

**MORALNOŚĆ KAMERY**

**2**

**Z PUNKTU WIDZENIA NOCNEGO PORTIERA**

**KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI**

**NIENORMALNI**

**JACEK BŁAWUT**



# MORALNOŚĆ KAMERY

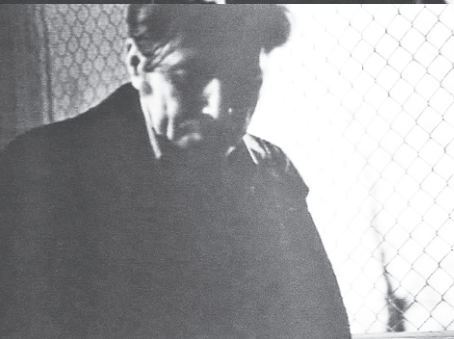
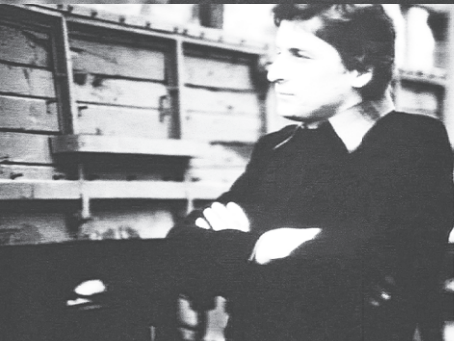
W różnych kulturach i okresach historycznych kategoria moralności była rozmaicie pojmowana i definiowana. Współcześnie mamy do czynienia z sytuacją, w której podejście do moralności osiągnęło wysoki poziom relatywizmu. To, co jeszcze kilkadziesiąt lat temu było obowiązującym kodeksem myślenia i postępowania, dziś na tyle się zdevaluowało, że trudno mówić o jakiejś jednej i spójnej wykładni etycznej, obowiązującej wszystkich, bez względu na wiek, rasę czy wyznanie.

Przyczyn takiego stanu rzeczy należy szukać przede wszystkim w zmieniających się w szybkim tempie modelach wychowania oraz polepszających się stale warunkach bytu. Niemały wpływ mają tu także środki masowego przekazu, głównie telewizja i Internet, oraz szeroko rozumiana sztuka współczesna. Przestrzeń obyczajowego i kulturowego tabu została przez media zwężona do kilku zaledwie obszarów egzystencji człowieka. Cieleśność utraciła status *sacrum*, coraz więcej mówi się również o pewnych przewartościowaniach w sferze uczuć i światopoglądu.

Sztuka filmowa, medium wyjątkowo silnie oddziałujące na odbiorcę, nieuchronnie uczestniczy w tym procesie. Poprzez podejmowanie określonych tematów, sposoby ich przedstawiania oraz kreowanie właściwych postaw film spełnia swego rodzaju społeczną misję, choć

niestety nie zawsze jest to brane pod uwagę. W tym wymiarze moralność kamery możemy interpretować na trzech płaszczyznach: etyki filmu, etyki w filmie oraz etyki w kontekście estetyki.

Problematyka ta najlepiej poddaje się analizie w filmowym dokumencie, w którym mamy do czynienia z prawdziwymi bohaterami i ich autentycznymi doświadczeniami. Ze względu na podejmowany temat i jego autorskie ujęcie oraz wysoki poziom artystyczny warunki te spełniają następujące filmy: *Z punktu widzenia nocnego portiera* Krzysztofa Kieślowskiego oraz *Nienormalni* Jacka Bławuta. Pierwszy film w dwuznaczny moralnie sposób opowiada historię portiera o skrajnie uformowanym światopoglądzie i zamiłowaniu do sprawowania kontroli, film drugi podejmuje delikatny temat funkcjonowania w społeczeństwie osób upośledzonych umysłowo. Wykorzystanie kamery jako narzędzia filmowej kreacji w obu przypadkach pobudza do refleksji na temat roli artysty, granic jego wolności twórczej oraz odpowiedzialności za własne dzieła. Ważne okazuje się nie tylko to, CO można pokazać, aby nie przekroczyć granicy przyzwoitości i dobrego smaku, ale także JAK to przedstawić na ekranie, nie wyrządzając krzywdy prezentowanym bohaterom, nie odzierając ich z intymności, godności i tajemnicy.



