić film, to się zaczęli śmiać. [...] Od początku wiedziałam, że chcę robić o dzieciach, ale jeszcze nie miałam punktu zaczepienia – i zaczęliśmy kręcić film o chłopcu, był to ciekawy bohater, ale nie miałam pomysłu na formę... I po roku na koczowisko przyjechała Denisa, moja bohaterka, która nagle była w każdym kadrze, dosłownie w każdym. Psuła nam wszystkie ujęcia, machała do kamery, flirtowała z nią, no i wtedy podjęliśmy bardzo radykalną decyzję, żeby zmienić bohatera, czyli wyrzucasz rok materiałów do kosza... A po drugie, żeby znaleźć też jakąś dziwną formę, formę, która będzie bardziej z punktu widzenia jej wrażliwości. I tutaj Denisa nam bardzo szybko przysłała z pomocą, bo dosłownie po tygodniu zdjęć znalazła na śmietniku box z filmami Bollywood i autentycznie my byliśmy świadkami, jakowa się zakochuje w tej muzyce, w tym świecie kolorowych strojów, ruchów, choreografii... a że nie słyszała to żywiłowo wiele napięć na linii ona – koczowisko, bo musiała muzykę puszczać na cały regulator, żeby czuć wibracje z ziemi, żeby cokolwiek móc do rytmu tańczyć. Widzieliśmy tą rosnącą fascynację i pomyślałam sobie, że ten świat Bollywoodu jest taki lukrowy, kiczowaty i muzyka moich Cyganów też jest taka i pomyśleliśmy, aby połączyć te muzyki, których dzieci romskie słuchają, połączyć choreografię z Bollywoodu, żeby stworzyć kontrast do tego, co złe w jej życiu codziennym, więc im gorzej było w realu, to tym bardziej lukrowa

stawiała się ta powłoczka music-hallowa. Gdzieś chcieliśmy ten kontrast uwypuklić, czyli to, jak wygląda życie, i to, jak wygląda świat widziany oczami dziecka. I to chyba najważniejsze, że Denisa sama podsunęła nam tę formę. Ona tańczyła cały czas, ze starą oponą potrafiła robić jakieś czary mary, tworzyć zaczęła sama stroje bollywoodzkie, a my to po prostu potem rozbudowaliśmy do formy dokumentu, ja to nazywam „dokumentu wyobraźni”, bo ja wyłącznie robię takie filmy, które są dokumentami wyobraźni, a nie faktów. I tu już były choreografie połączone z udziałem profesjonalnych tancerzy, częściowo z dziećmi. Denisa musiała też mieć ostatnie słowo, więc wyobraź sobie, że mieliśmy na przykład choreografię na stu tancerzy, trzy tygodnie prób, żeby to było w synchronię, wszystko za nami – przychodzi dzień zdjęciowy, sprzęt wynajęty jak do fabuły, bo to były i krany, i drony, więc napięcie też jak na planie fabularnym, a Denisa nam pokazuje swoim językiem, bo ona wymyśliła swój język do komunikacji, że ona tego nie zatańczy, bo jej już się to nie podoba. I mój choreograf – zawał serca, tancerze – zawał serca, mamy jeden dzień, jesteśmy na planie, muszą się uczyć nowych kroków, no bo to jest jej świat. I ja wtedy pomyślałam sobie, żebyśmy brnęli już w te choreografie przećwiczone, ustalenia, to byśmy stracili trochę tej autentyczności, więc nasza największa ścinana stu tancerzy jest totalnie asynchroniczna (*śmiech*), nie ma w niej siły music-hallowej, ale jest w niej wrażliwość dziecka, Denisy, i są jej kroki. I to jest ważne, żeby opowiadać o dzieciach włączając je do tej zabawy, do tego procesu.

M.Z.: Czyli można przewidzieć tego typu trudności, jak się zabierasz do pracy z dziećmi?

