

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



Studia Doktoranckie

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej

**Kreatywne sposoby pokazywania przeszłości
w filmie dokumentalnym na przykładzie filmu
pt.: „Gdy powieje harmatan”**

Autorka

Edyta Wróblewska

Promotorka

prof. dr hab. Maria Zmarz - Koczanowicz

Warszawa 2024

SPIS TREŚCI

I.	WSTĘP	str. 3
II.	KREACJA W POKAZYWANIU PRZESZŁOŚCI	str. 6
	1. Inscenizacja	str. 7
	2. Rekonstrukcja	str. 9
	3. Materiały archiwalne	str. 10
	4. Impresje	str. 11
	5. Inscenizacja lalkowa	str. 12
	6. Animacja	str. 13
	7. Techniki mieszane	str. 14
	8. Ilustracja przeszłości dzięki AI	str. 15
III.	KREATYWNE METODY WYKORZYSTANE W POPRZEDNICH FILMACH	
	1. Ala z Elementarza	str. 16
	2. Małe Instrumenty	str. 20
	3. Zygmunt Hübner. Gra z rzeczywistością	str. 23
IV.	ANALIZA PRACY NAD FILMEM „GDY POWIEJE HARMATTAN”	
	1. Temat filmu	str. 26
	2. Historia bohaterki	str. 27
	3. Wyzwania	str. 29
	4. Poszukiwanie formy	str. 32
	5. Realizacja zdjęć	str. 34
	6. Decyzje montażowe	str. 49
	7. Kreatywna rola dźwięku, muzyki i koloru	str. 52
V.	PODSUMOWANIE	str. 56
VI.	BIBLIOGRAFIA	str. 57
VII.	ZAŁĄCZNIKI	str. 60

I. WSTĘP

Zanim rozwinę temat pracy, chciałabym przywołać wnioski zawarte w Raporcie Nostradamusa, czyli w dokumencie opublikowanym przez Festival w Goteborgu i zaprezentowanym na Marche du Film w Cannes, który zawiera analizę szans, zagrożeń i najnowszych globalnych trendów wpływających na branżę audiowizualną. W ostatnim raporcie z 2024 roku, zatytułowanym Paradox of Hope (Paradoks Nadzei)¹ znalazł się fragment, mówiący o tym, co ważne dla ludzi filmu w świecie opanowanym przez konflikty i zagrożonym katastrofą klimatyczną:

“Keeping our humanity is the biggest challenge of our lifetimes and even just of this year. (...) The stories we tell and are told matter enormously. They matter to how we negotiate our needs to both confront and escape this suffering. To whether we can believe and act on the absolute humanity of victims, without forgiving for a moment the inhuman cruelty of their leaders. To how we reconcile living and making our living inside unjust systems with our need to change them. Stories – film! – are necessary parts of the remedy.”

Co w wolnym tłumaczeniu brzmi:

„Zachowanie naszego człowieczeństwa jest największym wyzwaniem naszych czasów, a nawet tego roku. (...) Historie, które opowiadamy i które są opowiadane, mają ogromne znaczenie. Mają znaczenie przy wyborze pomiędzy potrzebą konfrontowania się z cierpieniem, a uciekaniem od niego. Mają znaczenie dla tego, czy jesteśmy w stanie uwierzyć i działać na rzecz ofiar, nie zapominając o nieludzkim okrucieństwie ich liderów. Mają znaczenie dla tego, jak godzimy życie i pracę wewnątrz niesprawiedliwych systemów z potrzebą ich zmiany. Historie i film są potrzebne, żeby temu zaradzić.”

W świecie zalewanym przez masową produkcję audiowizualną i znajdującym się pod presją zagrożeń ze strony coraz bardziej zaawansowanej technologii, raport podkreśla znaczenie mocnych artystycznych głosów i postawy zorientowanej na człowieka. Zwraca uwagę na

¹ *The 11th Nostradamus Report, Paradox of Hope*, [online], dostęp 25.06.2024 r.
<https://goteborgfilmfestival.se/nostradamus/the-11th-nostradamus-report-paradox-of-hope/>

potrzebę pogłębionego podejścia do pokazywanych tematów, szukania prawdy i wiarygodności, w opozycji do treści pozyskiwanych powierzchownie i syntetycznie.

Podzielim przesłanie zawarte w tym raporcie. Szczególnie bliskie są mi postulaty dotyczące wiarygodności i potrzeby pogłębionego psychologicznie podejścia do ludzi i zjawisk pokazywanych w filmach. Te postulaty dotyczą w równym stopniu każdego rodzaju i gatunku filmowego, i z pewnością wielu twórców je podziela. Mają one duże znaczenie także w kontekście odwoływania się do minionych wydarzeń i przeszłych doświadczeń bohaterów filmu dokumentalnego oraz poszukiwania na nie właściwej formy.

Wiarygodne pokazanie zdarzeń z przeszłości, które są istotne z punktu widzenia konstrukcji opowieści, a których nie można pokazać w sposób obserwacyjny, to zadanie, z którym mierzyło się wielu twórców filmów dokumentalnych. Niebanalne i interesujące artystycznie pokazanie tego, co się wydarzyło wcześniej, zanim reżyser czy reżyserka filmu dokumentalnego skierowali kamerę na obiekt swoich zainteresowań, bywa sporym wyzwaniem. Istnieje wiele sprawdzonych sposobów, którymi posługują się twórcy. W pierwszej części tej pracy chciałabym przyjrzeć się takim właśnie metodom, odnieść się do technik używanych przez innych i przywołać inspirujące przykłady filmów dokumentalnych, gdzie takie metody zostały użyte.

W pracy nad swoimi poprzednimi filmami starałam się ten temat rozpoznać, głównie po to, żeby znaleźć konkretne rozwiązania do zilustrowania wydarzeń czy tematów, o których chciałam opowiadać. Stąd jeden z rozdziałów poniższej pracy poświęcam analizie metod zastosowanych w filmach, które zrobiłam wcześniej. Następnie szczegółowo opiszę metodę, którą wybrałam dla zilustrowania wydarzeń z przeszłości, istotnych dla historii pokazanej w filmie dokumentalnym pt.: „Gdy powieje harmatan”.

Film ten opowiada historię Barbary, młodej kobiety z Ghany, dla której jedno wydarzenie z dzieciństwa okazało się punktem zwrotnym, po którym rozpoczął się dla niej czas pełen traumatycznych doświadczeń, przemocy i lęku. Po latach Barbara mierzy się ze swoją przeszłością, próbuje konfrontować się z ludźmi, którzy ją skrzywdzili, chce pozamykać bolesne rozdziały, żeby wyjść na prostą i ruszyć do przodu z własnym życiem. Przeszłe wydarzenia, które z oczywistych powodów nie zostały zarejestrowane, mają więc w tym filmie kluczowe znaczenie dla zrozumienia motywów jej bieżących działań. Dlatego tak

ważne wydawało mi się znalezienie odpowiednich środków artystycznych, żeby tę przeszłość przywołać, gdy to będzie uzasadnione lub konieczne.

Grant artystyczno – badawczy PWSFTiTV, który otrzymałam w początkowym etapie pracy nad tym filmem, dał mi okazję do zbadania tego tematu i poszukania formy, w której można będzie pokazać dramatyczną przeszłość bohaterki w odpowiedni sposób. Na pytanie, czy znalazłam ten „odpowiedni sposób” i co to dla mnie oznacza, postaram się odpowiedzieć w tej pracy. W tym celu konieczne będzie sięgnięcie do realiów, w jakich spotkałam moją bohaterkę, nakreślenie problemu, który stał się tematem filmu oraz przywołanie niektórych wydarzeń z życia Barbary, które nie znalazły się w filmie. W kolejnej części opiszę wyzwania artystyczne i etyczne, z którymi musiałam się zmierzyć oraz przeanalizuję proces poszukiwania kreatywnych sposobów, które pozwoliły mi tę trudną przeszłość pokazać.

Film dokumentalny, niezależnie od tego, jak dużo w nim elementów kreacji, czerpie pełnymi garściami z zastanej rzeczywistości i powinien być tej rzeczywistości w jakiś sposób podporządkowany. W pracy tej będę odwoływać się do tego, co zastałam w świecie mojej bohaterki, przywoływać niektóre sytuacje z jej życia, opisywać działania pozaekranowe, jej motywacje i emocje. Stąd wątki te będą się przeplatać z informacjami warsztatowymi o tym, w jaki sposób na te rzeczywiste sytuacje zdecydowałam się reagować, jak je filmować i jak myśleć o pokazaniu przeszłości bohaterki, żeby, z jednej strony, znaleźć na to niebanalną i artystycznie ciekawą formułę, z drugiej zaś, uzyskać wspomnianą głębię i wiarygodność.

II. KREACJA W POKAZYWANIU PRZESZŁOŚCI

Zanim przejdę do analizy kreatywnych metod opowiadania o przeszłości chciałabym poświęcić kilka zdań samemu pojęciu kreacji w filmie dokumentalnym. Współczesny dokument daleko odszedł od swoich pierwotnych założeń, według których miał rejestrować rzeczywistość w sposób jak najbardziej obiektywny. Szybko dostrzeżono, że czysty, obiektywny zapis w praktyce nie jest możliwy, a twórca prawie zawsze na tę nagrywaną rzeczywistość wpływa i ją modyfikuje, choćby poprzez sam fakt włączenia kamery i filmowania. Obecność pierwiastka kreatywnego w tworzeniu filmów dokumentalnych stała się oczywista, powstało także wiele definicji i opracowań filmoznaucznych, które to sankcjonują, począwszy od griersonowskiej „twórczej interpretacji rzeczywistości”, poprzez dynamiczną zmienność filmu dokumentalnego i tryby reprezentacji opisane przez Billa Nicholasa², a przechodząc na grunt polski, po obszerną i złożoną definicję autorstwa Mirosława Przyłipiaka³. Z kolei Marek Hendrykowski zwraca uwagę na fakt, że filmy dokumentalne polskich twórców wyróżniają się podejściem artystycznym, w którym funkcja estetyczna, czyli nastawiona na przekaz i formę, jest równie ważna, co nastawiona na rejestrację rzeczywistości funkcja referencyjna. Filmoznawca ten wychodzi z założenia, że element twórczej kreacji jest nieodzowny, bo niemal każdy dokument jako dzieło filmowe jest kreacyjny.⁴

Obecnie nie kwestionuje się przetwarzania i subiektywizacji filmowanej przez dokumentalistów rzeczywistości w sposób kreatywny i twórczy. Podobnie wygląda sprawa z podejściem do przywoływania przeszłości w filmach dokumentalnych. To zagadnienie od dawna stanowi istotne wyzwanie artystyczne. Twórcy zostają postawieni przed dylematem, w jaki sposób pokazać dawne sprawy i wydarzenia, jak przenieść na ekran to wszystko, o czym przeczytali w książkach czy gazetach lub o czym usłyszeli od swoich bohaterów. Jak przywołać ich emocje, jak sprawić, żeby widz poczuł je na własnej skórze, a nie tylko dowiedział się o nich? Jakie metody zastosować, żeby uzyskany efekt był jednocześnie innowacyjny, angażujący i wiarygodny?

² B. Nichols, *Jak możemy zdefiniować film dokumentalny*, „Kwartalnik Filmowy”, 2011, nr 75-76.

³ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.

⁴ M. Hendrykowski, *Panorama polskiego dokumentu*, w: *100/100. Epoka polskiego filmu dokumentalnego*, Warszawa 2016, [online], dostęp 25.06.2024 r. http://www.100100.pl/panorama_polskiego_dokumentu

Autorzy filmów dokumentalnych radzili sobie na różne sposoby, posługując się mniej lub bardziej trafnymi środkami, jednak ich efekty nie zawsze były udane. Czasem ta dokumentalna prawda i wiarygodność gubiła się na skutek prób odtwarzania przeszłości w sposób dosłowny, na przykład przez zastosowanie topornych historycznych rekonstrukcji czy przez zbyt ilustracyjne odgrywanie konkretnych fragmentów opowieści przez aktorów. Taka prosta ilustracja bywa zbyt oczywista, powoduje deziluzję, a więc widz przestaje wierzyć w pokazywaną rzeczywistość. Czasem dobór środków budzi kontrowersje związane ze zbyt swobodnym traktowaniem archiwaliów, gdy wydarzenia historyczne ilustrowane są materiałami z innego miejsca i czasu. Innego rodzaju wątpliwości występują w sytuacji, gdy trafne i sugestywne markowanie materiałów archiwalnych powoduje zacieranie granic pomiędzy autentycznym odwzorowaniem wydarzeń, a ich artystyczną interpretacją. Kino dokumentalne, także to nawiązujące do przeszłości, od dawna mierzy się też z wyzwaniem etycznymi, obecnie nasilonymi przez błyskawicznie rozwijającą się sztuczną inteligencję i jej możliwości kreowania fragmentów filmowych, do czego wrócę pod koniec tego rozdziału.

Twórcy nie pozostają bezradni wobec faktu, że jakiś element historii okazuje się niedostępny do bieżącego śledzenia, bo wydarzył się kiedyś. Sięgają po coraz bardziej kreatywne metody i narzędzia, prześcigają się w ich doborze, swobodnie je mieszają, włączają do filmów dokumentalnych techniki zastrzeżone kiedyś dla innych gatunków. Poniżej znajduje się próba usystematyzowania kreatywnych sposobów pokazywania przeszłości w filmie dokumentalnym wraz z subiektywnym wyborem tytułów, w których te środki zostały z sukcesem zastosowane.

1. INSCENIZACJA

W moim odczuciu jest to technika wymagająca największych starań, aby organicznie zespoliła się z materiałem dokumentalnym, aby była świeża, atrakcyjna dramaturgicznie i sprawiała wrażenie rzeczywistego momentu uchwyconego na taśmie filmowej. O ile w filmie fabularnym swobodnie możemy poruszać się w przestrzeniach czasowych, to w dokumencie takie inscenizowane zdjęcia odtwarzające to, co wydarzyło się w przeszłości, muszą być na tyle dobrze zrealizowane, żeby wytrzymały w zestawieniu z wiarygodnością materiałów dokumentalnych.

Jednym z filmów, gdzie tego rodzaju wiarygodność scen inscenizowanych udało się uzyskać są „Historie rodzinne” w reżyserii Sarah Polley. Jest to film o pamięci i percepcji, czyli pojęciach, które mają ogromny wpływ na to, jak odbieramy wydarzenia z przeszłości. Film przełamuje konwencje gatunkowe, inkorporuje fabularne fragmenty w dokumentalną strukturę. Reżyserka dobrała aktorów odpowiadających wyglądem kluczowym postaciom ze swojej rodziny, zainicjowała wydarzenia z przeszłości i pozwoliła aktorom na improwizację. Nagrała je na taśmie analogowej 16 mm, dzięki czemu trudno jest odróżnić, co w filmie jest inscenizacją, a co autentycznym zapisem archiwalnym. Udało jej się nie tylko prześledzić tajemnice rodzinne, ale też w przewrotny sposób zintegrować przeszłość z teraźniejszością.

Szczególną formą inscenizacji posługiwał się w swoich filmach Wojciech Wiszniewski – jeden z głównych twórców polskiego dokumentu kreatywnego, autor, który stworzył własny, niepowtarzalny styl opowiadania. Wykorzystywał on awangardowe techniki narracyjne, łączył elementy inscenizowane z materiałami dokumentalnymi, eksperymentował z formą filmową, a efekty tej oryginalnej twórczości skłaniały do pogłębionej refleksji nad rzeczywistością społeczną i polityczną. Z tym, że „Wiszniewski dokumentował nie tyle rzeczywistość, co stan świadomości i dlatego pozwalał sobie na takie odstępstwo w stosunku do tego, co było na ulicach, ponieważ uważał, że ważniejsze było to, co w głowach ludzi.”⁵ Taką syntezę rzeczywistości, uchwycenie zbiorowego stanu świadomości widać m.in. w jego filmie pt.: „Stolarz” z 1976 roku, gdzie inscenizowanymi ujęciami zilustrował napisany przez siebie, fikcyjny, choć prawdopodobny, życiorys człowieka pracy. Bohaterem jest tu postać wymyślona przez autora tak, aby reprezentowała losy wielu podobnych mu ludzi. W tym filmie występuje nie tylko oryginalny, autorski sposób opowiadania o przeszłości, lecz sama przeszłość bohatera jest tu wykreowana. Wiszniewski twierdził: „Rzeczywistość, która nas otacza jest zakotwiczona w czasie przeszłym. Ja sam jako jej element, wyrastam z czasu minionego.”⁶, a o jego kinie pisano m.in., że „pozostawało ściśle związane ze współczesnością, a jednocześnie było zanurzone w historii. Wehikułem czasu teraźniejszego i przeszłego okazała się kreacja.”⁷

⁵ M. Przyłipiak w *Sztuce Dokumentu*, reż. B. Paduch, w odcinku poświęconym Wojciechowi Wiszniewskiemu.