Z PUNKTU WIDZENIA NOCNEJ STRAZNICZKI

# KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI

Reżyser filmów dokumentalnych i fabularnych; urodzony w 1941 roku w Warszawie, zmarł w 1996 roku. Ukończył Liceum Technik Teatralnych w Warszawie; pracował krótko w teatrze jako garderobiany. PWSFTviT w Łodzi ukończył w 1969 roku. Jego debiutem dokumentalnym był telewizyjny film *Zdjęcie* (1968). W 1975 roku za swój pierwszy pełnometrażowy film *Personel* otrzymał Grand Prix na MFF w Mannheim. W latach 70. realizował równocześnie filmy fabularne dla kina i telewizji oraz dokumenty. Rozgłos w Europie przyniósł mu *Krótki film o zabijaniu* (Nagroda Feliksa w roku 1988). Telewizyjny *Dekalog* stał się światowym przebojem. Kolejne filmy

realizował dla producentów francuskich. *Niebieski* (z cyklu *Trzy kolory*) otrzymał Złotego Lwa w Wenecji w 1993 roku, *Czerwony* był nominowany do Oscara w trzech kategoriach. Wybrana filmografia: Filmy fabularne: *Personel* (1975), *Spokój* (1976), *Amator* (1979), *Przypadek* (1981), *Dekalog* (1987-1988), *Podwójne życie Weroniki* (1991), *Trzy kolory* (1991-1994). Wybrane filmy dokumentalne: *Fabryka* (1970), *Byłem żołnierzem* (1970), *Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas* (1972), *Pierwsza miłość* (1974), *Życiorys* (1975), *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1977), *Siedem kobiet w różnym wieku* (1978), *Dworzec* (1980), *Gadające głowy* (1980).

# JACEK BŁAWUT

Operator i reżyser filmów dokumentalnych; urodzony w 1950 roku w Zagórzcu Śląskim. W roku 1982 ukończył studia na Wydziale Operatorskim PWSFTviT w Łodzi. Był operatorem w filmach Marka Koterskiego (*Porno*, *Dzień Świra*) oraz w *Dekalogu X* Krzysztofa Kieślowskiego. Solową karierę filmową rozpoczął dokumentem *Supercieżki* (1984). Rozgłos przyniósł mu pełnometrażowy dokument *Nienormalni* (1990). Od tamtej pory realizuje się głównie jako reżyser filmów dokumentalnych, poruszających głęboko humanistyczne treści oraz problematykę ludzi wyobcowanych lub żyjących na marginesie społeczeństwa. Wykła-

dał w szkołach filmowych w Berlinie, Hanowerze, Toruniu (Camerimage Film School) i Warszawie (Mistrzowska Szkoła Reżyserii Andrzeja Wajdy). W latach 1992-1994 współwydawca magazynu „Film na Świecie”. Od 2003 roku członek Europejskiej Akademii Filmowej. Wybrana filmografia: *Cyrk Skalskiego* (1986), *Kostka cukru* (1986), *Byłem generałem Wehrmachtu* (1988), *Nienormalni* (1990), *Miałem przyjaciela* (1996), *Olimpiada specjalna* (1996), *Paweł* (1998), *Kawaleria powietrzna* (2000), *Kraj urodzenia* (2002), *Ja, alkoholik* (2003), *Born Dead* (2004), *Szczur w koronie* (2005), *Wojownik* (2007).

# Z PUNKTU WIDZENIA NOCNEGO PORTIERA

**ROK PRODUKCJI**  
**PRODUKCJA**

1977  
WYTWÓRNIĄ FILMÓW  
DOKUMENTALNYCH (WARSZAWA)  
KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI

**REŻYSERIA**  
**ZDJĘCIA**  
**MONTAŻ**  
**MUZYKA**

WITOLD STOK  
LIDIA ZONN  
WOJCIECH KILAR (MUZYKA Z FILMU *BILANS*  
*KWARTALNY* KRZYSZTOFA ZANUSSIEGO)  
16 MIN

**CZAS TRWANIA**

Film przedstawia portret fabrycznego strażnika, fanatyka dyscypliny, którego pasją jest sprawowanie wszelkiego rodzaju kontroli: wędkarzy dokonujących połowu bez pozwolenia, młodzieży w parkach itp. Bohater, Marian Osuch,

opowiada przed kamerą o swoich zainteresowaniach, światopoglądzie i wyznaczanym przez siebie kodeksie moralnym. Z jego opowieści wyłania się niezwykle negatywny obraz człowieka o skrajnych, niemalże faszystowskich poglądach.

# NIENORMALNI

**ROK PRODUKCJI**  
**PRODUKCJA**

1990  
WYTWÓRNI FILMÓW OŚWIATOWYCH  
(ŁÓDŹ), STO FILMS, SHOP-TRONIK

**REŻYSERIA**  
**SCENARIUSZ**

JACEK BŁAWUT  
JACEK BŁAWUT

**ZDJĘCIA**

JERZY RUDZIŃSKI

**MONTAŻ**

JÓZEFA STRZEŚNIEWSKA

**DŹWIĘK**

JAN FREDA

**OBSADA**

TOMASZ GNIATKOWSKI (TOMEK),  
MARIUSZ ZAWADZKI (MARIUSZ),  
JANUSZ MACHAJ (GUCIO),  
KATARZYNA ŻABOKLICKA (KASIA),  
HENRYK LANGE (HENIO), LESZEK PŁOCH  
(NAUCZYCIEL MUZYKI)

**CZAS TRWANIA**

75 MIN

Fabularyzowany dokument, zrealizowany w ośrodku dla osób z niepełnosprawnością intelektualną w Kozicach Dolnych. Do ośrodka przyjeżdża nauczyciel-terapeuta, który ma za zadanie stworzyć amatorski zespół muzyczny składający się z dzieci upośledzonych umysłowo. Nauczyciel uczy wychowanków

elementów rytmiki oraz gry na różnych instrumentach. Z biegiem czasu coraz lepiej poznaje swoich podopiecznych, zaczyna ich rozumieć i akceptować ich odmienność. Także dzieci, z natury nieufne i zamknięte w sobie, odkrywają przed nim siebie i swoje tajemnice.