A.Z.: Bohater dziecięcy jest najbardziej nieprzewidywalnym bohaterem, chyba zwierzęta tylko jeszcze bardziej. Bo dorosłych zachowania możemy przewidzieć, znamy pewne mechanizmy – jak się w jego życiu wydarzy to, to on zareaguje tak i tak. U dzieci nie wiemy. [...] Jak się robi filmy z dziećmi, które są bohaterami pierwszoplanowymi, to chyba trzeba być otwartym na szaleństwo i trzeba w sobie obudzić dziecko, trochę, i powiedzieć: „fuck the rules”.

M.Z.: Czyli wyklarował ci się ten kontrapunkt wtedy, gdy Denisa znalazła tę płytę... Wyszło to naturalnie i nie było sprowokowane?

A.Z.: Tak. My nawet mieliśmy nagrany ten moment, tę scenę, gdy ona znajduje to pudło z filmami Bollywood, ale wycięliśmy to z filmu, bo wszyscy nam mówili, że to wygląda, jakbyśmy my to podrzucili, a to nie było tak... To Denisa wymyśliła formę, podała ja nam na talerzu.

M.Z.: I to uznałabyś za prawidłowość w swoich filmach? Z takich rzeczy korzystasz, że znaków, które podrzuca ci rzeczywistość?

A.Z.: Myślę, że trzeba jakąś świadomą formę nadawać filmowi, ale na tym, co nam życie podaje, bo z dziećmi inaczej nie wyjdzie, to będzie fałszywe. Dorosłego możemy o coś poprosić, możemy go „wyreżyserować”, no, powodzenia w reżyserowaniu dzieci, takich dzieci, zwłaszcza, organicznych,

jak moje romskie dzieci, które w ogóle nie lubią żadnych reguł, zasad, narzucania z zewnątrz. Myślę, że dobrym tropem, jak się robi filmy o dzieciach, to jest zacząć bawić się z tymi dziećmi. I to mówię niezależnie od tego, w jakim one są wieku, mogą nawet mieć szesnaście lat, jak bohaterka filmu, nad którym teraz pracuję, to jest inny rodzaj dziecka, bardziej świadomego, ale wciąż jest to dziecko, nastoletnia perspektywa – ja myślę, że dobrym pomysłem jest po prostu wejść w ich świat, zacząć się bawić, zacząć obserwować i na tym konstruować pewne założenia formalne dla filmu.

M.Z.: Co sprawiało ci przy *Królowej*... największe trudności?

A.Z.: Nieprzewidywalność Denisy. Nigdy nie wiedzieliśmy, jak na coś zareaguje, trzeba było być w wiecznej gotowości, dlatego podjęliśmy bardzo szybko decyzję, że kamera tylko z ręki, z pływającą ostrością, bo czasem nawet z ostrością nie byliśmy w stanie nadażyć, więc ta pływająca ostrość miała taki baśniowy charakter nadać. Mimo, że bardzo dobrze ją poznałam przez te lata spędzone na koczowisku i mówię już po romsku, to totalnie nie mogłam przewidzieć, jak ona czasami na coś zareaguje. A reagowała żywiołowo i natychmiastowo.

M.Z.: Ale rodzice Denisy zgodzili się bez trudu, aby ona była bohaterką?

A.Z.: Tak. To jest do dzisiaj moja piękna, cygańska rodzina, do dziś mamy ze sobą kontakt, ale to nie są standardowi rodzice, myślę, że rodzice w ogóle mogą podchodzić sceptycznie do obecności ekipy filmowców, no, Romowie są akurat bardzo tolerancyjni. I jest to bardzo blisko żyjąca ze sobą społeczność. My żyjemy w rodzinach bardzo wąskich pojęciowo – mama, tata, dzieci, koniec, a tam jest ta stadność. I jak miałam bardzo trudny swój osobisty problem w życiu i tam się rozplakałam na koczowisku, to pamiętam, jak mnie wszystkie kobiety nagle otoczyły, zbudowały wokół mnie krąg, mężczyźni poszli w cholerę, bo to jednak kobiety osobno, mężczyźni osobno, i się poczułam częścią czegoś. [...] I te dzieci w części tego wyrastają.