⁶ W. Wiszniewski, *Młody film Polski – próba sondażu*, *Kino* 1978, nr 8 s. 13, za K. Mąka – Malatyńska, *Ideologia, historia i jednostka – o teorii i praktyce filmowej Wojciecha Wiszniewskiego*, w *Teoria Praktyki*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź, s. 116.

⁷ S. Czyżewski, *Dokument kreatywny – gatunek paradoksalny*, „Film & Tv Kamera” 2007, nr 2, s. 20.

2. REKONSTRUKCJA

Rekonstrukcja jest metodą odtwarzania przeszłości, przeważnie przeznaczoną dla filmów historycznych, uważaną także za rodzaj inscenizacji⁸. Może przybierać różne formy - od kameralnych rekonstrukcji z udziałem aktorów wcielających się w prawdziwe postaci historyczne, do rozbudowanych scen z udziałem grup rekonstruktorskich.

Wybitnym przykładem udanej, kreatywnej rekonstrukcji, która przybrała formę surrealistycznej wizji jest „Scena zbrodni” z 2012 r. w reżyserii Joshuy Oppenheimera. Film ten stawia pytania o konsekwencje antykomunistycznych czystek dokonywanych przez szwadrony śmierci w Indonezji w połowie lat 60. XX wieku. Przedstawiciele tamtego reżimu, nigdy nie osądzeni przez historię, odgrywają przed kamerą zbrodnie, które wtedy popełnili. Historyczna rekonstrukcja wykonywana jest więc nie przez aktorów, ale przez te same osoby, które brały udział w prawdziwych wydarzeniach, w tym przez Anwara Congo, głównego sprawcę pogromów i przestępstw. Tę porażającą inscenizację ludobójstwa „wypierają z wolna sceny oniryczne i baśniowe, utopione w tanich efektach i kiczowatej stylistyce onirycznej”⁹, a „Oppenheimer dokonuje radykalnego, oślepiającego oświetlenia zbrodni”¹⁰. „Scena zbrodni”, pomimo, że powszechnie uznana za dzieło wyjątkowe, także nie pozostaje wolna od pytań natury moralnej. Czy taka sugestywna rekonstrukcja zbiorowej zbrodni, z udziałem, z jednej strony, prawdziwych morderców, a z drugiej, statystów, uruchamiających prawdziwe emocje, była dopuszczalna od strony etycznej? Czy na potrzeby filmu można było zwyczajnych ludzi, czasem spokrewnionych z prawdziwymi ofiarami odgrywanego pogromu, eksponować na tego rodzaju przeżycie?

Od wrażliwości reżysera i jego zespołu zależy, gdzie ustali granicę tego, co może zostać pokazane, a co powinno pozostać ukryte. W dalszej części tej pracy będę się wielokrotnie odwoływać do tego aspektu realizacji scen zawierających odniesienia do przeszłości mojej bohaterki. Tego rodzaju etyczne dylematy często towarzyszą twórcom filmów dokumentalnych, szczególnie tym, którzy poruszają tak drastyczne tematy.

⁸ S. Curran Bernard, *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2016, s. 127.

⁹ Praca zbiorowa pod redakcją P.Kwiatkowskiej i M. Szewczyk, *Sztuka w kinie dokumentalnym* Fundacja MAMMAL, Warszawa, 2016, s. 20.

¹⁰ Tamże, s. 20.

W przypadku filmów rekonstruujących prawdziwe wydarzenia historyczne ma to jeszcze większe znaczenie i rodzi pytania o to, przez czyją pamięć ta przeszłość jest filtrowana i kto jest autorem wersji wydarzeń pokazanej na ekranie? W przypadku „Sceny zbrodni” jest to pamięć i wyobrażenia katów, nie ofiar, co dodatkowo sprawia, że siła rażenia tego filmu jest tak duża.

3. MATERIAŁY ARCHIWALNE

Materiały archiwalne odwołują się do wydarzeń z przeszłości lub te wydarzenia bezpośrednio prezentują. Mogą to być znalezione gdzieś na strychu prywatne taśmy home video lub inne nagrania z udziałem bohaterów, o których film opowiada, mogą to być kroniki filmowe czy fragmenty oficjalnych nagrań. Pokazują zdarzenia z życia bohaterów albo przybliżają społeczny, historyczny czy polityczny kontekst interesujących nas rzeczy. Rysują tło opowieści właściwej, oddają realia i atmosferę dawnych czasów, do których film się odwołuje. Występuje niezliczona liczba przykładów filmowych, gdzie takie materiały archiwalne zostały wykorzystane w sposób kreatywny, bo jest to metoda powszechnie stosowana przez twórców.

Niezwykle innowacyjne i odważne stylistycznie wykorzystanie archiwów znalazło się w jednym z najnowszych filmów dokumentalnych pt.: „Ścieżka dźwiękowa zamachu stanu” z 2024 roku w reżyserii Johana Grimontpreza. Kreacja w tym filmie ma wiele wymiarów. Jest to zarówno dynamiczny, nowoczesny montaż, jak i samo zestawienie opowieści o politycznych manipulacjach u schyłku kolonializmu w latach 60. XX wieku i oszałamiającej muzyki jazzowej, będącej wyrazem siły i rodzącej się autonomii czarnoskórych mieszkańców Afryki. Przemowy Chruszczowa i innych prominentnych polityków, zabójstwo premiera Kongo, Patrice’a Lumumby, nie były dotychczas pokazane w tak nowoczesny sposób, a połączenie tych wydarzeń z muzyką Louisa Armstronga, Johna Coltrane’a czy Niny Simone tworzy z tej opowieści dynamiczny, współczesny teledysk. Taki wybór formy opowiadania otwiera ten historyczny temat na nowe grupy odbiorców.

Innym przykładem użycia archiwalnych materiałów video w sposób twórczy i nowatorski jest niedawny projekt Petera Jacksona, polegający na rekonstrukcji cyfrowej, pokolorowaniu, wyrównaniu tempa i udźwiękowieniu czarno - białych nagrań z czasów

I Wojny Światowej. Nagrania te Jackson połączył z opowieściami weteranów i stworzył przejmujący, prawdziwy obraz wojny pt.: „I młodzi pozostaną”. Podczas tej pracy w szczególny sposób dbał o wojenne realia, każdy szczegół rekonstruowanej opowieści był w tym filmie weryfikowany pod kątem jego wiarygodności. Część twórców niezwykle dba o tego rodzaju dokumentalną rzetelność. Zdarza się także, że sprawni warsztatowo autorzy, gdy nie dysponują odpowiednimi materiałami archiwalnymi lub gdy cena takich archiwalnych wykopiowań jest zbyt wysoka, uciekają się do inscenizacji archiwów markujących materiały prawdziwe. Nie znaczy to oczywiście, że tego rodzaju filmy są w jakikolwiek sposób gorsze, bywa przeciwnie – różnego rodzaju ograniczenia często wyzwalały twórczą kreatywność. Problem pojawia się wówczas, gdy inny twórca cytując te zainscenizowane materiały w swoim filmie jako autentyczne materiały źródłowe. Wydaje się niezwykle ważne, żeby odróżniać tego rodzaju kreację w pokazywaniu przeszłości od autentycznych nagrań archiwalnych, nie tylko w filmach dokumentalnych, ale w każdego rodzaju materiałach video i demaskować ten fakt, jeśli tego rodzaju artystyczne przetworzenie faktów miało miejsce. Nabiera to szczególnej wagi w świetle rozwoju AI i wykorzystania sztucznej inteligencji do kreowania różnorodnych form video, do czego nawiążę dalej.

4. IMPRESJE

Impresje dokumentalne mogą być zapisem subiektywnych wrażeń, próbą zobrazowania wewnętrznych przeżyć bohaterów. Budują klimat filmu, nadają mu poetycki ton, uwalniają wyobraźnię twórczą, pokazują siłę kreacji.

W filmie pt.: „Serce psa” z 2015 roku Laurie Anderson dzieli się tęsknotą po stracie psa, a swoje refleksje ubiera w pełną impresji, inspirującą formę wizualną. Materiałom nagrywanym podczas jazdy samochodem, z technicznych kamer, animowanym, czasem odtwarzanym od tyłu, towarzyszy hipnotyzująca narracja reżyserki. W tej oryginalnej formie Anderson żegna się ze swoim psem, ale składa też hołd nieżyjącemu mężowi, Lou Reedowi. Reżyserka przywołuje w filmie sentencję Kierkegaarda, że życie można zrozumieć patrząc na nie tylko wstecz, żyć trzeba jednak naprzód, a sentencja ta trafnie opisuje także podejście do życia bohaterki filmu „Gdy powieje harmatan”.

Polskim przykładem trafnego użycia takiej techniki jest skromny film z 2012 roku pt.: „Samotność dźwięku” w reżyserii Jacka Piotra Bławuta. Powstał on z wykorzystaniem rozmów, muzyki, ale też niezwykle sugestywnych i zapadających w pamięć impresyjnych fragmentów tworzących przestrzeń wokół domu bohatera filmu, Tomasza Sikorskiego – kompozytora, który odszedł tragicznie i w samotności. Fragmenty włączone do filmu pokazują domy i ulice, tworzą jakby subiektywny punkt widzenia muzyka, widok z jego okna, rozmyty i coraz bardziej niewyraźny. Mamy wrażenie, że oczami bohatera obserwujemy skrawki codzienności rozgrywającej się wokół jego mieszkania. Impresje te dobrze oddają spojrzenie kogoś, kto jedynie obserwuje życie i nie ma odwagi w tym życiu uczestniczyć.

5. INSCENIZACJA LALKOWA

Ciekawą wizualnie i innowacyjną formą przywoływania wydarzeń z przeszłości jest inscenizacja wykorzystująca różnego rodzaju lalki czy figury. W filmie pt.: „Brakujące zdjęcie” z 2013 roku reżyser Rithy Panh, wobec braku materiałów archiwalnych i zdjęć dokumentujących zbrodnię Czerwonych Khmerów, do odtworzenia ich ludobójstwa z lat 70. XX wieku wykorzystał własne rekonstrukcje stworzone przy pomocy glinianych figurek. Postaci te umieścił na tle materiałów video i w ten sposób ożywił swoją historię. Tak wykonana wizualizacja pomogła mu opowiedzieć o traumatycznych doświadczeniach z dzieciństwa w Kambodży. Zilustrowane dzięki figurkom osobiste wspomnienia rekonstruują zbiorową pamięć o tych wydarzeniach i sugestywnie oddziałują na wyobraźnię.

Nieco inny zabieg kreacyjny w odkrywaniu swojej przeszłości zastosowała Asmae El Moudir, reżyserka filmu pt.: „Matka wszystkich kłamstw” z 2023 roku. Aby poznać rodzinne tajemnice, skonstruowała replikę jednej z dzielnic Casablanki i wypełnia ją figurkami członków swojej rodziny, sąsiadów i znajomych. Następnie zaprosiła ich wszystkich do wspólnego odkrywania nieopowiedzianych historii, w których główną rolę odegrała jej apodyktyczna babka, strażniczka moralności rodziny. Szczególnie interesujące wydaje się zestawienie dramatycznych historii z intensywnością kolorów i świateł użytych do oświetlenia jej makiety. Dokumentalna forma sugestywnie przeplata się w tym filmie z kreacją, sztucznie wykreowany świat najbliższego otoczenia i lalkowe miniatury w rękach

prawdziwych ludzi uruchamiają ich opowieści i wspomnienia, co daje intensywny, poruszający efekt końcowy.

W filmie pt.: „1970” z 2021 roku reżyser Tomasz Wolski oddaje głos prominentnym działaczom partyjnym odpowiedzialnym za stłumienie robotniczych protestów na Wybrzeżu. Nagrania archiwalne prawdziwych rozmów telefonicznych zilustrowane są materiałami archiwalnymi, ale równoległą warstwę wizualną stanowią sceny, w których biorą udział poklatkowo animowane lalki przedstawiające partyjnych decydentów. Wykonane w ten sposób animacje kreują ciężką atmosferę tamtych dni, obrazują hipotetyczne sytuacje z przeszłości, ale wypełniają także luki w materiałach archiwalnych wykorzystanych w filmie. Można się zastanawiać, na ile tego rodzaju animacje wiernie odwzorowują przedstawianą historię, jednak ten kreatywny zabieg sprawia, że dawne sytuacje zyskują nową oprawę, stają się dostępne dla widzów znudzonych klasycznym sposobem opowiadania o ważnych momentach polskiej historii.

6. ANIMACJA

Animacja jest jedną z powszechnie używanych metod pokazywania wydarzeń z przeszłości. Historie dokumentalne przeniesione na ekran z wykorzystaniem różnych jej form dowodzą, że dzięki animacji mogą ożyć nie tylko fakty i wydarzenia, ale możliwe staje się zobrazowanie wewnętrznych stanów bohaterów, ich marzeń, lęków i nadziei.

W filmie pt.: „Walc z Baszirem” z 2008 roku reżyser Ari Folman sugestywnie przywołuje niechciane wspomnienia, gdy jako izraelski żołnierz został wysłany do Libanu, co przyplacił zespołem stresu pourazowego. Jego poruszające wyznanie, swego rodzaju filmowa autoterapia, ilustrowana jest komiksową animacją i silnie oddziałuje na emocje. Podobnie działa niedawno zrealizowany film pt.: „Przeżyć” z 2021 roku w reżyserii Jonasa Pohera Rasmussena, gdzie opowieść bohatera, który ze swoją matką i rodzeństwem ucieka z Afganistanu do Europy, jest ilustrowana animacjami wykonanymi w różnej stylistyce. Przemyślana narracja tego filmu, umiejętnie budowane napięcie, obrazy, które nie są dosłowne i zostawiają pole do interpretacji, wszystko to składa się na siłę emocji, wywołanych przez ten film.

Z kolei film pt.: „Droga na drugą stronę” z 2011 roku w reżyserii Ancy Damian, opowiada historię Claudio Crulica, Rumuna, niesłusznie skazanego za kradzież, który w więzieniu rozpoczyna strajk głodowy. Historia jego walki o godność i dobre imię opowiadana za pomocą animacji, jest przykładem łączenia różnych jej technik. Oprócz animowanej kreski widać fotografie miejsc i ludzi, fragmenty komiksowe i malarskie, wycinanki, strzępki artykułów z gazet, urywki wiadomości telewizyjnych. Te łączone techniki sugestywnie budują wstrząsającą opowieść o przypadku Crulica i ostatnich dniach z jego życia.

7. TECHNIKI MIESZANE

W wielu filmach dokumentalnych techniki kreatywnego opowiadania o przeszłości stosowane są w różnych kombinacjach i formach. Filmowcy łączą inscenizacje, animacje, swobodnie operują archiwalnymi materiałami video i innymi dostępnymi środkami, aby stworzyć wielowarstwowe opowieści.

W filmie pt.: „Człowiek na linie” z 2008 roku w reżyserii Jamesa Marcha niezwykle napięcie i angażującą narrację uzyskano dzięki mistrzowskiemu połączeniu kilku technik: wywiadów, materiałów archiwalnych i świetnie zrealizowanych inscenizacji fabularnych. Film opowiada o odważnym wyczynie Philippe'a Petita, który w 1974 roku przeszedł po linie rozpiętej między wieżami World Trade Center w Nowym Jorku. Proces przygotowań do tego wydarzenia okazał się wyjątkowym materiałem na film, a udane rekonstrukcje fabularne pomogły zbudować napięcie i rozbudzić żywe emocje towarzyszące temu szalonemu wyczynowi sprzed wielu lat. To jeden z dokumentów, w którym przeszłość została przywołana w wyjątkowo angażujący sposób, ale takich filmów łączących techniki narracyjne jest wiele.

W filmie pt.: „The Arbor” z 2010 roku w reżyserii Clio Barnard, opowiadającym o zmarłej w młodym wieku dramatopisarce Andrei Dunbar i pokazującym codzienne życie jednego z robotniczych miast północnej Anglii, wyjątkowo oryginalnym zabiegiem było zaangażowanie aktorów, którzy markują ruchy ust do nagrań rozmów z autentycznymi uczestnikami pokazywanych sytuacji. Tego rodzaju rekonstrukcja wrzuca widza w sam środek wydarzeń i sprawia, że tragiczna historia Dunbar jest pokazana w sposób oryginalny i angażujący.