# SCENARIUSZE ANALIZY FILMOWEJ

## Z PUNKTU WIDZENIA NOCNEGO PORTIERA

Kamera filmowa – artystyczne narzędzie, dające możliwość dosłownej i naocznej rejestracji rzeczywistości – bardzo często zabiera głos w dyskusji na temat szeroko pojętej moralności. Twórcy filmowi ukazują w swoich dziełach określone postawy ludzkie, nierzadko wartościujące je pozytywnie bądź negatywnie, mówią o swoim podejściu do spraw dotyczących relacji międzyludzkich, dokonują też interpretacji otaczającego ich świata oraz prezentują własne wybory estetyczne. Największą siłę oddziaływania mają pod tym względem filmy dokumentalne, które z samej swej natury opowiadają o prawdziwych bohaterach i ich autentycznych problemach.

### ETYKA W DOKUMENCIE

Film Krzysztofa Kieślowskiego powstał w 1977 roku, w czasach gdy w Polsce panował ustrój totalitarny, oparty na ideologii komunistycznej. Mimo iż władza propagowała zasady równości, współwłasność środków produkcji i pełną wolność od wyzysku, rzeczywistość wyglądała zgoła odmiennie. We wszystkich sferach życia publicznego niepodzieloną władzę sprawowała partia komunistyczna, zawładnęła ustawodawstwem, prawem, a nawet życiem prywatnym obywateli. Ustrój komunistyczny, zwany też realnym socjalizmem, charakteryzowały: masowe przemiany społeczne (uprzywilejowanie niektórych grup społecznych, np. robotników w imię

zasady dyktatury proletariatu, przy jednoczesnej indoktrynacji innych grup, zwłaszcza inteligentnych), niszczenie tradycji i powszechna ateizacja, narzucanie kierunków w sztuce (socrealizm), powszechne represje wobec rzeczywistych lub domniemyanych przeciwników komunizmu (wróg klasowy, wróg ludu, kułak), kult przywódców państwowych (kult jednostki), ograniczenia wolności osobistej oraz blokady informacyjne społeczeństwa, realizowane głównie poprzez cenzurę i propagandę.

Ten polityczno-społeczny kontekst stał się dla reżysera punktem wyjścia do podjęcia tematu funkcjonowania jednostki w nieprzychylnych z punktu widzenia kondycji psychicznej warunkach życia. Bezpośrednim bodźcem okazała się jednak lektura pamiętników pewnego portiera, w których Kieślowski dostrzegł rys tzw. Nowego Człowieka, uformowanego przez ustrój komunistyczny, charakteryzującego się absolutnym posłuszeństwem i całkowitą bezwzględnością w dążeniu do wyznaczonych mu celów. Następnym zadaniem było już tylko znalezienie takiej osoby.

Okazał się nią Marian Osuch, mężczyzna pracujący w fabryce na stanowisku portiera, którego światopogląd i znamienne zamiłowania zainteresowały reżysera. Osuch lubi oglądać pełne agresji filmy wojenne, nienawidzi ludzi, którzy ubierają się ekstrawagancko lub próbują w jakikolwiek sposób wybić się

swoim zachowaniem ponad szarą przeciętność. Pasją mężczyzny jest nękanie innych: wagarowiczów, młodzieży w parku, wędkarzy czy pracowników, którzy w pośpiechu zapomnieli odbić kartę przy wejściu do zakładu. Zamiłowanie do kontroli, jak sam o tym mówi, trafnie charakteryzuje bohatera w kontekście czasów, w których żył, kiedy to na porządku dziennym było nachodzenie i rewidowanie członków opozycji, dokonywane z inspiracji i przy udziale służb bezpieczeństwa. Portier nie toleruje również wszelkich przejawów niesubordynacji lub niepodporządkowania się ustalonym normom i zakazom. „Regulamin jest ważniejszy od człowieka – stwierdza. – Jak się człowiek nie stosuje, to przepada”. Po chwili spokojnie dodaje: „Musi być kara śmierci”. Postuluje także, aby wyrok wykonywać publicznie, na oczach tysięcy ludzi. Tak radykalne poglądy padające z ust bohatera świadczą o jego moralnej postawie, jednocześnie wywołują w widzach wewnętrzny sprzeciw i pobudzają do refleksji nad przyczynami takiego stanu rzeczy. Czy to tylko kwestia charakteru, czy może wpływ warunków zewnętrznych? Skrajny konserwatyzm to być może uwarunkowanie charakterologiczne, ale agresja niewiadomego pochodzenia i sprowadzanie człowieka do roli przedmiotu podporządkowanego państwu i idei są już raczej wynikiem manipulacji politycznej. Jej istota opierała się głównie na perfekcyjnie zorganizowanym systemie propagandy, z wydatną rolą NOWOMOWY i socjotechniki, lansowanym przez ówczesne środki