M.Z.: Dziecko jako bohater? Na ile jest specyficzny taki bohater? Na co się trzeba nastawić?

A.Z.: Nieprzewidywalność, ale też trzeba być niezwykle otwartym, żebyśmy my nie narzucali pewnych naszych wizji, naszych ram, bo my wszystko wciskamy w ramy, a dzieci nie mają ram, żeby zacząć od tego, by poznać świat bohatera, bawić się, rozmawiać, spędzać czas razem – my to nazywaliśmy „dupogodzinami”, ale naprawdę my spędzaliśmy całe dni z dziećmi nie filmując, tylko patrząc się, przyglądając im, wsłuchując się w ich świat. Czyli, myślę, to jest największym wyzwaniem, że filmy muszą mieć pewną narrację i formę, a praca z dziećmi formy nie znosi, i połączenie tej formy z improwizacją totalną nieraz, na zasadzie „skaczemy do basenu i nie pytamy, czy jest w nim woda”, to jest wyzwanie. Ale myślę, że trzeba skakać.

M.Z.: Dlaczego ty wybierasz dzieci na swoich bohaterów?

A.Z.: Bo zazdroszczę im. Bo my nie potrafimy się cieszyć, nie cieszymy się w stu procentach, nigdy, dorosły człowiek nigdy w stu procentach nie będzie szczęśliwy, zawsze w tyle głowy są jego doświadczenia, wiedza o tym, że jutro może być inne, jak dziś jest wspaniały dzień, a dzieci potrafią w stu procentach być szczęśliwe tu teraz. Każdy, kto ma dziecko, któremu czegoś odmówiono, wie, o czym mówię. Zazdroszczę dzieciom tej umiejętności bycia tu i teraz. Doświadczenia życia. Boże, jak to by było cudownie poczuć takie stuprocentowe szczęście (*śmiech*), że wszystko jest możliwe – i dzieci to potrafią, nawet w ekstremalnie trudnych warunkach. Jest w nich coś takiego nazwanego, niewinnego i chyba tej niewinności szukam, generalnie w kinie [...].

W dzieciach fascynuje mnie to, że one potrafią dramaturgię wydarzeń wywrócić totalnie do góry nogami.

M.Z.: Mówiłaś o tym kontrapunkcie, który wprowadziliście...

A.Z.: To jest ta forma... Zauważyliśmy, że kiedy w życiu Denisy działo się coś bardzo dramatycznego, to tym bardziej ona zamykała się w swoim własnym świecie, robiła swoje własne mikro przedstawienia, i ten kontrapunkt stawał się tym mocniejszy, im gorzej działo się w życiu tej romskiej społeczności. Im bardziej warstwa dokumentalna szła w dół, tym bardziej te music-hallowe sekwencje szły w górę, natomiast to, co było dla nas ważne, to żeby haki znaleźć, żeby był taki „hak” w scenie, którą stricte nagraliśmy dokumentalnie – bo ja zawsze stosuję metodę obserwacyjną, nie ingeruję, nie narzucam bohaterom, co mają robić. I szukaliśmy w *Królowej*... właśnie takich haków, na których zawieszaliśmy te sceny music-hallowe. I dla nas takim jednym z haków był przyjazd policji. Przyjeżdża policja na koczowisko, a dzieci się bawią plastikowymi pistoletami – pomyśleliśmy, że to by była świetna odpowiedź na to, co się dzieje w świecie dorosłym z ich perspektywy. Denisa znalazła na śmietniku koronę, to za tym idzie kolejna sekwencja music-hallowe... I zawsze na takim haku zawieszaliśmy naszą music-hallową baśń, bo ja uważam *Królową*... za taką dokumentalną baśń.

M.Z.: A jak długo trwały zdjęcia?

A.Z.: Z trzy lata... Długo.