8. ILUSTRACJA PRZESZŁOŚCI DZIĘKI AI

Zastanawiające jest, w jaki sposób opisane powyżej metody dotyczące pokazywania przeszłości w filmie dokumentalnym utrzymają się w świetle rozwijających się możliwości sztucznej inteligencji. W najbliższej przyszłości, dzięki jeszcze nie do końca rozpoznanym, lecz nieograniczonym kompetencjom AI, możliwe będzie stworzenie dowolnych światów i zwizualizowanie dowolnej historii, w tym indywidualnych wspomnień czy wydarzeń z danego momentu w przeszłości. Już teraz, dysponując próbką głosu jakiejś osoby, możliwe jest dogranie innych jej wypowiedzi. Rodzi to ogromną pokusę, żeby wykorzystać takie nieprawdziwe, choć prawdopodobne zdania, w celu podbicia emocji albo podkreślenia dramaturgii. Dotyczy to nie tylko filmów dokumentalnych, ale wszelkich form wizualnych. W niedawnym teledysku do utworu Fatboy Slima pt: „Role Model” wykorzystano wizerunek szeregu znanych osób, w tym nieżyjących: Jimiego Hendrixa, Davida Bowie, Johna Lennona, Andy’ego Warhola, Marlona Brando czy Salvadora Dalí, a postaci te, dzięki cyfrowej manipulacji, śpiewają ten utwór. Ta manipulacja jest w tym teledysku ewidentna i łatwa do identyfikacji, ale można sobie wyobrazić, że tego rodzaju środki będą coraz bardziej doskonałe, mniej oczywiste, za to powszechnie dostępne. Jak te nowatorskie narzędzia wpłyną nie tylko na obrazowanie przeszłości w filmach dokumentalnych, ale na powstawanie tych filmów w ogóle? Czy dokumentaliści będą mieć w sobie normę etyczną, żeby nie dorabiać sztucznych treści lub takie wykreowane dzięki AI treści oznaczać i demaskować? W jaki sposób przesuną się granice tego, co można będzie nazwać filmem dokumentalnym, a co już nie? Wydaje się, że błyskawiczny rozwój AI otworzy cały szereg możliwości wizualnych pozwalających na kreowanie wyobrażonych światów, z drugiej strony niezwykle istotne będzie zachowanie dokumentalnej wiarygodności, zgodności faktów i etycznego kręgosłupa w ilustrowaniu zdarzeń historycznych czy przeszłości prawdziwych ludzi.

Niezależnie od raczkujących jeszcze narzędzi generowania treści video przez sztuczną inteligencję, różne formy kreatywnego przywoływania wydarzeń z przeszłości w filmach dokumentalnych dają większą swobodę artystycznej wypowiedzi i pozwalają stworzyć bogatsze środowisko narracyjne. Filmy, które w innowacyjny i oryginalny sposób ożywiają przeszłość, nie tylko głębiej zanurzają widza w odtwarzanej rzeczywistości, ale też bardziej sugestywnie działają na emocje i sprawiają, że przeżycie filmowe staje się silniejsze.

III. KREATYWNE METODY WYKORZYSTANE W POPRZEDNICH FILMACH

Podczas pracy nad swoimi filmami dokumentalnymi wybieram tematy, które mnie poruszają albo zastanawiają, które wydają się ważne, o których, w moim odczuciu, warto głośno mówić. Zależy mi przy tym, aby bohaterowie i sprawy, o których opowiadam, byli pokazani w pełni i bez zafałszowań. Zawsze staram się poznać bohatera na tyle, żeby móc wyobrazić sobie, o czym myśli, co go nurtuje, jak zapamiętał istotne wydarzenia ze swojego życia. A potem dążę do tego, żeby takie stany wizualnie zobrazować. Wybieram do tego formę, która wydaje mi się atrakcyjna wizualnie i spójna z charakterem ludzi, których pokazuję. Jednocześnie ta forma nie może dominować, tylko tworzyć dodatkową warstwę narracyjną, nadawać filmowi rytm czy w nienachalny sposób porządkować jego treść. Staram się dzięki temu pokazać rzeczy trudne do pokazania, coś, co wydaje się niewyraźne, co trzeba bardziej poczuć niż zobaczyć. Mam tu na myśli taką warstwę filmu, poprzez którą komunikuję się z widzami nie wprost, a poprzez intuicję, impresje czy sugestie. Czasem dotyczy to ogólnej myśli filmu, czasem są to wewnętrzne stany bohaterów, ich myśli i odczucia. Tu czuję największą siłę kreacji, ale także największe zagrożenie nadużyciem. Żeby uniknąć takich nadużyć w pokazywaniu życia prawdziwych osób, twórcza wizja reżyserska powinna być podporządkowana rzeczywistości dokumentalnej. Dotyczy to także kreacji w obrazowaniu przeszłości bohaterów.

1. ALA Z ELEMENTARZA

Film pt.: „Ala z Elementarza” z 2010 roku to portret Aliny Margolis - Edelman – ocalałej z getta, fascynującej postaci, lekarce, która przez całe powojenne życie ratowała dzieci na całym świecie. Ala była też żoną Marka Edelmana – ostatniego przywódcy powstania w getcie warszawskim, człowieka – ikony, o którym powstało kilka książek i filmów. Zafascynowała mnie osobowość Ali, poruszyła historia jej życia, wydawało mi się konieczne zrobienie filmu o kobiecie, która całe życie spędziła w cieniu wielkiej figury znanego męża, podczas gdy sama robiła rzeczy co najmniej tak samo ważne i znaczące.

Zamierzałam zrobić film obserwacyjny, planowałam odwiedzić z Alą miejsca, w których podczas konfliktów zbrojnych ratowała i leczyła dzieci. Liczyłam, że uda się sfilmować moją bohaterkę w działaniu, bo nawet w podeszłym wieku była bardzo aktywna. Okazało

się to niemożliwe, bo tuż przed planowanym rozpoczęciem zdjęć Alina poważnie zachorowała, a po dwóch latach choroby, zmarła. Zostałam z nagraniami rozmów z nią, które miały być jedynie dokumentacją, a musiały posłużyć jako oś narracyjna filmu. I tu pojawił się problem, w jaki sposób zilustrować jej opowieść o wydarzeniach z przeszłości.

Wiele czasu poświęciłam na wybór materiałów archiwalnych z czasów II Wojny Światowej, szczególnie nagrań z warszawskiego getta. Fotografie, do których dotarłam, były wielokrotnie wykorzystywane w innych filmach, chciałam więc znaleźć sposób, żeby opracować je na nowo, znaleźć inny punkt widzenia, nadać im nowy kontekst. Stąd wziął się pomysł, żeby wyciąć figury ludzi z tła fotografii i to tło poruszyć. W ten sposób statyczne fotografie stawały się materiałami video. Obecnie taka technika wydaje się dosyć powszechna i łatwo osiągalna, ale kilkanaście lat temu była to metoda dosyć oryginalna i czasochłonna, ponieważ obróbka każdego takiego zdjęcia wymagała żmudnej pracy manualnej.

Kolejny pomysł na kreatywne pokazanie przeszłości bohaterki zrodził się, gdy Ala powiedziała mi, że autor dawnego polskiego „Elementarza”, Marian Falski, zadedykował jej specjalny egzemplarz, w którym napisał, że to właśnie ona jest Alą z jego książki. Wybrane ilustracje z „Elementarza” posłużyły więc jako podstawa animacji pokazujących istotne momenty z jej życia. Ciekawym wyzwaniem było połączenie tych animacji z materiałami archiwalnymi i zdjęciami, w taki sposób, żeby, z jednej strony, jak najwierniej i jak najbardziej sugestywnie przybliżyć czasy i zdarzenia, a z drugiej, żeby rytm opowieści był płynny, a całość, mimo użycia kilku różnych technik, nie sprawiała wrażenia chaosu. Wydaje mi się, że w świetle braku możliwości zrobienia filmu obserwacyjnego, stworzenie narracji z opowieści Ali i zilustrowanie przeszłych wydarzeń w sposób, który wybrałam, był w tamtym czasie optymalnym rozwiązaniem. Poniżej znajdują się przykładowe kadry z tego filmu wykorzystujące techniki, które opisałam.



1. *Ala z Elementarza*, animacja na bazie ilustracji z *Elementarza* Mariana Falskiego.



2. *Ala z Elementarza*, opracowana graficznie fotografia z warszawskiego getta.



3. *Ala z Elementarza*, opracowana graficznie fotografia Aliny Margolis i Marka Edelmana.



4. *Ala z Elementarza*, opracowana graficznie fotografia z prywatnego archiwum Aliny Margolis.

2. MAŁE INSTRUMENTY

W procesie pracy nad filmem pt.: „Małe Instrumenty” z 2013 roku, który opowiada o muzycznej pasji Pawła Romańczuka, lidera grupy o tytułowej nazwie, starałam się pokazać w niebanalny sposób skąd wzięła się jego fascynacja nietypowymi instrumentami, na których tę muzykę tworzy. A są to wymyślne konstrukcje zrobione ze znalezionych fragmentów metalu, drewna czy plastiku, ze śrubek, blaszek albo dziecięcych zabawek. Od wielu lat Paweł sprowadza też stare i zniszczone instrumenty muzyczne z całego świata, żeby je naprawić, przywrócić do życia i na nich zagrać.

Ponieważ myśli głównego bohatera bezustannie krążą wokół muzyki, jest to jego pasja granicząca z obsesją, w filmie chciałam zobrazować, co się dzieje w jego głowie i jak wygląda powrót do jego muzycznych inspiracji z dzieciństwa. Realne sytuacje, w których bierze udział, przeplatają się z fragmentami surrealistycznych wizji nagranych na taśmie 16 mm, które mają formę poklatkowych inscenizacji inspirowanych filmami Georges Méliésa. Niektóre z tych poklatkowych nagrań z udziałem Pawła i członków jego zespołu były w postprodukcji nakładane na obrazy przeróżnych mechanizmów użytych w jego instrumentach. Te zainscenizowane, kreatywne fragmenty mają lekką formę, ale pod tą zabawną powierzchnią kryje się duża doza autorefleksji i melancholii głównego bohatera. Ten wrażliwy artysta i outsider szuka sensu i spokoju w świecie swoich instrumentów, które traktuje z niebywałą troską i atencją. W jego postawie i sposobie na życie znalazłam coś bardzo szczerego i poruszającego, czym chciałam się podzielić w swoim filmie, a jego bogaty wewnętrzny świat skłonił mnie do poszukania niekonwencjonalnej formuły, żeby ten świat zilustrować. Realizacja nagrań na taśmie analogowej pokazujących przeszłe i obecne fantazje bohatera była solidną podstawą, żeby zaplanować potem kreatywne fragmenty filmu „Gdy powieje harmatan”.



5. *Male Instrumenty*, fragment zdjęć z taśmy filmowej 16 mm.



6. *Male Instrumenty*, fragment zdjęć z taśmy filmowej 16 mm.



7. *Male Instrumenty*, fragment zdjęć z taśmy filmowej 16 mm.



8. *Male Instrumenty*, fragment nałożonych w montażu zdjęć z taśmy filmowej 16 mm.

3. ZYGMUNT HÜBNER. GRA Z RZECZYWISTOŚCIĄ

Innym przykładem filmu, w którym sięgnęłam do nieoczywistych odwołań do przeszłości jest film pt.: „Zygmunt Hübner. Gra z rzeczywistością” z 2017 roku. W tym projekcie forma miała dla mnie kluczowe znaczenie, ponieważ zależało mi, żeby, po pierwsze, współgrała z tym, jakim Hübner był człowiekiem, po drugie, żeby w sposób organiczny i spójny wizualnie włączyć do filmu fragmenty dawnych spektakli, nagranych w różnej stylistyce, często w nienajlepszej telewizyjnej jakości, a po trzecie, chciałam w jakiś nieoczywisty sposób oddać klimat i realia kolejnych dekad życia w PRLu oraz pokazać ich wpływ na działania bohatera. Hübner był człowiekiem logicznym i uporządkowanym, raczej skrytym i małomównym. Zastanawiałam się, w jaki sposób o nim opowiedzieć, żeby w niebanalnej formie przekazać jego myśli, ale przede wszystkim, jak pokazać dawną opresyjność aparatu państwa, bo ograniczenie wolności twórczej i cenzura, w chwili, gdy pracowałam nad tym filmem, stały się ponownie aktualne.

Paweł Dobrzycki, scenograf, którego Hübner zaprosił do współpracy w Teatrze Powszechnym na początku lat 80., wyznał, że teatr ten w czasach stanu wojennego był „oazą wolności” odporną na to, co działo się na zewnątrz, a on sam nigdy potem, nigdzie indziej nie czuł się tak wolny w swojej pracy, jak wtedy, w teatrze kierowanym przez Hübnera¹¹. Gdy za murami teatru rozgrywały się dramatyczne wydarzenia, oni, jakby chronieni i izolowani od tych zawirowań, mogli kontynuować pracę i tworzyć dzięki sprytowi i dyplomacji Zygmunta Hübnera. Ta wypowiedź była dla mnie kluczem do stworzenia formy filmu i pomogła mi znaleźć sposób, żeby ożywić przeszłość. Głównym założeniem było to, żeby fragmenty spektakli, kronik filmowych i innych archiwów pokazujących sierną rzeczywistość PRLu zostały wyświetlone z projektora na ścianach i we wnętrzach Teatru Powszechnego. Dzięki takiemu zabiegowi, ta przeszłość na murach tego teatru w jakiś sposób ożyła, dawne archiwa filmowe zyskały nowy kontekst, a odwołania do twórczości Hübnera sprzed kilkudziesięciu lat stały się mniej oczywiste.

¹¹ J. Kozarska, A. Litak, C. Niedziółka - Scenariusz wystawy i redakcja katalogu: *Zygmunt Hübner, 23 marca 1930, 12 stycznia 1989*, Gdańsk, Kraków, Warszawa, 2000



9. Zygmunt Hübner. *Gra z rzeczywistością*, fragment spektaklu wyświetlonego we wnętrzach TP.



10. Zygmunt Hübner. *Gra z rzeczywistością*, fragment spektaklu wyświetlonego we wnętrzach TP.



11. Zygmunt Hübner. *Gra z rzeczywistością*, fragment archiwów wyświetlonych we wnętrzach TP.



12. Zygmunt Hübner. *Gra z rzeczywistością*, fragment archiwów wyświetlonych we wnętrzach TP.

IV. ANALIZA PRACY NAD FILMEM GDY POWIEJE HARMATTAN

1. TEMAT FILMU

Bohaterkę filmu, Barbarę, poznałam w 2017 roku, gdy po raz pierwszy poleciałam do Ghany. Celem tego wyjazdu był wolontariat w Child Protection Center, ośrodku prowadzonym przez salezjan, gdzie trafiają dzieci – ofiary handlu ludźmi, odbite z niewolnictwa, niektóre bardzo małe, przeważnie oddane lub sprzedane przez własnych rodziców. Opiekunowie w ośrodku tworzą dla nich normalne warunki rozwoju, przygotowują do rozpoczęcia szkoły, czasem pracują z rodzicami, żeby odzyskane dzieci nie zostały sprzedane po raz drugi.

Skrajna nędza, handel dziećmi i wykorzystywanie ich do niewolniczej pracy to problemy, które powszechnie występują w Ghanie, pomimo, że jest to jeden z bogatszych krajów Afryki Zachodniej. Jest to jednocześnie kraj, gdzie niewolnictwo dzieci jest rozwinięte na niespotykaną skalę. Z pozoru malownicze jezioro Volta, które zajmuje duży obszar Ghany, jest miejscem, gdzie to zjawisko jest najbardziej dostrzegalne i powszechne¹². Szacuje się, że 28% dzieci w wieku 5-17 lat w Ghanie jest wykorzystywane do pracy, a 21% pracuje w niebezpiecznych warunkach¹³, ok. 60% z nich to ofiary handlu ludźmi w rejonie jeziora Volta¹⁴. Chłopcy są wykorzystywani do niebezpiecznych zadań przy łowieniu ryb, dziewczynki są zmuszane do niewolniczej pracy w obcych domach lub do prostytucji.