masowego przekazu. W zdecydowanie większym stopniu ulegali jej ludzie z niższych warstw społecznych, prości i niewykształceni, którzy w cieniu wielkich idei czuli się dowartościowani, silni. Mimo iż nie piastowali wysokich stanowisk, starali się wykonywać swoje obowiązki sumiennie i odpowiedzialnie, nierzadko wręcz nadgorliwie.

Postawa moralna portiera zasługuje z oczywistych względów na potępienie, ważniejsza jednak wydaje się próba zrozumienia czy nawet usprawiedliwienia bohatera. Po pierwsze, był on absolutnie przekonany o słuszności swoich racji, po drugie, wierzył, że jego zasady służą tzw. dobrej sprawie, po trzecie w końcu, nieświadomie stał się ofiarą systemu politycznego, w którym przyszło mu żyć. Autor filmu nie ocenia wprost bohatera ani własnym komentarzem, ani opiniami innych osób, prezentuje ledwie portret człowieka, pewien model życia i system wartości, poddając je ocenie widza. Film składa się przede wszystkim z wypowiedzi samego Mariana Osucha, wprost do kamery lub zza kadru, i w tym sensie jest to do pewnego stopnia obiektywna prezentacja bohatera i jego światopoglądu. Wątpliwości budzą jednak zamierzenia twórcze artysty, cel, jaki chciał osiągnąć.

## **ETYKA DOKUMENTU**

Tytuł filmu *Z punktu widzenia nocnego portiera* nawiązuje przewrotnie do głośnego filmu Liliany Cavani *Nocny portier* (1974), opowiadającego o byłym esesmanie, który po zakończeniu wojny pracuje jako portier w jednym z wiedeńskich

hoteli, gdzie nikt nie widzi w nim dawnego oprawcy z obozu koncentracyjnego. Taki zamysł Kieślowskiego odkrywa intencje, jakie nim kierowały podczas realizacji. Punktem wyjścia okazał się nie sam bohater, ale pewna idea, której zostały podporządkowane wszystkie elementy utworu filmowego. Reżyser chciał wykazać, jaki wpływ na człowieka może mieć system totalitarny, jak dalece może ewoluować jego światopogląd poddany ideologicznej indoktrynacji. Nakreślił w tym celu jednoznacznie negatywny portret portiera, który posłużył mu jedynie jako narzędzie do udowodnienia założonej *a priori* tezy. Reżyser wykorzystał także pewien stricte polski stereotyp myślowy związany z owczarkiem niemieckim. W filmie są aż trzy sceny, w których portier występuje z psem: w schronisku i dwukrotnie podczas nieudolnej tresury zwierzęcia. W zbiorowej świadomości jednoznacznie kojarzono owczarka niemieckiego ze zbrodniczą działalnością faszystów. Skądinąd stereotyp ten w dużej mierze ukształtowała sama sztuka filmowa. Wyprężony oficer w niemieckim mundurze z psem krocącym przy jego boku to obraz przywołujący w pamięci dziesiątki filmów opisujących okrucieństwa wojny i okupacji.

Nie bez znaczenia są też bezpośrednio aluzje do polskiej rzeczywistości politycznej lat 70. Wymiaru symbolu, aluzji historycznej nabiera czas akcji, który w filmie został jasno określony. Podczas odprawy wartowników strażnik czyta tekst meldunkowy opatrzony datą 13 maja 1977 roku. Dla biografii bohatera data ta nic nie znaczy, przywo-

łuje jednak bardzo wyraźne konotacje z głośną wtedy sprawą zabójstwa przez funkcjonariuszy służby bezpieczeństwa Stanisława Pyjasa, współpracownika Komitetu Obrony Robotników.

Zestawienie losu i światopoglądu wartownika ze zbrodniczą działalnością tajnych służb – niejako w podtekście – negatywnie wartościuje jego postawę moralną. W filmie Kieślowskiego znajdujemy poniekąd odpowiedź na pytanie, kim byli zbrodniarze, jak myśleli i czym się kierowali. Byli to ludzie pokroju „nocnego portiera”. Osuch stał się figurą ludzi skażonych systemem totalitarnym, ludzi nierzadko słabych, którzy w ślepym oddaniu idei odnajdowali ukojenie dla swoich kompleksów oraz zaspokojenie manii wielkości.