M.Z.: A więc narracja budowała się w trakcie tych zdjęć? Pojawiały się znaki, które ty odbierałaś i sobie za tymi znakami szłaś...

A.Z.: Ale mieliśmy już założoną formę, bardzo szybko, gdy ona miała te znalezione płyty z Bollywood, to forma była dla nas jasna.

M.Z.: I tu się taki kierunek stworzył... naturalnie.

A.Z.: I chcieliśmy portretować te codzienne zagrożenia, które są na ich drodze, myśleliśmy, że to się skończy eksmisją, a nie skończyło się, nie skończyło się też dlatego, że zaczęliśmy robić film... Koczowisko zniknęło dwa – trzy lata po tym, jak skończyliśmy film, ale oni dostali mieszkania socjalne.

M.Z.: Czyli wasz film wpłynął na to?

A.Z.: No tak, tak. Okazało się, że pomogliśmy bohaterom filmem. Oczywiście włączyły się w to też organizacje [...].

M.Z.: Co taki dziecięcy bohater wywołuje w widzu, z punktu widzenia narracji? Często w filmie, gdzie jakaś społeczność ma bytowe trudności, wybiera się właśnie dziecko jako bohatera, bo to daje szczególny punkt widzenia.

A.Z.: Myślę, że nostalgię wywołuje w nas dziecięcy bohater, bo każdy kiedyś był dzieckiem.

M.Z.: Czyli możemy się łatwiej zidentyfikować z takim bohaterem?

A.Z.: Tak, a z drugiej strony sympatię. Nie wiem, czy znasz taką książkę: *Uratuj kotka*? O tym, jak się pisze scenariusze. Jest to książki hollywoodzka i Blake Snider, autor takiej teorii „save the cat”, mówi, że na początku my musimy przedstawić bohatera w sposób pozytywny, a niech on choćby uratuje kotka, no to my go polubimy za to i będziemy mu kibicować. Z dorosłymi ludźmi jest tak, że jedni się dają lubić bardziej, inni mniej, a dzieci mają coś takiego, że rozczulają, wzruszają. Dlatego filmy o dzieciach są popularne nie tylko wśród dziecięcej widowni, ale też dorosłych. Dlatego ta perspektywa dziecięca czyni te traumatyczne bądź tragiczne wydarzenia bardziej akceptowalnymi. Przy czym nie łagodzi ich, tylko wręcz odwrotnie, bardziej to wyostreża na zasadzie tego kontrpunktu, o którym mówiłyśmy. [...] Dzieci są naprawdę, jeżeli dużo im się da od siebie, one oddają dziesięć razy więcej, a dorośli kalkulują, mają maski, a dzieci są autentyczne, nawet nastolatki, co mnie zdziwiło, bo myślałam, że już w wieku lat szesnastu będzie się budować jakieś swoje wizerunki, ale mimo to nie wytworzyły takich wizerunków autokreacji jak dorośli i to chyba dlatego ten dziecięcy bohater jest taki ciekawy, tak teraz myślę, na gorąco.

M.Z.: To bardzo ciekawe, co mówisz, bo ja próbuję dojść do takiego jądra, dlaczego to dziecko jest takim bardzo...

A.Z.: Prawda. Dzieci nie będą niczego fałszować, tuszować, a człowiek dorosły ma te mechanizmy autokreacji... Nastolatki już też, ale są momenty, kiedy to u nich wszystko pęka, gdzie się wylewa, gdzie ta autentyczność przebija. Ja osobiście dlatego kocham bohatera dziecięcego, że on jest prawdziwy... najbliższy prawdzie emocji. Bo oczywiście *Królowa...* jest filmem inscenizowanym i to widać, i to jest bardziej etyczne, bo każdy inscenizuje, tylko niektórzy chowają te inscenizacje...