Przyczyną takiego stanu rzeczy jest przede wszystkim wszechogarniająca, skrajna bieda i brak możliwości wyżywienia wszystkich członków rodziny. Przy czym często wyznacznikiem statusu rodziny jest liczba posiadanych dzieci. Dlatego w wielodzietnych, ubogich domach, powszechnym zjawiskiem jest całodzienna praca nawet bardzo małych dzieci lub wysyłanie dzieci do pracy poza domem. Przeważnie oddaje się je na wychowanie do lepiej sytuowanych krewnych, ale także sprzedaje ludziom zupełnie obcym, z nadzieją,

¹² R. Johansen, *Child trafficking in Ghana*, ONZ [online]
<https://www.unodc.org/unodc/en/frontpage/child-trafficking-in-ghana.html>

¹³ Wg informacji z 12 czerwca 2023 r. opublikowanych przez UNICEF [online]
<https://www.unicef.org/ghana/press-releases/new-ghana-accelerated-action-plan-against-child-labour-2023-2027-launched>

¹⁴ Webinar Buffet Institute for Global Affairs z 9 sierpnia 2020 r. [online]
<https://www.northwestern.edu/abroad/about/news/human-trafficking-and-childrens-rights-in-ghana.html>

że, z dala od domowej biedy, dzieci te znajdują lepszą przyszłość. Często towarzyszy temu oczekiwaniu, że w przyszłości oddani potomkowie będą źródłem utrzymania dla swoich starych rodziców. Dzieci takie czeka niewolnicza praca ponad ich siły i życie w zaniedbaniu przez długie lata. Nieliczni szczęśliwcy są odbijani przez organizacje pozarządowe i umieszczani w ośrodkach takich jak Child Protection Center, który mieści się w Temie, niedaleko stolicy Ghany, Akry.

Praca z dziećmi w CPC, porażająca bieda wokół, widok maleńkich dzieci, próbujących coś sprzedać na ulicy, wszystko to było dla mnie niezwykle poruszające. Bohaterka filmu, Barbara, wtedy 20 letnia dziewczyna, była dawną podopieczną ośrodka, w którym prowadziłam zajęcia. Po skończeniu szkoły gastronomicznej w innym mieście przyjechała, żeby odwiedzić polskiego księdza Piotra - salezjanina z CPC. Emanowała z niej siła, charyzma i pewność siebie rzadko spotykana wśród młodych dziewczyn w Ghanie. Chciałam poznać Barbarę, dowiedzieć się więcej o jej życiu i o tym, jak radziła sobie w trudnych sytuacjach. Po kilku wspólnie spędzonych dniach Barbara zaufała mi na tyle, że zdecydowała się opowiedzieć mi swoją historię, a ponieważ jej przeszłość ma kluczowe znaczenie w świetle tematu tej pracy i nie wszystkie jej elementy mogły znaleźć się w filmie, pozwolę sobie w dużym skrócie przytoczyć jej historię poniżej.

2. HISTORIA BOHATERKI

Gdy Barbara miała 8 lat, rodzice oddali ją pod opiekę ciotki, która wywiozła ją do Akry, kilkaset kilometrów od rodzinnego domu. Ciotka obiecała, że zajmie się dziewczynką, wyśle ją do szkoły, zapewni edukację i dobre życie, ale fakty okazały się inne. Zamiast tego zagoniła ją do niewolniczej pracy, głodziła ją i biła. W domu ciotki działy się także inne rzeczy, których Barbara nie chciała ujawniać w filmie. Były to wydarzenia zagrażające jej zdrowiu i życiu, które odcisnęły na niej duże piętno. Rodzice zupełnie się nią nie interesowali. W nielicznych rozmowach telefonicznych ciotka zapewniała, że wszystko jest w porządku, a rodzice nie wnikali, jak jest naprawdę. Po kilku latach życia u ciotki kontakt Barbary z rodzicami zupełnie się urwał.

W tym czasie bieganie stało się dla niej namiastką wolności. Stała się obiecującą biegaczką, zdobyła nawet kilka medali w mistrzostwach juniorów Ghany, a szkolny trener, zaproponował, żeby wspólnie z innymi młodymi zawodnikami zamieszkała u niego, dzięki temu będzie mógł lepiej przygotowywać ich do zawodów. Barbara bez wahania przeprowadziła się do trenera. Miała wtedy ok 15 lat. Szybko okazało się jednak, że trener jest kolejnym agresorem, który zaczął ją brutalnie wykorzystywać. Trwało to przez kolejne kilka lat.

Barbara została uratowana przez polskiego księdza Piotra, który pracował w Child Protection Center i znał tego rodzaju przypadki. Gdy Piotr zorientował się, że trener krzywdzi Barbarę, zabrał ją i wszystkich innych zawodników z jego domu, umieścił ich w CPC, a po czasie zgłosił sprawę na policję, gdzie trener przyznał się do gwałtów na Barbarze. I choć został wypuszczony na wolność bez żadnych konsekwencji, to dla Barbary duże znaczenie miało to, że przy świadkach poprosił ją o wybaczenie.

Piotr zapewnił Barbarze leczenie, zebrał pieniądze na szkołę gastronomiczną, załatwiał kolejne prace w kuchniach, restauracjach i hotelach, a potem wspierał ją do czasu, aż stała się bardziej niezależna. Stał się dla niej najbliższą osobą, a ich relacja do tej pory jest barwna i daleka od stereotypów o biednej czarnoskórej dziewczynie uratowanej przez białego księdza. Piotr uświadomił też Barbarze, że trudno jej będzie zrealizować ambitne plany i marzenia, jeśli nie poukłada w sobie spraw z przeszłości. Barbara zaczęła więc przygotowania do konfrontacji z osobami, które ją krzywdziły, żeby pozbyć się gniewu i złości, które ciągle nosiła w sobie. Piotr towarzyszył jej jedynie na początku tej drogi, podczas dwóch pierwszych wizyt u rodziców. Potem, po kilkunastu latach pracy w Ghanie, przeniósł się do Gambii, żeby tam otworzyć kolejną misję, a Barbara musiała radzić sobie sama, wspierana przez niego jedynie z daleka. Przez kilka lat Piotr pełnił wobec niej rolę psychologa i coacha motywującego do zmiany i rozwoju.

Przywołuję te fakty nie dlatego, żeby epatować dramatem, ale po to, żeby uzasadnić, dlaczego poszukiwanie sposobu na pokazanie wydarzeń z przeszłości bohaterki w tym projekcie było tak istotne i złożone. W scenariuszu dołączonym do wniosku o dofinansowanie PISF z początku 2021 roku tak o tym pisałam:

„Za największe wyzwanie w tym projekcie uważam takie przywołanie tych zdarzeń, które w sposób organiczny, sugestywny, a jednocześnie artystycznie ciekawy da obraz fragmentów przeszłości, które mają znaczący wpływ na obecne życie mojej bohaterki.

(...) Traumatyczne sytuacje z dzieciństwa, które nie mogły być zarejestrowane, będą pokazane z wykorzystaniem kreatywnych sposobów opowiadania. Nie będą to inscenizacje ani ilustracje, a raczej impresje pełne napięcia, uzupełnione przejmującą narracją Barbary. (...) Zamierzam użyć tylko tego, co jest rzeczywiście niezbędne dla dramaturgii, a w filmie operować w większym stopniu metaforą, obrazem i nastrojem.

Będzie to film z ważnym przesłaniem społecznym, mówiący o problemie współczesnego niewolnictwa, ale przede wszystkim będzie to emocjonująca historia młodej dziewczyny, która nie chce już być ofiarą i zakładniczką ciemnej przeszłości, chce za to odważnie zawalczyć o szczęście i spełnione życie.”

Na tym etapie przygotowań do filmu nie wiedziałam jeszcze jakich środków użyję. Przy okazji poszukiwań tej formy konieczne było uwzględnienie kilku wyzwań związanych z realizacją tego projektu.

3. WYZWANIA

W trakcie kilkuletniej pracy nad filmem „Gdy powieje harmatan” pojawiło się wiele różnego rodzaju wyzwań. Część z nich wynikała z faktu, że pełniłam w tym projekcie jednocześnie funkcję reżyserki i producentki, co mogłoby stać się przedmiotem osobnej pracy. Inne trudności dotyczyły organizacji zdjęć w Afryce w czasach pandemii. Przy okazji poznawania przeszłości bohaterki, a potem przy podejmowaniu decyzji, jakie fakty ujawniać w filmie, a jakie pominąć, musiałam zadać sobie szereg pytań natury artystycznej, psychologicznej, etycznej i moralnej. Wyjeżdżając do Ghany nie miałam pojęcia o mechanizmach i niepisanych zasadach, jakie funkcjonują w tym kraju, a gdy z każdą wizytą coraz lepiej je poznawałam, powodowało to jedynie stan coraz bardziej uświadomionej niekompetencji, żeby jednoznacznie oceniać przeróżne modele życia i zachowania, z którymi się tam spotkałam. Zależało mi, żeby w żaden sposób nie przejawiać postkolonialnej perspektywy spojrzenia na ludzi, sytuacje i zjawiska, które były

dla mnie nowe i nie zawsze intuicyjnie zrozumiałe czy logiczne. Zastanawiałam się też, jak podczas pracy nad filmem uniknąć stereotypowego obrazu afrykańskiego kraju, pulsującego tańcem, śpiewem i kolorami, a z drugiej strony jak nie epatować biedą i nieszczęściem, widocznym na każdym kroku i przygniatającym.

Weszłam w świat mojej bohaterki z poczuciem dużej odpowiedzialności za jej samopoczucie, jej relacje, a nawet za poprawę jej losu, tym bardziej, że zaufanie z jej strony było ogromne, oczekiwania i nadzieje również. Poza księdzem, byłam drugą osobą, dla której to, co się dzieje w jej życiu, miało znaczenie. Towarzyszyłam Barbarze w procesie znaczących zmian, nie tylko podczas realizacji zdjęć. Utrzymywałam z nią bieżący kontakt telefoniczny, stałam się obecna w jej życiu, dałam jej także dostęp do swojej prywatności. Obiecałam jej też, że odwiedzi mnie kiedyś w Polsce i tę obietnicę udało mi się zrealizować po raz pierwszy już w 2022 roku, a potem jeszcze dwukrotnie, pomimo przeszkód administracyjnych z zaproszeniami i wizami dla cudzoziemców. Spowodowało to naszą ogromną zażyłość, co prywatnie było niezwykle wzbogacające, jednak w trakcie pracy nad filmem było na tyle angażujące, że stanowiło jakiegoś rodzaju obciążenie.

Zagłębienie się w historię Barbary, pełną przemocy i niesprawiedliwości, odbyło się dużym kosztem emocjonalnym. Nie byłam jedynie bezstronną obserwatorką jej świata, bo filtrowałam jej doświadczenia przez siebie. Czułam szczególną wagę decyzji dotyczących tego, w jaki sposób pracować przy realizacji filmu i co z rzeczy, które wiem, mogę pokazać. Ta odpowiedzialność była tym większa, gdy widziałam, że działania związane z filmem mają realny wpływ na życie Barbary i na jej najbliższe relacje. Barbara powierzała mi tajemnice swoje i swojej rodziny, zastanawialiśmy się, jakie to ma znaczenie dla niej, a jakie może mieć dla filmu, wspólnie planowałyśmy zdjęcia, a Barbara z dużym zaangażowaniem pomagała w ich organizacji. Miała do mnie zaufanie, jeśli chodzi o to, co ujawnię w filmie, a co zdecyduję się pominąć. Przy podejmowaniu takich decyzji, jeszcze w trakcie zdjęć, musiałam oszacować, co Barbara jest w stanie udźwignąć, a co zbyt mocno zaburzy system, w jakim funkcjonuje i może spowodować konsekwencje, które ją przerosną. Jednocześnie zastanawiałam się, jak ten wycinek prawdy, który będę mogła pokazać w filmie, będzie miał się do rzeczywistości, która jest o wiele bardziej złożona.

Zdecydowałam się wejść w ten proces nie tylko ze względów artystycznych. Miałam nadzieję, że realizacja tego filmu może coś zmienić, przynajmniej w wymiarze

indywidualnym. Podziwiałam odwagę Barbary, która dążyła do rozbijania skostniałych struktur z nadzieją, że dzięki swoim wyznaniom ośmieli kobiety do tego, żeby głośno mówiły o nadużyciach, a innych, żeby przestali przymykać oko na wszechobecną krzywdę kobiet i dzieci. A w społeczności, w której żyje Barbara, taka postawa jest spotykana dosyć rzadko. Przy ujawnianiu przekroczeń, takich jak kradzież czy gwałt, cały ciężar winy przeważnie spada nie na sprawcę, a na tego, kto ujawnia taki czyn, ponieważ zaburza to istniejące status quo. Funkcjonuje też cały szereg obaw i zahamowań przed wspieraniem ofiar przemocy w obawie o zemstę ze strony sprawcy. Taka obawa w przypadku Barbary była uzasadniona, dlatego bardzo istotną kwestią było zadbanie o jej bezpieczeństwo, zarówno podczas zdjęć, jak i po nich. Ciotka i trener, czyli osoby, które jeszcze do niedawna ją krzywdziły, w dalszym ciągu mogły stanowić dla niej realne zagrożenie. Barbara narażała się nie tylko na ich zemstę, ale też na ostracyzm rodziny i całego otoczenia, które o tych nadużyciach wiedziało i nie zrobiło nic, żeby im zapobiec albo ratować ją z rąk opresorów. Wpłynęło to na realizację zdjęć, bo na pewnym etapie trzeba było zatrzymać poszukiwania trenera, a potem, już na montażu, konieczne było usunięcie scen, w których Barbara ujawnia więcej szczegółów z życia u ciotki. Ciotka przyczyniła się do wielu krzywd w całej rodzinie, a ich ujawnienie mogłoby spowodować kaskadę niepożądanych wydarzeń. Barbara nie była gotowa na tego rodzaju sytuacje.

Planowałam, że w filmie pojawi się wątek dotyczący tego, że ciotka, już po odejściu Barbary, przetrzymywała i wykorzystywała kolejne młode dziewczynki, które podobnie, jak Barbara kiedyś, tak one potem, zmuszane były do ciężkiej niewolniczej pracy. Barbara już raz pomogła dwóm dziewczynkom wrócić do swoich domów kilka lat temu. Okazało się, że ciotka w niedługim czasie zapewniła sobie kolejne dwie dziewczynki w wieku ok. 9 – 12 lat. Podobnie, jak w przypadku Barbary, to niewolnictwo nie polegało na tym, że dziewczynki były przykute łańcuchem do ściany, albo nie mogły wydostać się z domu. Ich uwikłanie polegało na tym, że nie miały nikogo, kto mógłby im w jakikolwiek sposób pomóc wyjść z tej sytuacji, zapewnić dach nad głową lub przynajmniej opłacić bilet na podróż powrotną do domu. Alternatywą było dla nich życie na ulicy i prostytutka, żeby się utrzymać.

Barbara raz jeszcze zorganizowała podobną akcję i pomogła dziewczynkom wrócić do rodziców, narażając się na gniew i zemstę ciotki. Stało się to podczas dni zdjęciowych, gdy byliśmy na miejscu z kamerą. Ryzyko związane z tym, że uwolnienie dziewczynek mogłoby się nie udać, uniemożliwiło nam filmowanie całej akcji. Postanowiłam także pominąć ten

wątek w filmie, mimo, że mieliśmy nagraną relację Barbary ujawniającą, jak to przebiegało. Były to trudne do podjęcia decyzje balansujące na granicy tego, co dobre dla filmu, a co zbyt ryzykowne dla ludzi, których film dotyczy. Finalnie, przeszłość Barbary mówiąca o jej pobycie w domu ciotki została maksymalnie okrojona, o czym napiszę w dalszej części pracy dotyczącej realizacji zdjęć i decyzji montażowych.

Jedną z najważniejszych rzeczy, którą trzeba było uwzględnić przez cały okres pracy nad filmem było to, żeby nagrania w żaden sposób nie spowodowały wtórnej traumatyzacji bohaterki. Już w trakcie dokumentacji, gdy Barbara opowiadała o swoich doświadczeniach, zauważyłam, że przywoływanie wydarzeń z przeszłości powoduje u niej duży dyskomfort. Pomimo tego, była zdecydowana i zdeterminowana, żeby podzielić się swoją historią. Oczywiście było dla mnie, że nie mogę angażować jej w jakiegokolwiek inscenizacje, które w bardziej bezpośredni sposób odwołują się do tego, co przeżyła. Na późniejszym etapie, tuż przed premierą filmu na tegorocznym festiwalu Millennium Docs Against Gravity, na którą Barbara przyleciała z Ghany, zorganizowałam jej opiekę psychoterapeutki specjalizującej się w przypadkach przemocy wobec kobiet. Zależało mi, żeby w jakiś sposób wzmocnić ją i ochronić przed spotkaniem z publicznością i pytaniami, które mogą się wtedy pojawić.