Film Kieślowskiego, będący swoistym portretem na opak, ukazuje metodę twórczą, którą artysta może się posłużyć dla osiągnięcia założonych przez siebie celów artystycznych. Reżyser przedstawił bohatera w bardzo niekorzystnym świetle. Z pełną świadomością wykorzystał jego postać, by wyrazić swój niepokój, by zabrać głos w dyskusji o niebezpieczeństwach, jakie niesie ze sobą system totalitarny. Można powiedzieć, że wykorzystał wręcz naiwność swojego bohatera; mimo iż nie ocenia wprost jego postawy, posiłkując się wyłącznie wypowiedziami samego wartownika, w taki sposób dobiera materiał montażowy i tak rozmieszcza akcenty, by ulepić określony typ, model postaci, który będzie pasował do założonego wcześniej wzorca osobowego. Szczeliną pozwalającą reżyserowi wprowadzić własną inter-

pretację, odmienną od autoprezentacji bohatera, jest niezauważalny przez filmowanego człowieka brak spójności pomiędzy tym, jak chciał się zaprezentować, a tym, jak może być odczytywany przez widzów. Istotne jest także odwołanie się twórcy do sfery powszechnie akceptowanych wartości, obowiązujących w świecie realnym, na których tle sytuowane są wypowiedzi bohatera.

W tym kontekście postępowanie artysty było ewidentną manipulacją. Kiesłowski zdawał sobie z tego sprawę, dlatego, by choć w pewnym stopniu obronić swojego bohatera przed przykrymi konsekwencjami, zabronił emisji filmu w telewizji publicznej. Zaraz potem zrealizował też bardzo wymowny pełnometrażowy film fabularny *Amator*, w którym poruszał problem odpowiedzialności artysty za swoje dzieło i granic jego wolności twórczej. Kiesłowski nie chciał – jak sam wspomina – napiętnować człowieka, ale zjawisko, które reprezentuje swoimi poglądami i postawą. Zrozumiał, że w dokumencie najważniejszy jest nie temat, ale przede wszystkim człowiek, a osądowi widzów podlegają nie tylko postaci, ale także samo dzieło i jego twórca. Żadna idea, żadne nawet najszczytniejsze przedsięwzięcie twórcze nie mogą być ważniejsze niż szacunek i lojalność wobec bohatera.

## **ETYKA A ESTETYKA**

Film dokumentalny, uwikłany w świat realny i świat sztuki jednocześnie, jest rodzajem przedziwnej oscylacji, wytwarza napięcia między rejestracją a kreacją, prawdą a fikcją, etyką a estetyką.

Istotny jest oczywiście sam temat, jego wierne odzwierciedlenie, ukazanie fragmentu rzeczywistości, ale nie bez znaczenia wydaje się także zamiysł twórczy, forma, w której artysta zamierza przedstawić dany problem czy zjawisko.

Kiesłowski bardzo poważnie podchodził do wymiaru estetycznego swoich dzieł. Przemysłana konstrukcja i precyzja kompozycyjna miały nie tylko porządkować zrealizowany materiał zdjęciowy, bardzo często potęgowały wymowę dzieła, a nawet odkrywały jego właściwy sens. Autor komunikuje swój stosunek do przedstawionych w filmie wydarzeń i postaci poprzez wybór elementów oraz sposób ich uporządkowania. Nie wykorzystuje ani komentarza zza kadru, ani opinii innych osób, szukając raczej mocnych i nośnych punktów w wypowiedziach samych bohaterów. Niekiedy także posuwa się do inscenizacji. Tak było w przypadku filmu *Z punktu widzenia nocnego portiera*, w którym głównym nośnikiem treści są wypowiedzi Mariana Osucha, a fragmenty ich pozbawione były wykreowane tak, by wzmocnić znaczenie warstwy słownej utworu. Tak jest choćby w przypadku sceny kupna psa w schronisku, podglądania wędkarzy nad rzeką czy pozorowanego pościgu za złodziejem na terenie fabryki. Wartownik grał tu niejako samego siebie, mimo iż nie był zawodowym aktorem. Sceny wypuklały te cechy wartownika, które z punktu widzenia reżysera były najistotniejsze i najlepiej współgrały z założoną wcześniej tezą. Negatywny obraz wartownika potęguje specjalnie dobrana muzyka autor-

stwa Wojciecha Kilara z filmu *Bilans kwartalny* (1975) w reżyserii Krzysztofa Zanussiego. Melodyjna, spokojna muzyka Kilara kontrastuje z agresywnymi w swej wymowie wypowiedziami portiera, budując w widzu przeświadczenie, że obserwuje na ekranie wyjątkowo antypatyczną postać.