A my czynimy z inscenizacji w *Królowej*... język, gdzie kuchnia jest zdradzona, i nie udajemy, że to nie jest zainscenizowane, a mimo to uważam, że w tym jest więcej prawdy niż w wielu scenach, które kręciłam z dorosłymi. Ale trudniej jest dotrzeć do wnętrza dorosłych. O swoich dokumentach mówię, że to jest „dokument wyobraźni”, dokument przefiltrowany przez czyjeś wygranie, które odkrywam na bazie obserwacji i towarzyszenia bohaterowi. Bo gdyby nie Denisa, to ten film z koczowiska nie byłby music-hallem, miałby inną formę, wynikającą z bohaterów.

M.Z.: Jak piszesz scenariusze do swoich filmów?

A.Z.: Ja zawsze wymyślam pewne rzeczy, których byłam świadkiem, czyli najpierw dużo czasu spędzam z bohaterami, w ogóle tu *one development* trwa bardzo długo, daję sobie rok, żeby naprawdę obserwować ludzi, a tak w ogóle to dwa lata i wtedy już wiem, jaki będzie film na sto procent, bo staram się z bohaterów znaleźć formę, a nie odwrotnie. [...] Ja wyznaczam trajektorię możliwych wydarzeń, gdy piszę, wiele scen mam już nagranych, je mogę opisać. W przypadku kreatywnych, hybrydowych form, można to precyzyjnie rozpisać, ale przy *Królowej*... mieliśmy dwie sceny music-hallowe opisane z adnotacją, że inne muszą płynnie wynikać z bieżącej dokumentalnej obserwacji. I pytania, na które będę szukać odpowiedzi. Doprowadzam akcję do pewnego końca i mówię: czy koczowisko będzie eksmitowane, czy nie? czy Denisa kiedykolwiek zacznie słyszeć? czy jej rówieśnicy ją zaakceptują? a jak się historia skończy? Wiadomo, że my nie możemy przewidzieć. Natomiast bardzo ważne jest, by jakąś trajektorię naszkicować, położyć tory. Mój obecny scenariusz ma 27 stron, ale widziałam scenariusze, gdzie na 7 stronach można wszystko zawrzeć i to jest przekonujące. Ważne jest opisanie językiem filmowym i tu nie różni się film dokumentalny, według mnie, od filmu fabularnego – musimy mieć dramaturgię, opisanie sekwencji scen, świata, w którym jesteśmy, kolorów, kształtów, detali. Ja zawsze jadę na *research* z kamerą, bo wiem, że czasem zdjęcia z pierwszego dnia wchodzą do filmu.

M.Z.: Praca z operatorem...

A.Z.: Ja czasem sama filmuję, ale dobrze jest mieć stałą ekipę, bo dzieci bardzo przywiązują się do ekipy. Jak dziecko komuś zaufa, to nie będzie chciało zaufać komuś innemu. W związku z tym ja pracuję zawsze z jednym operatorem, a jeśli on nie może, robię zdjęcia sama. Ekipa kameralna, nieraz tylko dwie osoby. Przy *Królowej*... były trzy osoby, najczęściej dwie – trzy osoby [...].

Z *Królową*... było tak, że ja moich bohaterów poznałam na ulicy we Wrocławiu i się zafascynowałam nimi. Byłam pierwszą osobą, która weszła na to koczowisko, z resztą psami mnie poszczuli wtedy, potem nadali mi imię cygańskie Dili, co znaczy „szalona”, bo stwierdzili, że musiałam zwariować, żeby tak po prostu przyjść tam do nich, bo wiedzieli, że wszyscy się ich bali, byli świadomi niechęci.