Mając na uwadze powyższe kwestie zaczęłam szukać sposobu opowiadania o przeszłości Barbary, pozostającego w harmonii z tym, co przeżyła, a z drugiej strony takiego, żeby nie ujawniać zbyt wielu faktów z jej życia w opresji, a więc ze wszystkimi niedopowiedzeniami, które były konieczne dla jej bezpieczeństwa.

4. POSZUKIWANIE FORMY

Najpierw, jeszcze na etapie dokumentacji do filmu, a potem, już podczas zdjęć, nagraliśmy trzy szczere i przejmujące rozmowy z Barbarą, podczas których przywoływała dawne sytuacje i opowiadała o trudnych uczuciach, które jej wtedy towarzyszyły. Dysponowałam więc silnymi emocjonalnie nagraniami, w których padały informacje o wydarzeniach z przeszłości. Pomimo ich mocy, chciałam odejść od tego rodzaju bezpośredniej narracji z offu jako zbyt oczywistej, w stronę filmu obserwacyjnego z elementami kreatywnymi,

a fragmenty rozmów wykorzystać tylko tam, gdzie będzie to niezbędne, albo zupełnie z nich zrezygnować na rzecz opowiadania obrazem i nastrojem.

Wiele rzeczy, które działy się w jej życiu, Barbara często omawiała z księdzem Piotrem. Tak było przede wszystkim w początkowym etapie realizacji filmu, podczas zdjęć dokumentacyjnych, gdy Piotr był jeszcze w Ghanie. Potem, gdy wyjechał, rolę powiernika stopniowo przejmował brat Barbary, Kweku, z którym, po wielu latach, odnowiła relację i z którym wspólnie planowała wizytę u rodziców. Barbara miała silną potrzebę rozliczenia się z przeszłością, zakładałam więc, że ten temat pojawi się przede wszystkim w rozmowach i sytuacjach rodzinnych. Tego rodzaju sceny obserwacyjne, gdzie znajdują się fragmenty dialogów i załączki informacji o doświadczeniach Barbary, miały stanowić pierwszą płaszczyznę narracji o przeszłości w filmie.

Wobec tego, że nie chciałam używać rozmów z Barbarą ani jej narracji z offu, zaczęłam szukać rozwiązań pozwalających zastąpić to, co mówiła innymi środkami wyrazu i znaleźć jak najbardziej sugestywny sposób, który działa na emocje i operuje obrazem bardziej niż słowem. Miała to być druga, kreatywna płaszczyzna odwołująca się do przeszłości. Zależało mi, żeby w tym drugim obszarze poszukać takiej formy, która będzie niedosłowna, impresyjna i zostawi widzowi pole do interpretacji. Chciałam opowiedzieć o doświadczeniach Barbary poetyckim językiem, a jej trudną przeszłość pokazać jako pełną napięcie, ale i niedopowiedzeń. Zależało mi, aby fragmenty sugerujące wydarzenia z przeszłości funkcjonowały w filmie jako subiektywne stany Barbary, jako jej flash backi lub dłuższe retrospekcje.

W 2020 roku otrzymałam grant artystyczno – badawczy PWSFTviT na projekt pt.: *Kreatywne sposoby opowiadania o przeszłości w filmie dokumentalnym pt.: "Gdy powieje harmattan"*, którego celem było stworzenie pięciu fragmentów filmowych, które w nieoczywisty, impresyjny sposób pokażą wydarzenia z dzieciństwa Barbary. Wspólnie z operatorem filmu, Marcinem Sauterem, zdecydowaliśmy, aby fragmenty te nagrać na taśmie 8 mm, co w warunkach afrykańskich okazało się sporym wyzwaniem. Wybór ten był podyktowany dwoma czynnikami.

Po pierwsze, zależało mi, aby materiał, który nagrywamy, miał dokumentalny charakter i sprawiał wrażenie dawnych domowych archiwów. Wydawało się to konieczne dla

uzyskania wiarygodnego efektu końcowego. Jednocześnie zakładałam, że dla widza oczywiste będzie, że nie są to prawdziwe archiwa z małą Barbarą, a inscenizacje, które pozwolą przywołać tamten czas i poczuć jej emocje. Miałam zamiar tak wkomponować te fragmenty, żeby nie zaburzały obserwacyjnego charakteru opowiadania, a organicznie go uzupełniały tworząc równoległą, mniej oczywistą, płaszczyznę narracji. Po drugie, Marcin Sauter ma duże doświadczenie w pracy z kamerami analogowymi, a efekty jego eksperymentów z taśmą filmową trafiają w moje poczucie estetyki. Chciałam to wykorzystać, tym bardziej, że we wcześniejszej naszej współpracy przy filmie pt: „Małe Instrumenty” zdecydowaliśmy się na użycie taśmy filmowej 16 mm i połączenie dokumentalnych nagrań obserwacyjnych z inscenizowanymi zdjęciami poklatkowymi, o czym pisałam wcześniej. Była to najciekawsza i najbardziej kreatywna część pracy przy tamtym filmie.

Planując zdjęcia na taśmie filmowej, które miały być użyte w filmie o Barbarze, chciałam się przekonać, czy sprawdzi się to, o czym wspomniałam powyżej, czyli, w jaki sposób i z jakim skutkiem można pokazać impresje z pełnej trudnych doświadczeń przeszłości bohaterki bez wykorzystywania jej narracji z offu. Tak więc, współczesne sceny obserwacyjne, sytuacje z udziałem rodziców i braci miały stopniowo ujawniać fakty z dawnego życia Barbary, a materiały z taśmy 8 mm oddawać jej emocje i nastrój, miały przenosić widza do czasu, gdy żyła w opresji. Osobną kwestią pozostawało połączenie tych dwóch sposobów narracji oraz dystrybucja informacji w całym filmie, o czym napiszę więcej w części dotyczącej decyzji montażowych.

5. REALIZACJA ZDJĘĆ

Pierwsza tura zdjęć do filmu odbyła się na przełomie lipca i sierpnia 2021 roku w dwóch ghańskich miastach: Akrze i Sunyani. Oprócz wielu scen obserwacyjnych zrealizowaliśmy część zdjęć kreacyjnych na taśmie 8 mm. W inscenizacjach wzięły udział osoby bez doświadczenia aktorskiego. Było to podyktowane nie tylko względami praktycznymi, ale przede wszystkim chęcią uzyskania jak największej prawdy dokumentalnej.

Interesujący okazał się wybór głównej bohaterki tych inscenizowanych impresji. Miała to być dziewczynka w wieku pomiędzy 8, a 12 lat wyglądem przypominająca dorosłą Barbarę.

Nie było możliwe zorganizowanie solidnego castingu, sprawdzaliśmy więc, w jaki sposób pracuje się z dziewczynkami z najbliższego otoczenia Barbary, które spotykaliśmy podczas realizacji zdjęć obserwacyjnych. Dopiero trzecia filmowana przez nas dziewczynka, Jessica, dobrze sprawdziła się przed kamerą. Praca z nią okazała się niezwykle cennym doświadczeniem, szczególnie, że Jessica jest dziewczynką niesłyszącą i niemówiącą. Być może dzięki temu błyskawicznie wychwytywała mowę niewerbalną, świetnie czytała intencje i polecenia reżyserskie.

Zdjęcia, które docelowo miały być wykorzystane jako ilustracja trudnych sytuacji z życia Barbary nagrywaliśmy w sposób wyjęty z kontekstu, tak, żeby dla Jessicy nagrywana scena nie niosła żadnego bagażu negatywnych doświadczeń, a wręcz przeciwnie, żeby udział w filmie był dla niej doświadczeniem pozytywnym. Dopiero po zestawieniu tych ujęć z innymi obrazami, nagrania małej dziewczynki miały dawać pożądany efekt. Wszystkie ujęcia na taśmie 8 mm były nagrywane tak, aby obiektywnie neutralne sytuacje w zestawieniu ze sobą albo w relacji z nagraniami obserwowanej rzeczywistości dokumentalnej mogły tworzyć swego rodzaju napięcie dramaturgiczne i dzięki temu nabierać nowego znaczenia.

Z tego pierwszego wyjazdu zdjęciowego powstało pięć fragmentów, które ułożyły się w 11-minutowy materiał, efekt realizacji grantu, który udostępniam jako załącznik do tej pracy.

Poniżej znajdują się przykładowe fotosy z taśmy 8 mm zrealizowane podczas pierwszego wyjazdu zdjęciowego w 2021 roku. Są one tu udostępnione w formie surowej i przed korekcją koloru.

Rok po realizacji pierwszej części zdjęć wyjechaliśmy do Ghany, aby kontynuować zdjęcia obserwacyjne. Zrealizowaliśmy także kolejne zdjęcia inscenizowane z udziałem tej samej małej bohaterki. Atutem związanym z kontynuacją zdjęć po roku przerwy było to, że Jessica, była wtedy o rok starsza. Miała długie włosy, wyglądała inaczej, co w przypadku obserwacyjnych filmów dokumentalnych bywa dodatkowym walorem, związanym z uchwyceniem upływu czasu. Zakładałam, że zdjęcia z młodszą Jessicą, z krótkimi włosami, posłużą docelowo jako ilustracja z czasów, gdy Barbara przebywała u ciotki, a ze starszą - czasów, gdy Barbara mieszkała u trenera.



13. *Gdy powieje harmatan*, fragmenty nagrań zrealizowanych na taśmie 8 mm w 2021 r.



14. *Gdy powieje harmatan*, zdjęcia zrealizowane na taśmie 8 mm w 2022 r.



15. *Gdy powieje harmatan*, zdjęcia zrealizowane na taśmie 8 mm w 2022 r.

Praca przy planowaniu zdjęć kreacyjnych polegała w dużej mierze na tym, żeby prawdziwe, dosłowne i czasem zbyt szokujące brutalnością sytuacje, które opisała Barbara w nagranej wcześniej rozmowie przekształcać w ich niedosłowny, kreacyjny odpowiednik. Czasem inspiracją do nagrań na taśmie 8 mm były sytuacje z nagrań obserwacyjnych, których z różnych powodów nie można było wykorzystać. I tak np. ujęcia, gdzie dziewczynka siedzi w pustym pokoju z zakratowanym oknem zostały zainspirowane wyglądem rzeczywistego pokoju w domu ciotki.

PRZESZŁOŚĆ U CIOTKI

Zbieg okoliczności sprawił, że w 2019 roku, podczas zdjęć dokumentacyjnych, kiedy to rolę operatora pełnił Piotr Bernaś, możliwe było wejście do pokoju Barbary, tego samego, w którym mieszkała u ciotki. Barbara dostała wtedy zaproszenie na wesele od jednej ze swoich przybranych sióstr, czyli dziewczyny, która razem z nią, od małego, pracowała w domu ciotki. Ta dziewczyna brała wtedy ślub, a wesele odbywało się w tym właśnie domu. Barbara została zaproszona nie jako pełnoprawny gość, ale osoba do pomocy przy obsłudze innych. I choć to nie była dla niej łatwa decyzja, odważyła się tam pójść. Pod pretekstem nagrywania materiału video dla pary młodej dostaliśmy zgodę, żeby to wesele filmować. Poznałam ciotkę, która w trakcie wesela, pewna siebie i bez żadnych skrupułów, tańczyła przed kamerą. Widziałam dwie młode dziewczynki, które w tym czasie myły podłogę i sprzątały zaplecze domu.

Na kilka godzin przed przybyciem gości Barbara miała robiony makijaż w jednym z pomieszczeń obok pokoju, w którym upłynęło jej koszmarne dzieciństwo. I mimo, że przygotowywała się do radosnej uroczystości, zastygła wtedy w stuporze na długi czas, jakby nieobecna i poza czasem, nie zauważając nas i kamery, poddając się bezwolnie ruchom makijażystki. Był to dla mnie bardzo poruszający widok, który został ze mną na długo. Podobnie jak widok małego pokoju Barbary z zakratowanym oknem, który znajdował się tuż obok. Tego rodzaju bezbronność i kruchość Barbary, którą widziałam na jej twarzy w tamtym momencie, starałam się uzyskać w późniejszych nagraniach na taśmie 8 mm z udziałem Jessicy.



16. *Gdy powieje harmatan*, Barbara w domu ciotki, zdjęcia z dokumentacji w 2019 r.



17. *Gdy powieje harmatan*, Jessica jako mała Barbara, zdjęcia zrealizowane w 2021 r.

Barbara w dorosłym życiu kilkakrotnie odwiedziła dom ciotki. Chodziła tam, żeby spotkać się z tą przybraną siostrą. Po raz pierwszy od czasu swojej wyprowadzki poszła tam za namową księdza Piotra, żeby podjąć próbę naprawienia relacji i licząc, że kiedyś usłyszy od ciotki słowo „przepraszam”. Ich konflikt z ciotką wydawał się przypudrowany, nie rozmawiały o tym, co się wydarzyło w przeszłości. Z relacji Barbary wynikało, że ciotka nie widzi w sobie żadnej winy, a w rozmowach z matką sugerowała nawet, że Barbara powinna być jej wdzięczna za to, że kiedyś ją przygarneła, co z kolei powodowało u Barbary olbrzymi gniew i złość.

Etap dokumentacji w 2019 roku kończyłam z nadzieją, że szczerą rozmowę Barbary z ciotką będzie w przyszłości możliwa. Miałam też nadzieję, że jakimś sposobem uda się ją zarejestrować, jeśli nie obraz, to przynajmniej dźwięk. Jednak, gdy po dłuższej przerwie spowodowanej pandemią udało się w końcu zorganizować zdjęcia i przylecieć do Ghany, okazało się, że taka rozmowa nie jest możliwa. Ciotka była w otwartym konflikcie z Barbarą, wściekła na to, że Barbara pomogła pracującym u niej dziewczynkom wrócić do rodziców i tym samym pozbawiła ją bezpłatnej siły roboczej.

O chęci konfrontacji z ciotką Barbara wspominała od dłuższego czasu. Przygotowywała się do tego, układała w głowie rzeczy, które chciała jej powiedzieć. Widziałam w niej dużą potrzebę wykrzywienia gromadzonej przez lata złości, w dodatku miała dosyć ukrywania wszystkich krzywd, które jej się tam przydarzyły. Chciała głośno mówić, przynajmniej o części tych spraw i w jakiś sposób, za pomocą kamery i filmu, poświadczyć prawdę wobec ludzi, do których kiedyś zwracała się o pomoc, a którzy jej nie wierzyli. Dlatego sama podsunęła pomysł, żeby przeprowadzić i nagrać taką konfrontację pomimo braku zgody ciotki, żeby mogła skierować te słowa do kogoś innego. Zaczęłam rozważać to rozwiązanie polegające na stworzeniu emocjonalnie wiarygodnej sytuacji, w której Barbara będzie mogła dać upust swojej złości, wykrzywić swoje żale do jakiejś figury ciotki, a potem zamknąć ten rozdział swojego życia i ruszyć dalej. Był to też wariant bezpieczny dla Barbary, bo gdyby ciotka zobaczyła taką scenę w filmie, nie mogłaby zgłaszać pretensji, że chodzi właśnie o nią.

Mysząc o konstrukcji sceny, która miała powstać przy tej okazji, zamierzałam pokazać Barbarę, która wchodzi do domu ciotki, podczas, gdy kamera zostaje na zewnątrz, a widz jedynie słyszy fragmenty tego, co rozgrywa się w środku. Prawdziwy dom ciotki, którego

potem już nie mogliśmy nagrywać, otoczony był wysokim murem, zwieńczonym drutem kolczastym i fragmentami potłuczonego szkła. Prowadziły do niego duże metalowe, ponure drzwi. Specjalnie do tego ujęcia udało się znaleźć podobny dom. Nagraliśmy Barbarę wchodzącą do tego domu oraz wiele ujęć, które pokazywały opresyjność tego miejsca. Wykorzystaliśmy je także do impresyjnych nagrań na taśmie 8 mm.