Zasada twórcza, jaką przyjął Kieślowski w filmie o nocnym portierze, opierała się na założeniu, by „ukazać świat w kropli wody”. Zasygnalizować pewien drażniący i bolesny problem w jego wąskim

wymiarze tak, aby ostatecznie uzyskał on jak największy stopień uogólnienia i uniwersalności. Mówiąc o Marianie Osuchu, Kieślowski przytacza jednocześnie setki, jeśli nie tysiące podobnych przykładów z całej ówczesnej Polski. Zwraca tym samym uwagę na powszechność zjawiska i płynące z tego faktu niebezpieczeństwa. Estetyka została tu więc w dużej mierze podporządkowana etyce, czyli treści, idei, problemowi, służąc jako narzędzie do ich przekazania i spotęgowania.

# NIENORMALNI

Zagadnienie etyki dokumentu, a szerzej – moralności kamery, można rozpatrywać na dwóch płaszczyznach. Dotyczy ona zarówno podjętego przez reżysera tematu i sposobu jego przedstawienia, jak i samych zamierzeń twórczych. Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, iż film dokumentalny oscyluje na granicy faktu i kreacji, stawiając najczęściej w centrum swoich zainteresowań autentycznych bohaterów, ludzi z krwi i kości, żyjących w określonym środowisku, w realnym świecie. Zarejestrowanie i opisanie tego świata przy użyciu kamery nie jest zadaniem łatwym. Po pierwsze, wymaga od reżysera wycucia granic przyzwoitości i dobrego smaku już na etapie podjęcia określonego tematu. Chodzi tu przede wszystkim o powstrzymanie się od epatowania na ekranie przemocą, pornografią czy dwuznacznymi w swej wymowie obrazami z kręgu

obyczajowego i kulturowego tabu (np. religia). Po drugie, jeśli artysta podejmuje jakiś kontrowersyjny temat, powinien opracować i przedstawić go bez najmniejszych przekłamań, w taki sposób, by nie urazić uczuć osób postronnych. Po trzecie w końcu, powinien być do końca lojalny wobec swoich bohaterów, nie uwłaczając ich godności.

## I N N Y Ś W I A T

W filmie Jacka Bławuta *Nienormalni* tego typu niebezpieczeństw i ograniczeń było bardzo wiele. Począwszy od tematu, który już w pierwszym zetknięciu budził pewne wątpliwości czy wręcz opory. Film opowiada o dzieciach z upośledzeniem umysłowym, mieszkających w specjalistycznym ośrodku w Kozicach Dolnych, do którego przybywa nowy terapeuta, nauczyciel muzyki, aby nauczyć je podstaw przedmiotu

oraz gry na różnych instrumentach. Ich spotkanie i wspólna praca to zaledwie punkt wyjścia do wzajemnego poznania i zrozumienia, a ostatecznie zawiązania osobistych relacji opartych na przyjaźni. Bohaterami filmu, oprócz nauczyciela muzyki (Leszek Ploch), są osoby niepełnosprawne: Tomek, perkusista, który chce być Dempseyem, detektywem ze znanego serialu; gimnastyczka Grażynka przygotowująca się do olimpiady; nastoletni Darek, który po kryjomu próbuje się dodzwonić ze służbowego telefonu do swojej ukochanej siostry; spokojna i ułożona Kasia mająca problemy z grą na instrumentach; mandolinista Mariusz nierozstający się ze swoim instrumentem czy Piotruś, początkujący piłkarz, który marzy o zwycięstwie na olimpiadzie, mimo iż ma kłopoty z rozróżnieniem bramek. Grona tych malowniczych postaci dopełniają: tęskniący za matką, kochający taniec Elegant; stanowcza, acz bardzo sympatyczna i usłużna Kuchareczka Ewa oraz nieco starszy Gucio, który czuje się odpowiedzialny za cały ośrodek i stara się, aby wszystkim żyło się tu jak najlepiej.

Przyjazd nauczyciela wprowadza w ich monotonną codzienność pewne ożywienie, nadając sens ich życiu. Jest on synonimem innego świata, rzeczywistości spoza murów ośrodka, która kusi swoją atrakcyjnością. Pierwsze kontakty nie wypadają jednak najlepiej. Nauczyciel skupia się jedynie na pracy, nie zwracając uwagi na trudności i ograniczenia, które napotykają jego podopieczni. Z czasem zmienia swo-

je nastawienie, wnikając coraz głębiej w świat osób niepełnosprawnych. Zaczyna rozumieć, na czym polega odmienność dzieci, i powoli ją akceptuje. Działa to w obie strony, również dzieci zaczynają się przed nim otwierać. W piękny i jakże subtelny sposób ukazują to dwie sceny. Pierwsza to rozmowa nauczyciela z nieporadną muzycznie Kasią, która uświadamia mu, że „trzeba podejść do tego delikatnie, po prostu”, to znaczy serdecznie i z empatią. Druga przedstawia perkusistę Tomka, który proponuje nauczycielowi wypoczynek w swoim ulubionym fotelu, a gdy ten w nim zasiada, bez zbędnych słów, w geście przyjaźni chwytą go za rękę. Relacje terapeuty i jego podopiecznych nabierają charakteru emocjonalnego. Mężczyzna zaczyna w nich widzieć już nie tylko osoby z określonymi zaburzeniami rozwoju, ale też swoich przyjaciół. Dzieci są przecież utalentowane, bystre, ciekawe świata i tylko przez niezrozumienie i nietolerancję skazano je na życie w izolacji. Odczuwają podobnie, jak ludzie zdrowi. Potrafią się cieszyć, smucić, cierpieć i kochać. Mają swoje pasje i życiowe cele.