BIBLIOGRAFIA

1. Bazin Andre, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963.
2. *Dziecko i film*, „Kwartalnik Filmowy”, 2013, nr 81.
3. *Film dziecięcy, dziecko w filmie*, „Studia Filmoznawcze”, 2012, nr 33.
4. Helman Alicja, *Spojrzenie dziecka – metaforą kina*, „Kwartalnik Filmowy”, 2013, nr 81.
5. Holland Agnieszka, *Ciekawiej dziś mówić o świecie niż o kinie*, (wywiad przepr. A. Seriukow), „Magazyn Filmowy”, 2018, nr 11(87).
6. Kohnstamm Rita, *Praktyczna psychologia dziecka*, Warszawa 1989.
7. Lynes Krista Geneviève, *Visual Currencies: Documenting India's Red-Light Districts*, „Signs” 37.1 (2011).
8. Morin Edgar, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975.
9. Przyłipiak Mirosław, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000.
10. Przyłipiak Mirosław, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000.
11. Redzisz Monika, *To ludzie, nie numery*, „Wysokie Obcasy”, 2023, nr 6(1225).
12. Weston Judith, *Reżyserowanie aktorów*, przeł. T. Szafrński, Warszawa 2010.

Netografia

1. Active Child Aid, <http://activechildaid.org> [dostęp: 21.04.2023].
2. Briski Zana, Kauffman Ross, *DVD Talk* [wywiad], https://www.dvdtalk.com/interviews/born_into_broth.html [dostęp: 21.04.2023].

3. Cantet Laurent, François Begaudeau, *Szkoła miejsce święte – żywa inspiracja*, (wywiad przepr. Interia Film), <https://film.interia.pl/news-klasa-wywiad-z-rezyse-rem,nId,1781203> [dostęp: 5.05.2023].
4. Cantet Laurent, *The Class Exclusive*, (wywiad przepr. Movieweb), <https://www.youtube.com/watch?v=xKqT321c6Lc> [dostęp: 5.05.2023].
5. Dhont Lukas, (wywiad przepr. M. Fagerholm), <https://www.rogerebert.com/interviews/lukas-dhont-on-girl-the-films-controversial-casting-what-representation-means-to-him-and-more> [dostęp: 5.05.2023].
6. Dhont Lukas, *Dlaczego bronię „Girl”*, (wywiad przepr. J. Pelczar), <https://przekroj.pl/kultura/lukas-dhont-dlaczego-bronie-girl-jan-pelczar> [dostęp: 5.05.2023].
7. Groves Don, *Kaddish for a friend – review*, <https://www.sbs.com.au/movies/person/leo-khasin> [dostęp: 20.04.2023].
8. Higginbotham Adam, *Errol Morris to ludzki wykrywacz kłamstw*, https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/errol-morris-film-dokumentalny-robert-mcnamara-donald-rumsfeld-wojna/mg05qtj?utm_source=kultura.onet.pl_viasg_kultura&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&srcc=undefined&utm_v=2 [dostęp: 5.05.2023].
9. Holland Agnieszka, *Reguły narracji w filmie*, <https://zpe.gov.pl/a/reguly-narracji-w-filmie/D7MYDBITT> [dostęp: 20.04.2023].
10. *Kafarnaum (film)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Kafarnaum_\(film\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Kafarnaum_(film)) [dostęp: 20.04.2023].
11. Labaki Nadine, *Nadine Labaki o filmie „Kafarnaum”*, (wywiad przepr. Gutek Film), przeł. M. Zambrzycka, https://www.youtube.com/results?search_query=Nadine+Labaki+Gutek+film [dostęp: 5.05.2023].
12. Labaki Nadine, *„Kafarnaum”: Dzieci, które woląby się nigdy nie urodzić*, (wywiad przepr. M. Steciak), <https://www.vogue.pl/a/kafarnaum-dzieci-ktore-wolalyby-sie-nigdy-nie-urodzic> [dostęp: 5.05.2023].