Barbara zaproponowała sąsiadkę ciotki – Noemi jako osobę, do której mogłaby skierować swoje słowa. Noemi wiedziała, w jaki sposób ciotka traktuje małą Barbarę, słyszała, co do niej mówi i jak na nią krzyczy. Była jedną z niewielu osób, które pomogły jej przetrwać ten czas, w tajemnicy ją dokarmiła, dawała jej ubrania. Wydawała się osobą, która mogłaby wiarygodnie wcielić się w rolę ciotki i wobec której Barbara mogłaby się otworzyć. Wcześniej nagraliśmy u Noemi bardzo ciepłą scenę, w której Barbara rozmawia z nią o swoich planach założenia restauracji, a Noemi i jej siostra uczą ją, jak dobrze ugotować jedną ze sztandarowych ghańskich potraw. Po kilku dniach od nagrania tej sceny Barbara zwróciła się do Noemi z prośbą o to, żeby wzięła udział w takim substytucie konfrontacji z ciotką i pozwoliła nagrać swój głos, ale spotkało się to z jej zdecydowanym sprzeciwem. Nie chciała ryzykować gniewu ciotki, poważnie bała się o bezpieczeństwo swoje i swoich krewnych. Żadna obca osoba nie wchodziła w grę, jeśli chodzi o zastąpienie ciotki, bo Barbara nie chciała kierować swoich słów do kogoś, kto nie zna i nie rozumie sytuacji, których tam doświadczyła.

BIEGANIE

W scenariuszu filmu dołączonym do wniosku o dofinansowanie produkcji filmu w PISF znalazły się takie fragmenty:

„(...) Barbara często uciekała z domu ciotki. Biegła wtedy przed siebie, jak najszybciej i jak najdalej. Szybki bieg i ucieczka przed palącym wiatrem dawały jej namiastkę wolności. Zawsze potem wracała. Nie miała nikogo innego, a alternatywą było życie na ulicy. Ciotka ją wtedy biła, reszta się nie zmieniała. Ale bieganie zostało. (...)”

Sceny biegu, który symbolizuje jej wyrwanie się do lepszego życia, będą także stanowić jeden z kreatywnych elementów filmu. I choć symbol taki wydaje się dosyć trywialny, dobrze oddaje to, jak Barbara radziła sobie i radzi z emocjami, które ją przytłaczają. Temu

biegowi będą towarzyszyć nieoczywiste zdjęcia oraz improwizowane, kreatywne dźwięki, które w mniej lub bardziej sugestywny sposób zasugerują to wszystko, z czym kiedyś musiała się mierzyć.”

Bieganie towarzyszyło Barbarze w wielu momentach jej życia, było dla niej bardzo ważne, wobec tego kilkakrotnie nagrywaliśmy ją podczas takiego biegu, o różnych porach dnia i w różnych miejscach. Zrealizowaliśmy też kilka inscenizowanych ujęć biegu z Jessicą. Część z nich to był dynamiczny, szybki bieg, część to bieg radosny i pełen nadziei.

Praca nad tego typu ujęciami, które były zaplanowane jako emocjonalne przerywniki pomiędzy większymi scenami, przebiegała w taki sposób, że równolegle filmowaliśmy sceny obserwacyjne i inscenizowane. Na cyfrowej kamerze nagrywaliśmy to, co było możliwe do nagrania w formie obserwacji, analogowa kamera Super 8 służyła do nagrań kreatywnych, realizowanych w podobnych sceneriach i sytuacjach, aby potem możliwe było organiczne łączenie tych dwóch narracji w montażu.

PRZESZŁOŚĆ U TRENERA

Bieganie Barbary i jej sukcesy na tym polu były bezpośrednią przyczyną przeprowadzki do trenera, który zafundował jej kolejny koszmar i zastopował jej obiecującą karierę. Pozostawało pytanie, w jaki sposób odnieść się w filmie do tego rozdziału z przeszłości, jak ją pokazać z wyczuciem, żeby, z jednej strony, nie epatować brutalnością i sensacją, a z drugiej, żeby nie wygładzać nadmiernie doświadczeń Barbary z tego czasu i pozostać jednocześnie w jej emocjach. Konieczne było rozpoznanie, na jakim etapie myślenia o tej przeszłości jest teraz bohaterka.

O ile Barbara miała wiele wątpliwości związanych z ujawnianiem szczegółów pobytu u ciotki, o tyle w narracji dotyczącej trenera dążyła do tego, żeby jak najwięcej osób dowiedziało się, jak bardzo skrzywdził ją ten człowiek. Miała też silną potrzebę, żeby go odnaleźć, jednak dopytywana przez Kweku, jej najstarszego, wspierającego brata, w jakim celu chce to zrobić i po co jej to potrzebne, nie umiała dać jednej, spójnej i przekonującej odpowiedzi. Twierdziła, że chce spotkać się z trenerem, spojrzeć mu w oczy i przypomnieć, że ich rachunki nie zostały wyrównane. Była przekonana, że trener w dalszym ciągu ma kontakt z młodymi dziewczynkami i może być dla nich zagrożeniem, więc ona musi temu

zaradzić. Temat poszukiwania trenera budził wiele emocji, Kweku próbował powstrzymać Barbarę, a ona za wszelką cenę chciała go odnaleźć.

Wcześniej, gdy odnowili swoją relację po wielu latach, Barbara opowiedziała bratu, co się działo, gdy zamieszkała u trenera. Kweku zareagował na to gwałtownie, w pierwszym odruchu chciał się na nim zemścić. Zamiast tego, odreagował swoją bezradność malując portrety Barbary z zasznurowanymi ustami. Dlatego, już podczas zdjęć, zaaranżowałam scenę malowania portretu Barbary przez brata, licząc na to, że wówczas wypłyną w ich rozmowie wątki, które rzucają światło na życie Barbary w tamtym okresie. Przy malowaniu portretu takie wątki się nie pojawiły, ta scena weszła do filmu w innym kontekście, natomiast informacje o trenerze pojawiły się w jednej z ich wieczornych rozmów. Kweku dowiadywał się tam rzeczy, o których wcześniej nie wiedział, natomiast Barbara szybko przeszła od słów do czynów i niespodziewanie podjęła próbę odnalezienia kontaktu do trenera.

Finalnie jej poszukiwania okazały się nieskuteczne, a im więcej działań podejmowała, tym więcej było sygnałów, że nie powinna dążyć dalej. Osoby, z którymi rozmawiała, zniechęcały ją do tego, a gdy dostała w naszej obecności sms z pogrózkami, dała się przekonać, żeby odłożyć poszukiwania trenera na bliżej nieokreślony czas. Wobec tego, że szukanie nie przyniosło rezultatu, a dalsze działania bohaterki nie były bezpieczne, rodził się dylemat, w jaki sposób wątek trenera przeprowadzić w filmie. Wróć do tego tematu w kolejnym rozdziale tej pracy. I ponownie, w sytuacji, gdy sceny obserwacyjne z trenerem nie były możliwe do zarejestrowania, nagraliśmy impresje ze statystą w roli trenera, który wykonywał proste, neutralne dla niego zadania aktorskie, które potem posłużyły do kreacji wspomnień Barbary.

Jedną z najbardziej przejmujących rzeczy w opowieści Barbary o tym okresie jej życia było to, że nikt z jej otoczenia nie reagował na to, co się działo, mimo, że ona była wtedy kilkunastoletnią dziewczynką, a trener miał ponad 40 lat. Barbara zwracała się o pomoc do różnych osób, które albo jej nie wierzyły, albo nie chciały się angażować w nie swój konflikt. Gdy próbowała mówić o tym, co ją spotyka ze strony trenera, uznawano ją za niezrównoważoną i szaloną. Kiedyś zaciągnięto ją do pastora, który odprawił egzorcyzmy, żeby szatan opuścił jej młode ciało i żeby przestała opowiadać niestworzone rzeczy o powszechnie szanowanym trenerze. Barbara po kilku godzinach tego szemranego seansu zaczęła wic się w konwulsjach i udawać, że toczy nierówną walkę z szatanem, żeby wszyscy

ci ludzie dali jej w końcu święty spokój. Nie podjęłam się zobrazowania tego upokarzającego obrzędu w zdjęciach kreacyjnych w trosce o komfort Jessicy. Wymagałoby to także zbyt zaawansowanej, jak na tamte warunki, inscenizacji. Szukałam jednak sposobu na pokazanie tego rodzaju osamotnienia małej dziewczynki w wielkim, obcym mieście. Kilka razy pojęliśmy próbę filmowania wieczornego życia ulicy w Akrze i Sunyani. Gdy filmowaliśmy Jessicę idącą przez miasto, ludzie na ulicach reagowali z ciekawością, gdy kierowaliśmy kamerę w ich stronę, budziło to ich sporą niechęć i agresję. Wymagało to dużej dyplomacji, żeby takie próby filmowania wieczornej atmosfery ulicy zakończyły się sukcesem.

ODWOŁANIA DO PRZESZŁOŚCI PODCZAS ROZMOWY Z RODZICAMI

Podczas przygotowań do zdjęć długo nie było wiadomo, czy będzie możliwe zrealizowanie nagrań w domu rodziców Barbary. Gdy w 2017 roku spotkałyśmy się po raz pierwszy, Barbara powiedziała mi, że nie ma rodziców. Dopiero po czasie przyznała, że jej rodzice żyją, ale zupełnie się nią nie interesują i nie ma z nimi żadnego kontaktu. Ta sytuacja zmieniła się diametralnie, głównie za sprawą księdza Piotra, który pojechał z nią do rodziców po raz pierwszy od kilku lat i uświadomił im, że powinni bardziej dbać o córkę.

Od tego czasu matka zaczęła przynajmniej dzwonić do Barbary i pytać, co u niej słychać, jednak szybko telefony te przerodziły się w prośby o pieniądze. Od tamtej pory rodzice bezustannie zwracali się do niej i do Kweku z oczekiwaniem wsparcia finansowego, a oni te prośby spełniali, pomimo tego, że sami ledwie wiązali koniec z końcem. Z czasem pojawiła się szansa, że rodzice mogą stać się mniej zależni od nich, bo jeden z braci, dzięki zakupowi maszyny do robienia butów, będzie mógł przejąć część odpowiedzialności finansowej. Barbara i Kweku powitali ten pomysł z dużym entuzjazmem. Wywołało to także ich rozmowy dotyczące wydarzeń sprzed lat, w których emocjonalnie wspominali to, co pamiętali ze swojego dzieciństwa. Zaplanowali wizytę u rodziców, a ja dostałam zgodę, żeby ją filmować.

Barbara jechała tam po 3 latach nieobecności, Kweku pierwszy raz od 15 lat. Przygotowania do tej wizyty i sama droga do rodziców wyzwoliły lawinę wspomnień u Barbary i Kweku, które okazały się interesujące, jeśli chodzi o pojawiające się wątki z przeszłości. O ile dotychczas dominowały opowieści pełne smutku i niezaleczonej traumy, o tyle, podczas tej

drogi, pojawiły się dobre wspomnienia z dzieciństwa, mówiące też o silnej relacji rodzeństwa.

W samochodzie, w drodze do rodziców, udało się zrealizować jedno z zaplanowanych wcześniej ujęć, gdy w trakcie podróży Barbara zasypia. Już po przyjeździe do rodziców, gdy nagrywaliśmy sceny na podwórku, nasze działania obserwowała gromada małych dzieci z okolicy. Barbara dawała im jedzenie, wymyślała zabawy i bawiła się razem z nimi, jakby chciała wrócić do swojego dzieciństwa, zanim jej życie zeszło na inny tor. Nagraliśmy te dziecięce zabawy, które posłużyły jako ilustracja jej snu z autobusu, wymyślonego, choć opartego na jej dawnych wspomnieniach z rodzinnego domu, z czasu zanim została oddana do ciotki. Tego rodzaju scenki rodzajowe z Jessicą i dziewczynkami z sąsiedztwa, nagrane jakby mimochodem, bez specjalnej scenografii, bardzo spontanicznie i w wyniku tego, co akurat pojawiało się w ich zabawach, były łatwe w realizacji i okazały się bardzo przydatne w montażu. Nabierały wtedy innego znaczenia i stawały się ilustracją dawnych wspomnień.

Gdy Barbara przyjechała do rodziców, było wiele momentów, gdzie temat jej przeszłości powracał nagle i niespodziewanie, a my staraliśmy się te momenty wychwytywać i rejestrować. Barbara zadawała rodzicom zdawkowe pytania, na które nie dostawała odpowiedzi. Spontanicznie przekształciła swoją historię w bajkę o Maame i opowiedziała ją dzieciom z okolicy w obecności swoich rodziców sprawdzając, jak rodzice zareagują. Podczas wizyty na farmie, przy gotowaniu, czy przy innych codziennych czynnościach jej pytania pojawiały się jako zapowiedź poważniejszej rozmowy. Gdy w końcu do niej doszło, spodziewałam się, że będzie ona pełna pretensji i rozchwianych emocji. Ale Barbara po raz kolejny zaskoczyła mnie swoją dojrzałością. W rozmowie była opanowana, dokładnie wiedziała, co i w jaki sposób chce powiedzieć. Wyglądało to tak, jakby zaopiekowała się tą sytuacją, wiedząc, że po rodzicach, a szczególnie po matce, nie może się wiele spodziewać. Poprowadziła tę rozmowę tak, aby rodzice mogli zachować twarz, a ona mogła im wybaczyć, pomimo tego, że nie usłyszała od nich słowa „przepraszam”. W rozmowie pojawiło się wiele wątków z przeszłości, istotnych z punktu widzenia dramaturgii filmu. Wybranie właściwych i ich klarowne ułożenie okazało się jednym z większych wyzwań montażowych, szczególnie, że część tej rozmowy była prowadzona w lokalnym języku twi.

W trakcie dokumentacji do filmu pojawił się interesujący wątek z przeszłości Barbary, związany z jej aktem urodzenia, który był potrzebny do wyrobienia paszportu dla niej. Gdy

ksiądz Piotr pojechał kiedyś z Barbarą do jej rodziców, udało mu się wydobyć od nich ten dokument, z tym, że okazało się, że widnieje tam inne imię matki. To ważne odkrycie miało wiele implikacji. Barbara wraz z Piotrem wyruszyli do pobliskiej wioski znaleźć kobietę, która we wczesnym dzieciństwie opiekowała się Barbarą, ponieważ mieli podejrzenie, że to jest jej prawdziwa matka. Udało się ją odnaleźć, do takiego spotkania doszło, ale zaskoczona kobieta nie potwierdziła tej wersji.

Podczas zdjęć do filmu, gdy byliśmy w Sunyani, Barbara chciała znowu tam pojechać, żeby wyjaśnić wątpliwości, które się potem pojawiły, ale z różnych względów okazało się to niemożliwe. Ta historia ma wiele meandrów i zawłości, na które nie ma miejsca w tej pracy, jednak, gdy potem rozmawiałam o tym z Barbarą, powiedziała, że woli zostawić wszystko, tak, jak jest, bez dociekania prawdy o matce. Po konfrontacji z rodzicami jej relacje z nimi zaczęły się normować, nie chciała więc kolejnej rewolucji w swoim życiu, bo to byłoby dla niej zbyt trudne. Musiałam to uszanować i zrezygnować także z tego wątku, żeby nie destabilizować życia Barbary, choć tego rodzaju zaskoczenie pod koniec filmu z pewnością podbiłoby jego dramaturgię.

ROLA KSIĘDZA

Niezaprzeczalną rolę w życiu Barbary odegrał ksiądz Piotr. Nie tylko wyrwał ją z rąk trenera, ale też pomógł uwierzyć, że czeka ją jasna przyszłość. Był jedną z niewielu osób, która stanęła w jej obronie, tak, że po raz pierwszy mogła poczuć się bezpieczna. Teraz Piotr w dalszym ciągu wspiera Barbarę i jest stale obecny w jej życiu, pomimo dzielącej ich odległości. Piotr często zmienia miejsca pobytu, bierze udział w misjach na całym świecie, obecnie kieruje ośrodkiem w Sierra Leone - jednym z najbiedniejszych krajów świata, gdzie problemy, z którymi spotkał się w Ghanie, dopadają go ze zdwojoną siłą. Aby lepiej pomagać osobom takim, jak Barbra, Piotr skończył nawet studia we Włoszech skoncentrowane na profesjonalnej pomocy ofiarom molestowania i przestępstw seksualnych.