Bławut stara się nie wartościować ani świata reprezentowanego przez terapeutę, ani świata niepełnosprawnych. Opisuje rzeczywistość taką, jaka jest. Nierzadko okazuje się, że życie osób upośledzonych umysłowo wydaje się wewnątrznie bogatsze, a jednocześnie prostsze, obowiązują w nim jasne reguły dotyczące wolności osobistej i poszanowania drugiej osoby. Nieprzychylność, dystans czy agresja



kojarzone są w filmie raczej z postępowaniem osób zdrowych. Gdy jeden z wychowanków ośrodka wybiera się do dyskoteki w miejscowej remizie, liczy na świetną zabawę, gdyż bardzo lubi taniec i muzykę. Niestety, oczekiwania chłopaka zostają w brutalny sposób zderzone z szarą rzeczywistością. Nieświadomie staje się dla młodzieży swoistą atrakcją wieczoru, a gdy próbuje poprosić do tańca jedną z dziewcząt, zostaje wyrzucony z dyskoteki.

Reżyser nie ocenia wprost takiego postępowania, po prostu zwraca uwagę na pewien fakt, zjawisko społeczne w Polsce przełomu lat 80. i 90. Panowała wówczas powszechna nietolerancja wobec osób niepełnosprawnych, wynikająca z obawy przed czymś nieznanym, obcym, a co za tym idzie – niezrozumiałym. Strach ten był spowodowany przede wszystkim brakiem wystarczającej wiedzy na temat upośledzonych umysłowo oraz brakiem kontaktu z nimi. Osoby niepełnosprawne przebywały zazwyczaj w odosobnionych ośrodkach, najczęściej na obrzeżach małych miejscowości lub wsi, ewentualnie pod opieką rodziców w domach, gdzie spędzały większość czasu, odizolowane od reszty świata. Bławut swoim filmem chciał zwrócić uwagę na status niepełnosprawnych w społeczeństwie, pokazując jednocześnie, że nasze dotychczasowe obawy są całkowicie bezpodstawne. „Nienormalni” – jak brzmi prowokacyjny tytuł filmu – niczym istotnym nie różni się od reszty społeczeństwa i nie stanowią żadnego zagrożenia. Wręcz przeciwnie. Bardzo wiele

możemy się od nich nauczyć i bardzo wiele dzięki nim zrozumieć. Możemy poznać samych siebie, przewartościować hierarchię życiowych priorytetów, stać się nawet lepszymi ludźmi.

### **NAJPIERW PRAWDA, POTEM FILM**

Podjęcie przez reżysera tematu osób upośledzonych umysłowo nie wynikało z chęci pokazania na ekranie efektownego widowiska. Ukazanie ich życia miało służyć ogólniejszej sprawie. Zamierzeniem artysty było po prostu przybliżenie odbiorcom pewnego problemu i dokonanie tym samym przewartościowania w myśleniu o osobach niepełnosprawnych. Reżyser nie szokuje widza turpistycznymi obrazami, wręcz przeciwnie, stara się ukazać swoich bohaterów w jak najlepszym świetle. Nie znaczy to, że przekłamuje opisywaną rzeczywistość. Jedyne tak doбира elementy świata przedstawionego filmu, aby tworzyły spójną i jednoznaczną pod względem przesłania opowieść. Bławut nie podpatruje, stara się raczej poznać i zrozumieć, a w efekcie dać taką samą szansę widzowi. Odkrywa przed nami świat, którego nie znaliśmy, świat oparty na bliskości, szczerości i dotyku. Reżyser przedstawia szarą codzienność życia w ośrodku, ale jednocześnie gdzieś na marginesie całej historii próbuje przemycić kilka subtelnych obserwacji: zbliżenia twarzy, na których rysuje się grymas wysiłku podczas zawodów sportowych lub skupienie w czasie lekcji muzyki albo też nieklamana radość płynąca z osiągnięcia nawet najmniejszych sukcesów i zwycięstw; ujęcia obra-

zujące niezwykłą życzliwość i serdeczność wobec współmieszkańców czy też nabrzmiałe emocjami sceny przepelnione spontaniczną radością, zwątpieniem lub smutkiem. Kamera nie jest więc w tym przypadku nieczułym wynalazkiem rejestrującym efektowne obrazy, ale pobudzającym do wzruszeń i refleksji, plastycznym narzędziem w rękach wrażliwego artysty.