13. Labaki Nadine, https://www.facebook.com/NadineLabaki/?epa=SEARCH_BOX [dostęp: 20.06.2019].
14. Labaki Nadine, *Widziałam trzylatki pod opieką pięciolatka. Wściekałam się na ich matki. Czy mam do tego prawo?*, (wywiad przepr. A. Tatarska), <https://wyborcza.pl/7,101707,24470659,widzialam-trzylatki-pod-opieka-pieciolatka-wskiealam-sie-na.html?disableRedirects=true> [dostęp: 5.05.2023].
15. *Lato 1993*, https://www.no-regime.com/ru-pl/wiki/Summer_1993 [dostęp: 20.04.2023].
16. Polak Hanna, (wywiad przepr. K. Kazimierzowska), <https://zwierciadlo.pl/kultura/167210,1,hanna-polak--wywiad.read> [dostęp: 21.04.2023].
17. Polak Hanna, *Cierpienie pozwala zadawać pytania*, (wywiad przepr. R. Rient), <https://www.focus.pl/artykul/cierpienie-pozwala-zadawa-pytania> [dostęp: 21.04.2023].
18. ReFOCUS Media Labs, <https://refocusmedialabs.org/refocus-pl> [dostęp: 5.05.2023].
19. Ronczewski Ryszard, https://pl.wikipedia.org/wiki/Ryszard_Ronczewski [dostęp: 5.05.2023].
20. Ronczewski Ryszard, *Ostatni wywiad. Z aktorem rozmawialiśmy tuż przed jego 90 urodzinami*, (wywiad przepr. G. Pewińska), <https://dziennikbaltycki.pl/ryszard-ronczewski-ostatni-wywiad-z-aktorem-rozmawialismy-tuz-przed-jego-90-urodzinami/ar/c15-15240947> [dostęp: 5.05.2023].
21. Ruby Jay, *Speaking for, speaking about, peaking with, or speaking alongside: an anthropological and documentary dilemma*, <https://filmtopicdocumentary.tumblr.com/post/67682972828/born-into-brothels-2005> [dostęp: 21.04.2023].
22. Simón Carla, (wywiad przepr. EFA), *EFA 2017 – Interview with Carla Simón*, <https://www.youtube.com/watch?v=2IIfy2fKGTs> [dostęp: 5.05.2023].
23. Simón Carla, (wywiad przepr. K. Zorita), www.ewawomen.com/interviews/film-industry-news/Ehttps://www.ewawomen.com/interviews/en-events-interview-with-

director-carla-Simón-html/httpsinterviews/en-events-interview-with-director-carla-Simón-htwml/WA Network Blog [dostęp: 5.05.2023].

24. Simón Carla, *I learn a lot from the way that children look at film*, (wywiad przepr. Alfonso Rivera), <https://cineuropa.org/en/interview/323344/> [dostęp: 5.05.2023].
25. Simón Carla, *Write what you know, when a personal story becomes to movie* (wywiad przepr. Film Courage), <https://www.youtube.com/watch?v=kmWz7nYSNTk> [dostęp: 20.04.2023].
26. Zmarz-Koczanowicz Maria, *Cała magia w dokumencie bierze się stąd, że jest jakaś prawda* (wywiad przepr. A. Zaborski), <https://culture.pl/pl/artykul/maria-zmarz-koczanowicz-cala-magia-w-dokumencie-bierze-sie-stad-ze-jest-jakas-prawda-wywiad> [dostęp: 20.04.2023].

Filmografia

1. *Dzieci z Leningradzkiego*, reż. Hanna Polak, Andrzej Celiński, Polska, 2005.
2. *Girl*, reż. Lukas Dhont, Belgia – Holandia, 2018.
3. *Jutro będzie lepiej*, reż. Dorota Kędzierzawska, Polska, 2011.
4. *Kadysz dla przyjaciela*, reż. Leo Khasin, Niemcy, 2012.
5. *Kafarnaum*, reż. Nadine Labaki, Liban – USA, 2018.
6. *Klasa*, reż. Laurent Cantet, Francja, 2008.
7. *Królowa ciszy*, reż. Agnieszka Zwiefka, Polska – Niemcy, 2014.
8. *Lato 1993*, reż. Carla Simón, Hiszpania, 2017.
9. *Przeznaczone do burdelu*, reż. Zana Brisky, Ross Kauffman, USA, 2004.

SPIS ILUSTRACJI

Il. 1. Nilüfer Demir, (b.r.), źródło: <http://www.rewanbej.com/cima-min-weneye-alan-we-sandpeter-bouckaert.html>