Dużym wyzwaniem było zaznaczenie w filmie tak znaczącej roli księdza, ponieważ nie był obecny w Ghanie w trakcie zdjęć właściwych, a jedynie podczas dokumentacji w 2019 roku. Większość nagrań, w których widać było zażyłą relację Barbary z księdzem, pochodziła właśnie z tamtego okresu. Wracali wtedy do wydarzeń z przeszłości, ale nie po to, żeby

sobie powspominać, ale dlatego, że tamte tematy wypływały przy okazji różnych działań Barbary, związanych m.in. z uwolnieniem dziewczynek od ciotki. I choć technicznie zdjęcia te nie odstawały od późniejszych, to wygląd Barbary bardzo się zmienił w ciągu dwóch lat. Włączenie tych zdjęć dokumentacyjnych do filmu byłoby zauważalne i stworzyłoby trzecią płaszczyznę czasową, czego chciałam uniknąć dla zachowania klarowności opowieści.

Podczas przygotowań do drugiego etapu zdjęć w 2022 roku okazało się, że Piotr spędzi lato w Polsce. Barbarze bardzo zależało, żeby w tym czasie tu przylecieć i go spotkać. Udało się to zorganizować, miała tu przylecieć razem z nami, zaraz po skończeniu zdjęć w Ghanie. Chciałam wejść w tę polską rzeczywistość razem z bohaterką, spojrzeć jej oczami na to, co tu zastanie. Celem jej wizyty w Polsce było m.in. spotkanie z wolontariuszami, znajomymi księdza Piotra, którzy jeżdżą na misje do Afryki i mają do czynienia z trudnymi przypadkami nadużyć. Miała ich uświadomić, z jakimi problemami będą się tam mierzyć. Zależało mi, żeby posłuchać i nagrać, w jaki sposób zmienia się jej narracja na temat swojej przeszłości. I rzeczywiście, to spotkanie było cenne, jeśli chodzi o sposób opowiadania przez Barbarę o tym, co się wydarzyło w jej życiu. Mówiła z wielką godnością o upokorzeniach, których doświadczyła i siłę, którą znalazła, żeby zawalczyć o siebie.

Barbara, w trakcie realizacji filmu bardzo się zmieniła, podobnie zmienił się jej stosunek do wcześniejszych doświadczeń. Od gniewu i wściekłości na ludzi, którzy ją skrzywdzili i na otoczenie, które nie reagowało, do stanu, w którym potrafiła o części tych doświadczeń mówić ze spokojem i bez obwiniania siebie za to, co było. Obserwowanie tej przemiany było niezwykle satysfakcjonujące. Barbara na początku naszej znajomości pałała żądzą zemsty, dążyła do konfrontacji z ludźmi, przez których tak cierpiała. Z czasem dostrzegła, że, gdy nie można wymierzyć sprawiedliwości, to dla własnego dobra i spokoju powinna poukładać tę przeszłość w sobie. Ja natomiast zdałam sobie sprawę, że to jest właśnie sens i sedno filmu, który wspólnie robimy.

W Polsce odbyło się kilka dni zdjęciowych, podczas których Barbara odwiedziła m.in. rodziców Piotra w Bieszczadach. Udało się zarejestrować kilka zabawnych sytuacji, np. gdy nie mówiąca po angielsku mama księdza uczyła Barbarę lepić pierogi i gotować rosół. Sceny te nie weszły jednak do filmu, wolałam, żeby film w całości rozgrywał się w Ghanie. Nie chciałam, żeby wydźwięk filmu był taki, że ten lepszy świat za horyzontem, o którym mówi

Kweku pod koniec filmu, Barbara znajduje dopiero w europejskim kraju. Barbara wiele razy powtarzała, że zależy jej, aby to w jej kraju zachodziły zmiany na lepsze.

WIATR JAKO TRIGGER

Podczas dokumentacji do filmu Barbara opowiedziała mi o harmatanie. Mówiła o gorącym, suchym wietrze, który wieje w Ghanie od listopada do marca. Zawłaszcza wtedy domy i ulice, pokrywa wszystko czerwonym pyłem przyniesionym z Sahary, wciska się w każdy kąt, wysusza oczy, wypełnia usta, zabiera oddech. Jednocześnie przeraża i budzi respekt. Mówiła, że wiejący wiatr przynosi obrazy z przeszłości i sprawia, że traci energię do życia. Ten dojmujący wiatr, przed którym nie ma ucieczki, wydawał się dobrą metaforą opowieści o jej przeszłości. Wyobraziłam sobie, jak odgłosy wiatru przenoszą jej myśli do tego, co działo się kiedyś. Na bazie tego, co od niej słyszałam, napisałam scenariusz filmu, w którym znalazł się m.in. taki fragment dotyczący wiatru:

„Ten wiatr towarzyszył jej też, gdy mieszkała w małym pokoju z zakratowanym oknem w domu ciotki. Natrętne myśli sprawiają, że czasem Barbara nie jest w stanie podnieść się z łóżka przez kilka dni i zadbać o najprostsze rzeczy. Nie wychodzi wtedy do ludzi, prawie nie je. Słyszy odgłosy wiatru zza okna, a niechciane wspomnienia cisną się jej pod powieki. Strzępki wydarzeń z przeszłości przychodzą do niej we śnie. Szereg subiektywnych, niedopowiedzianych impresji buduje atmosferę matni, z której nie można uciec. Barbara budzi się gwałtownie, przerażona, a zaraz potem szczęśliwa, że to tylko zły sen.”

Ten końcowy opis koszmaru, z którego budzi się Barbara, udało się zrealizować gęsto montując materiały z taśmy 8mm. Nie udało się jednak nagrać pełnoskalowego harmatanu, który występuje dosyć rzadko. Poradziliśmy sobie wynajmując mechaniczną dmuchawę i wytwarzając wiatr na potrzeby filmu. Podczas montażu okazało się jednak, że brakuje nam takich ujęć. Zainscenizowaliśmy więc podobną wicherę już w Polsce, w piaskarni nad brzegiem Wisły, gdzie dograliśmy polski wiatr, który całkiem nieźle udawał wiatr afrykański.

Kilku konsultantów spotykanych na marketach filmowych i podczas pitchingu projektu odradzało użycie tytułu „Gdy powieje harmatan”, jako niewłaściwego do nazwania historii Barbary. Ja jednak postanowiłam go zachować, ponieważ projekt od początku funkcjonował

pod tą nazwą, poza tym tytuł wydawał mi się adekwatny. Zawierucha, którą przeszła w swoim życiu Barbara, jak najbardziej kojarzyła się z atakiem potężnego żywiołu, któremu trzeba się poddać, po którym jednak kiedyś następuje ulga i spokój.

6. DECYZJE MONTAŻOWE

Do montażu filmu zaprosiłam Annę Garnarczyk, która wniosła do tego projektu swoją wrażliwość i duży talent. Cały proces montażu trwał z przerwami ok. 9 miesięcy. Po zmontowaniu poszczególnych scen, wydobywaniu sensu każdej z nich i zestawieniu ich razem, najważniejsze zadanie polegało na tym, aby stopniowo eliminować teksty mówione, które padają w rozmowach pomiędzy bohaterami. Kolejnym procesem było zastępowanie informacji podawanych bezpośrednio na flash backi bohaterki zmontowane z ujęć kreatywnych. Istotne przy tym było sprawdzanie, ile zdań można pominąć dla zachowania klarowności historii i jak wiele faktów z przeszłości Barbary trzeba ujawnić, żeby pozostać w jej emocjach i odczuwać empatię wobec niej.

Dysponowaliśmy dużym zasobem zdjęć inscenizowanych nagranych na taśmie 8 mm. Po wywołaniu było to około 70 minut materiału. Postanowiłyśmy jednak traktować te ujęcia w szczególny sposób, wykorzystywać je oszczędnie i tylko tam, gdzie wydawało się to dobrze umotywowane. Zależało mi także, żeby za każdym razem te kreatywne fragmenty pojawiały się na innej zasadzie, w sposób trochę nieprzewidywalny, podobnie jak działa pamięć, gdy niewielki impuls z zewnątrz wywołuje czasem pojedynczy przeblysk, a czasem niekontrolowaną, obezwładniającą lawinę wspomnień. Dlatego przy wplataniu tych fragmentów w sceny obserwacyjne starałyśmy się zaburzać ich rytm i powtarzalność. Miały to być raczej przebliski niepokoju, intuicyjne i działające na zasadzie uwierających, niepokojących obrazów, a nie w pełni eksplikowane ilustracje wydarzeń z przeszłości.

Tego rodzaju flash backi pojawiają się na przykład w scenie na farmie, gdy Barbara pomaga rodzicom zbierać ziarna palmowe. Ilustracja związana z łuskaniem ziaren jest krótka i niespodziewana. To wspomnienie, a także kilka kolejnych, np. gdy niesie chrust na głowie, mogą funkcjonować jako obraz z dzieciństwa u rodziców, gdzie Barbara też dużo pracowała jako dziecko, ale nie było to obarczone smutkiem i samotnością. Mogą też być ilustracją

pracy u ciotki. Podobnie miały działać kolejne fragmenty, które jakby dopadają Barbarę podczas gotowania i w następnych scenach u rodziców.

Kilka razy zmienialiśmy w filmie miejsce sceny u Noemi, gdy Barbara gotuje razem z nią, a przy okazji dzieli się planami założenia restauracji. Ta scena zawierała kilka elementów, które pomagały w stopniowym odkrywaniu przeszłości Barbary. Noemi mówiła swojej siostrze skąd się znają z Barbarą, opowiedziała, jak w tajemnicy przed ciotką wynosiła jej jedzenie i ją dokarmiała. Komentowała też sytuację z trenerem i próbowała dowiedzieć się, jak ta sprawa obecnie wygląda.

Scena wizyty u Noemi nie znalazła się jednak w ostatecznej wersji filmu. Po pierwsze, zawsze nieco odstawała od reszty ze względu na fryzurę Barbary, która była zupełnie inna od jej uczesania w pozostałych częściach filmu. Po drugie, Noemi nie pojawiała się nigdzie indziej w filmie, przez co ta scena wydawała się nieco intencjonalna. Po trzecie, metodą prób i błędów stopniowo usuwałyśmy z filmu informacje o koszmarnych wydarzeniach z domu ciotki, przede wszystkim ze względu na ograniczenia, o których pisałam wcześniej.

W montażu okazało się, że szczegółowe wymienianie wszystkich strasznych rzeczy, których Barbara doświadczyła w domu ciotki nie było konieczne. Wystarczyło kilka tropów w początkowej części filmu i nieco więcej konkretów w rozmowie z rodzicami i z księdzem, gdzie padają zdania o tym, że ciotka ją maltretowała i mogła zabić, ale, dzięki Bogu, to się nie wydarzyło. Barbara wyraziła na to zgodę, poprosiła jednak, żeby wykasować fragmenty, gdzie pada imię ciotki.

W inscenizowanych nagraniach z taśmy nie mieliśmy zdjęć pokazujących ciężką pracę dziewczynki, dysponowałyśmy jedynie ujęciami, gdy Jessica zamiatała ciemne i ponure pomieszczenie. Zrezygnowałyśmy z nich jednak w montażu, bo ta pojedyncza, konkretna ilustracja pracy bardzo trywializowała inne ciężkie przejścia, których Barbara tam doświadczyła. Nie chciałam, żeby niewolnicza praca u ciotki sprowadzała się jedynie do zamiatania. Zamiast tego, we fragmentach, gdzie potrzebne było takie nawiązanie, wykorzystaliśmy ujęcia bardziej impresyjne.

Innego rodzaju problemy wiązały się z montażem scen dotyczących trenera. W pierwszych wersjach, cała część o trenerze znajdowała się pod koniec filmu. Było to zgodne z chronologią wydarzeń - najpierw Barbara wyjaśniła sprawy z rodzicami, dopiero potem

próbowała zmierzyć się z nim. Taki układ scen budował duże napięcie, bo poszukiwanie trenera następowało zaraz po ujawnieniu jego czynów. Gdy jednak okazało się, że konfrontacja z trenerem nie będzie możliwa, to w takim układzie, ewidentnie brakowało zakończenia tego wątku.

Potem jednak, podczas pracy nad dystrybucją informacji o przeszłości Barbary w całym filmie, zdecydowałyśmy, żeby rozbić wątek trenera na dwie części. Nocna rozmowa o trenerze znalazła się w pierwszej połowie filmu, a próby jego poszukiwań już po powrocie od rodziców. Napięcie generowane przez takie rozbiecie tego wątku było, co prawda, mniejsze, ale wtedy nie bolał tak bardzo brak spotkania z trenerem na końcu filmu. Wątek trenera został w pewien sposób domknięty, gdy nad brzegiem morza Barbara powiedziała do Kweku, że musi przestać myśleć o ludziach, którzy wyrządzili jej krzywdę, a Kweku doradził, żeby teraz już skoncentrowała się na sobie. Barbara wreszcie odpuściła i to było jej prawdziwe zwycięstwo.

W nocnej rozmowie z bratem o trenerze kreacja polegała także na ingerencji w nagrany materiał. Różne zdania Barbary, wypowiedziane w innych okolicznościach, zostały wplecione w jej wieczorną spowiedź, tak, żeby całość tworzyła spójną opowieść. Te dodatkowe, starannie wybrane zdania, dotyczyły przede wszystkim tego, co się działo w domu trenera. Przypominały też o tym, że Barbara w przeszłości intensywnie uprawiała biegi, bo okazało się, że ten wątek został zbyt okrojony.

W rozmowie z rodzicami, która w rzeczywistości trwała półtorej godziny, Barbara poruszyła wiele wątków. Wydobycie tych najważniejszych zajęło sporo czasu i było utrudnione przez żmudny proces tłumaczenia z lokalnego języka twi, w którym porozumiewała się matka Barbary. Kolejna kwestia była taka, że nawet po uzyskaniu tłumaczenia z różnych źródeł, okazało się, że wypowiedzi matki zawierają wiele niezrozumiałych metafor i przypowieści. Był to jej sposób mówienia przejęty od pastora kościoła, do którego chodzili rodzice. Matka używała takiego języka, żeby poprzeć swoją wersję wydarzeń, a to generowało karkołomne wysiłki montażowe, żeby znaleźć początek i koniec jej poszczególnych wypowiedzi. Trzeba było stworzyć z nich logiczny ciąg, żeby jej wypowiedź miała sens i żeby można było w filmie usłyszeć perspektywę matki.

Wątek trenera w rozmowie z rodzicami prawie nie został poruszony, dlatego, że Barbara nie była w stanie o tym rozmawiać z matką. Gdy próbowała jej kiedyś powiedzieć o jego gwałtach, matka skwitowała to stwierdzeniem, że miała już wtedy 15 lat, była dorosła i nie powinna się temu dziwić. Dlatego też, zamiast słów o pobycie Barbary u trenera, użyty został krótki fragment zainscenizowanych nagrań ze statystą i dziewczynką, który to w dosyć oczywisty sposób ilustruje.

Kolejne wyzwania dotyczyły montażu scen mówiących o roli księdza Piotra. Barbara sama znalazła w sobie siłę do zmiany, ale ta pierwsza pomoc przyszła od niego i pominięcie jego roli byłoby zafałszowaniem tamtej rzeczywistości. Bez jego wsparcia, Barbara z pewnością nie byłaby w tym miejscu, w którym jest dzisiaj. Osobną kwestię stanowiło to, jak wiele kontrowersji budził udział białego księdza w filmie o czarnoskórej dziewczynie. Te kontrowersje postanowiłam zupełnie odłożyć na bok, natomiast zależało mi, żeby tę rolę księdza w przeszłości Barbary zaznaczyć.

Jak pisałam wcześniej, nie był on obecny w Ghanie, gdy byliśmy tam na zdjęciach. Mieliśmy jedynie nagrania rozmów telefonicznych Barbary z Piotrem i wiele ich wspólnych scen z Polski. Wydawało się, że jedna z takich scen, gdy nad polskim jeziorem rozmawiają o planach Barbary, może udawać scenę nagrań w Ghanie i dobrze osadzić księdza na początku filmu. Piotr w dobry, wspierający sposób motywował tam Barbarę do realizacji jej marzeń o otwarciu restauracji. Zmontowałyśmy więc scenę, w której zniknął polski kontekst i sceneria, zostawało samo sedno, jednak po włączeniu tej rozmowy do filmu, okazywało się, że pada tam zbyt wiele konkretów. Że znikną jakiś rodzaj tajemnicy, z którą patrzymy na bohaterkę na początku filmu, że zbyt wiele się wyjaśnia. Scenę usunęłyśmy, a rola Piotra została zaznaczona w kilku innych miejscach: w dialogach Barbary z braćmi, przy okazji bajki o Maame i w rozmowie telefonicznej, gdy Barbara relacjonuje mu przebieg konfrontacji z rodzicami.

7. KREACYJNA ROLA DŹWIĘKU, MUZYKI I KOLORU

Z Darkiem Wancerzem, który realizował dźwięk na planie, a potem odpowiadał za dźwięk w postprodukcji, szukaliśmy sposobu na sugestywne udźwiękowanie fragmentów kreacyjnych. Ustaliliśmy, że zrezygnujemy z soczystych i bogatych odgłosów tła,

a zostaniemy przy pojedynczych dźwiękach synchronicznych, jakby wyabstrahowanych z otoczenia. Dotyczyło to prostych ujęć takich, jak klaskanie dzieci podczas zabawy, rysowanie patykiem na piachu, łuskanie ziaren palmowych czy łomotanie zasłonki na wietrze. Zależało mi, żeby te fragmenty w dobry sposób zintegrować z filmem, nie podkreślać efektami dźwiękowymi tego, że cofamy się do wspomnień Barbary i że oto właśnie oglądamy jej flash backi. Chciałam unikać wszelkich nadmiarowych ozdobników dźwiękowych. Podobne założenia dotyczyły dźwięku wiatru. Z całego katalogu wiatrów i wichur dźwiękowych wybieraliśmy pojedyncze, soczyste wiatry i układaliśmy z nich całą dramaturgię, której punkt kulminacyjny przypadła na opowieść o trenerze i jego przemocy.

Te same założenia, które dotyczyły udźwiękowania filmu, dotyczyły także muzyki użytej we fragmentach kreacyjnych i skomponowanej specjalnie do filmu. Zależało mi, żeby dźwięk i muzyka nie walczyły ze sobą i wzajemnie się nie zagłuszały, ale dobrze się uzupełniały i współpracowały.

Bardzo ciekawa okazała się praca nad dźwiękiem w scenie, w której Barbara, po wieczornych tańcach z rodziną, wspólnie z nimi ogląda telewizję. W rzeczywistości trafiliśmy na sytuację, gdy rodzina zebrała się przed telewizorem, żeby oglądać Theo, jednego z braci, który dostał się do finału ghańskiego reality show, w którym uczestnicy śpiewali, a publiczność głosowała, kto z nich zwycięży i będzie miał szansę na rozwój kariery. Jak to się czasem zdarza w filmie dokumentalnym, rzeczywistość przynosi zdarzenia, w spontaniczność których nikt by nie uwierzył, gdyby zostały pokazane w filmie. Wątek śpiewającego brata został pominięty także ze względu na fakt, że nie miał znaczenia w historii Barbary. Brat zresztą szybko odpadł z zawodów, nie wypadł dobrze, a rodziny nie stać było na wysyłanie smsów wspierających jego telewizyjny występ.

Pojawiło się pytanie, czym zakończyć scenę z rodzicami, żeby przejść do poszukiwania trenera, które odbywało się już po powrocie rodzeństwa do Akry. W obrazku rodzina patrzyła w telewizor, w nagrany wtedy dźwięku z planu słychać było kolejną piosenkę. Pojawił się pomysł, żeby w dźwięku zamarkować zawody lekkoatletyczne i zrelacjonować prawdziwy bieg kobiet, który się faktycznie odbył. Ten dźwięk przeniósł Barbarę do jej wspomnienia o bieganiu, co przywołało sprawę trenera i jego poszukiwań. W tym wspomnieniu postać trenera pojawia się przez zmultiplikowanie głosu mężczyzny, który biegnącej dziewczynce wydaje sportowe komendy.

Podobny zabieg dźwiękowy został wykreowany w kościele, gdy Barbara idzie na niedzielną mszę z rodzicami. W każdym zakątku Ghany funkcjonuje wielu samozwańczych pastorów, którzy zakładają własne kościoły, głównie po to, żeby zbierać fundusze od wiernych. Ludziom żyjącym w skrajnej biedzie głęboka wiara daje nadzieję i poczucie sensu, dlatego takie ceremonie są ważne dla rodziców Barbary i są stałym elementem ich codzienności. Podczas takiej mszy wielu wiernych wpada w modlitewny trans. Zależało mi, żeby nie pokazywać tych ludzi jak opętanych religią dziwaków, żeby w jakiś sposób zbliżyć się do nich i poczuć ich duchowość. Dlatego, już w trakcie postprodukcji filmu, na moją prośbę, Barbara ponownie pojechała do rodziców i nagrała dźwięki ich prawdziwej modlitwy. Nagrała też modlitwy swoich braci i kilku sąsiadów. Dźwięki te zostały wplecione w rzeczywiste odgłosy mszy, co, w moim odczuciu, dało tej scenie prawdę i moc. Ta ponowna wizyta Barbary u rodziców miała też pozytywny wpływ na ich relacje.

Przy montażu pierwszych zdjęć kreatywnych z 2021 roku, w trakcie realizacji grantu, o którym pisałam wcześniej, chciałam także sprawdzić i przetestować, w jaki sposób te zdjęcia korespondują z muzyką. W efekcie tych poszukiwań wybrałam i wykorzystałam chropowatą, niejednoznaczną i chwilami niełatwą w odbiorze muzykę zespołu KIRK, bo dobrze oddawała trudną przeszłość Barbary. I choć chwilami ta muzyka wydawała mi się nieco przytłaczająca i nadmiarowa, zżyłam się z nią na tyle, że po wielu innych poszukiwaniach wróciłam do niej i ostatecznie zaproponowałam duetowi Bartnik – Dokalski z zespołu KIRK skomponowanie muzyki do filmu.

W eksplikacji reżyserskiej dotyczącej muzyki znalazły się opisy wszystkich momentów, które potrzebowały muzycznej oprawy, a te, które miały stanowić udźwiękowanie fragmentów kreatywnych umownie określiliśmy jako „mroki”. Podczas sesji nagraniowych w studio na bieżąco sprawdzaliśmy relację muzyki z obrazem. Osobno powstawały utwory na początek i koniec, ale to w mrokach szukaliśmy ducha filmu. Proces poszukiwania odpowiedniej muzyki trwał kilka tygodni i był fascynujący.

Podobnie, jak przy tworzeniu dźwiękowych efektów synchronicznych, tak i przy komponowaniu muzyki zależało mi, żeby tło każdego momentu przywołującego przeszłość bohaterki składało się z prostych dźwięków. W efekcie tej pracy powstały fragmenty muzyczne wykorzystujące etniczne rytmy, afrykańskie bębny i instrumenty przynależące do tego regionu, takie jak kalimba. Na początek filmu, do ilustracji muzycznej koszmarnego

snu wykorzystaliśmy gotowy utwór, jeden z tych, który przyciągnął moją uwagę jeszcze w trakcie developmentu projektu, jako taki, który dobrze reprezentuje niepokój Barbary i podbija napięcie swoją chropowatością.

Podczas pracy nad koncepcją kolorystyczną filmu, wspólnie z Marcinem Sauterem i Ziemowitem Jaworskim szukaliśmy nieoczywistych barw i tonacji na pokazanie kawałka Afryki, w którym rozgrywa się akcja filmu. Zrezygnowaliśmy z jaskrawej palety, próbowaliśmy odciąć się od klimatu filmów podróżniczych i soczystych barw, w jakich przeważnie pokazuje się afrykańskie krajobrazy. Scenom obserwacyjnym nadaliśmy bardziej surowy i lekko spłowiały charakter, dbając przy tym o kolorystyczną wyrazistość i nasycenie fragmentów kreacyjnych.

V. PODSUMOWANIE

Historia Barbary, mówiąca o winie i przebaczeniu, stawiająca pytania o to, czy warto konfrontować się z ludźmi, którzy ją skrzywdzili, czy lepiej odpuścić i zająć się własnym życiem, stała się dla mnie wielowymiarową opowieścią o potężnym ładunku emocjonalnym właściwie na każdym etapie pracy przy tym filmie.

Na początku tego opracowania postawiłam pytanie czy dramatyczna przeszłość bohaterki została pokazana w odpowiedni sposób. Ten odpowiedni sposób oznacza dla mnie uzyskanie wiarygodności, przejawiającej się w tym, że fragmenty mówiące o przeszłości zrastają się niejako z resztą filmu, organicznie przechodzą w sceny obserwacyjne, pogłębiają subiektywne widzenie świata i pozwalają lepiej odczuć złożone emocje bohaterki. To właśnie chęć wglądu w uczucia bohaterki i konieczność opowiedzenia o sprawach trudnych narzuciła mi potrzebę poszukania bardziej kreatywnych środków wyrazu, ale czy te środki okazały się trafne?

Minął jeszcze zbyt krótki czas od momentu skończenia filmu, abym z odpowiednim dystansem mogła dostrzec jego ewentualne mankamenty. Mam wrażenie, że większość problemów, które pojawiły się przy dobieraniu środków do wizualnego opowiedzenia tej historii, udało się rozwiązać, biorąc pod uwagę różnego rodzaju ograniczenia, które przytoczyłam wcześniej.

Przed skończeniem filmu zastanawiałam się, jak Barbara przyjmie tę opowieść o rozliczeniu z własną przeszłością. Czy zaakceptuje Jessicę jako swoje filmowe alter – ego? Barbara obejrzała gotowy film jako jedna z pierwszych osób, a jej reakcja była bardzo dobra i aprobująca. W jej opinii wszystko w filmie dzieje się w naturalny sposób, zgodny z tym, co naprawdę się wydarzyło. Gdy rozmawiałam z nią tuż po obejrzeniu filmu, czułam, że identyfikuje się z tą opowieścią i utożsamia z przeżyciami tam pokazanymi. Z kolei jeden z moich kolegów reżyserów, od wielu lat tworzący filmy dokumentalne, a więc posiadający wiedzę warsztatową, po premierowej projekcji filmu zapytał, w jaki sposób trafiłam na te wszystkie archiwa z dzieciństwa Barbary.

Opinia Barbary, a także fakt, że film budzi emocje i współczucie dla przeżyć bohaterki pozwalają mi myśleć, że wybory artystyczne, które podjęłam, przyniosły pożądaný efekt.

VI. BIBLIOGRAFIA

KSIĄŻKI

S. Curran Bernard, *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2016.

Czyżewski S., *Dokument kreacyjny – gatunek paradoksalny*, „Film & Tv Kamera” 2007, nr 2.

Kozarska J., Litak A., Niedziółka C. - Scenariusz wystawy i redakcja katalogu: *Zygmunt Hübner, 23 marca 1930, 12 stycznia 1989*, Gdańsk, Kraków, Warszawa, 2000.

Kwiatkowska P. i Szewczyk M. [red.], *Sztuka w kinie dokumentalnym* Fundacja MAMMAL, Warszawa, 2016.

Nichols B., *Jak możemy zdefiniować film dokumentalny*, „Kwartalnik Filmowy”, 2011, nr 75-76.

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

Wiszniewski W., *Młody film Polski – próba sondażu*, *Kino* 1978, nr 8 s. 13, za K. Mąka – Malatyńska, *Ideologia, historia i jednostka – o teorii i praktyce filmowej Wojciecha Wiszniewskiego*, w *Teoria Praktyki*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

Buffet Institute for Global Affairs, 9 sierpnia 2020 r. [online], dostęp 25.06.2024 r.
<https://www.northwestern.edu/abroad/about/news/human-trafficking-and-childs-rights-in-ghana.html>

Hendrykowski M., *Panorama polskiego dokumentu*, w: *100/100. Epoka polskiego filmu dokumentalnego*, Warszawa 2016, [online], dostęp 25.06.2024 r.
http://www.100100.pl/panorama_polskiego_dokumentu

Johansen R., *Child trafficking in Ghana*, ONZ [online], dostęp 25.06.2024 r.
<https://www.unodc.org/unodc/en/frontpage/child-trafficking-in-ghana.html>

Przyłipiak M. w *Sztuce Dokumentu*, reż. B. Paduch, w odcinku poświęconym Wojciechowi Wiszniewskiemu, [online] dostęp 25.06.2024 r.
<https://www.youtube.com/watch?v=TS8yiQP0WI4>

The 11th Nostradamus Report, Paradox of Hope, [online], dostęp 25.06.2024 r.
<https://goteborgfilmfestival.se/nostradamus/the-11th-nostradamus-report-paradox-of-hope/>

UNICEF, 12 czerwca 2023 r. [online], dostęp 25.06.2024 r.
<https://www.unicef.org/ghana/press-releases/new-ghana-accelerated-action-plan-against-child-labour-2023-2027-launched>

FILMY

- „1970”, reż. Tomasz Wolski, 2021 r.
- „Ala z Elementarza”, reż. Edyta Wróblewska, 2010 r.
- „Brakujące zdjęcie”, reż. Rithy Panh, 2013 r.
- „Człowiek na linie”, reż. James March, 2008 r.
- „Droga na drugą stronę”, reż. Anca Damian, 2011 r.
- „Gdy powieje harmatan”, reż. Edyta Wróblewska, 2024 r.
- „Historie rodzinne”, reż. Sarah Polley, 2012 r.
- „I młodzi pozostaną”, reż. Peter Jackson, 2018 r.
- „Małe Instrumenty”, reż. Edyta Wróblewska, 2013 r.
- „Matka wszystkich kłamstw”, reż. Asmae El Moudir, 2023 r.
- „Przeżyć”, reż. Jonas Poher Rasmussen, 2021 r.
- „Samotność dźwięku”, reż. Jacek Potr Bławut, 2012 r.
- „Scena zbrodni”, reż. Joshua Oppenheimer, 2012 r.
- „Serce psa”, reż. Laurie Anderson, 2015 r.
- „Stolarz”, reż. Wojciech Wiszniewski, 1976 r.
- „Ścieżka dźwiękowa zamachu stanu”, reż. Johan Grimmonprez, 2024 r.
- „The Arbor”, reż. Clio Barnard, 2010 r.
- „Walc z Baszirem” reż. Ari Folman, 2008 r.
- „Zygmunt Hübner. Gra z rzeczywistością”, reż. Edyta Wróblewska, 2017 r.

FOTOGRAFIE

1. *Ala z Elementarza*, animacja na bazie ilustracji z *Elementarza* Mariana Falskiego, autor zdjęć do filmu: Piotr Niemyjski, autor ilustracji: Jerzy Karolak, autor animacji: Jacek Łupina.
2. *Ala z Elementarza*, opracowana graficznie fotografia z warszawskiego getta, autor zdjęć do filmu: Piotr Niemyjski, autor opracowania: Grzegorz Mazur.
3. *Ala z Elementarza*, opracowana graficznie fotografia Aliny Margolis i Marka Edelmana, autor zdjęć do filmu: Piotr Niemyjski, autor opracowania: Grzegorz Mazur.
4. *Ala z Elementarza*, opracowana graficznie fotografia z prywatnego archiwum Aliny Margolis, autor zdjęć do filmu: Piotr Niemyjski, autor opracowania: Grzegorz Mazur.
5. *Male Instrumenty*, fragment zdjęć z taśmy filmowej 16 mm, autor: Marcin Sauter.
6. *Male Instrumenty*, fragment zdjęć z taśmy filmowej 16 mm, autor: Marcin Sauter.
7. *Male Instrumenty*, fragment zdjęć z taśmy filmowej 16 mm, autor: Marcin Sauter.
8. *Male Instrumenty*, fragment nałożonych w montażu zdjęć z taśmy filmowej 16 mm, autor: Marcin Sauter.
9. *Zygmunt Hübner. Gra z rzeczywistością*, fragment spektaklu wyświetlonego we wnętrzach TP, autor zdjęć: Szymon Lenkowski.
10. *Zygmunt Hübner. Gra z rzeczywistością*, fragment spektaklu wyświetlonego we wnętrzach TP, autor zdjęć: Szymon Lenkowski.
11. *Zygmunt Hübner. Gra z rzeczywistością*, fragment archiwów wyświetlonych we wnętrzach TP, autor zdjęć: Szymon Lenkowski.
12. *Zygmunt Hübner. Gra z rzeczywistością*, fragment archiwów wyświetlonych we wnętrzach TP, autor zdjęć: Szymon Lenkowski.
13. *Gdy powieje harmatan*, fragmenty nagrań zrealizowanych na taśmie 8 mm, autor: Marcin Sauter.
14. *Gdy powieje harmatan*, zdjęcia zrealizowane na taśmie 8 mm, autor: Marcin Sauter.
15. *Gdy powieje harmatan*, zdjęcia zrealizowane na taśmie 8 mm, autor: Marcin Sauter.
16. *Gdy powieje harmatan*, zdjęcia z dokumentacji, autor: Piotr Bernaś.
17. *Gdy powieje harmatan*, zdjęcia zrealizowane na taśmie 8 mm, autor: Marcin Sauter.