Metoda twórcza, jaką przyjął Bławut, polegała na wykorzystywaniu takich środków wyrazu filmowego, za pomocą których mógł nie tyle wiernie lub, co gorsza, naturalistycznie przedstawiać rzeczywistość, ile wybierać z niej fragmenty pasujące do założonej a *priori* interpretacji danego zjawiska czy problemu. Posłużył się w tym celu inscenizacją, wprowadzając do filmu elementy fabuły i kreując tym samym FABULARYZOWANY DOKUMENT.

Cały film został pomyślany jako historia kilku wychowanków ośrodka dla upośledzonych umysłowo, którzy przeżywają rozmaite rozczarowania, osiągają pierwsze sukcesy i ponoszą porażki. Fabularnym punktem wyjścia jest przyjazd do ośrodka nowego terapeuty. W rolę nauczyciela wcielił się autentyczny terapeuta, któremu reżyser zasugerował, aby do pewnego stopnia prowokował swoich podopiecznych – był oschły, a nawet nieprzyjemny. Ostatecznie prowokacja się udaje. Dzieci niepełnosprawne, najpierw posłuszne i cierplive, zaczynają się buntować jak ludzie zdrowi, odczuwając dyskomfort pracy z nauczycielem. Kasia ostentacyjnie wychodzi z sali, a Tomek rzuca pałecz-

kami od perkusji. Gdy terapeuta wykazuje więcej życzliwości i ciepła, dzieci otwierają się przed nim, obdarzają sympatią i zaufaniem.

Film Bławuta składa się z kilku głównych, zazębiających się ze sobą wątków, połączonych osobami bohaterów, sytuacją konfliktową i czasoprzestrzenią. Akcja rozgrywa się w wąskiej przestrzeni, ograniczonej w zasadzie do terenu ośrodka i najbliższej okolicy. Bohaterowie opuszczają ją tylko dwa razy, gdy udają się do innej placówki ze swoim spektaklem oraz wyjeżdżają na olimpiadę. Wnikliwe, dokumentalne obserwacje funkcjonują obok scen zainicjowanych i sprowokowanych przez reżysera oraz całych zainscenizowanych sekwencji. Najbardziej neutralne, pozbawione jakichkolwiek pierwiastków kreacji wydają się relacje z zawodów sportowych oraz fragmenty spektaklu. Reżyser ograniczył się tutaj zaledwie do biernej, acz przenikliwej obserwacji. Prowokacją natomiast posłużył się choćby w scenach przedstawiających lekcje muzyki czy nieporadne rozmowy Darka przez telefon. W pełni zaś zainscenizowane były sekwencje o bardzo mocnym wydźwięku emocjonalnym, np. wyjście Eleganta do dyskoteki czy użyczenie przez Tomka fotela nauczycielowi. Mimo iż reżyser zastosował rozmaite sposoby opowiadania, w żadnej scenie nie wyczuwamy fałszu czy przekłamania. Jeśli nawet pewne ujęcia zostały specjalnie pomyślane i umiejętnie wyreżyserowane, nie wykluczają prawdopodobieństwa. Motywacje bohaterów, przebieg zdarzeń i siła ich oddziaływa-

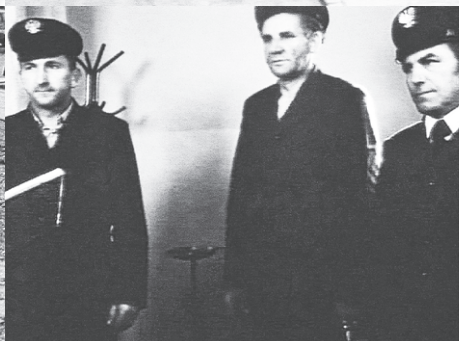
nia wyglądają autentycznie. Nie kłóć się bowiem z psychiką i osobowością postaci, nie burzą również powszechnej wówczas w Polsce opinii na temat osób niepełnosprawnym intelektualnie. Rzeczywistość, choć „zmyślona”, okazała się prawdą.

Czy i w jakim stopniu postępowanie artysty było uczciwe i zgodne z kodeksem moralnym? Zamierzenia twórcy oscylowały wokół istotnego problemu społecznego. Chciał swoim filmem z jednej strony przybliżyć odbiorcom ważne zagadnienie, jakim było funkcjonowanie osób upośledzonych umysłowo, z drugiej – zwrócić uwagę na ich trudny los i pobudzić do refleksji, zadając pytanie, czy można zmienić na lepsze obecną sytuację. Wykorzystał w tym celu poetykę dokumentu fabularyzowanego, posuwając się do pewnych prowokacji i manipulacji. O ile jednak w filmie Krzysztofa Kieślowskiego bohater został ukazany w skrajnie negatywny sposób,

o tyle bohaterowie Bławuta wzbudzają raczej sympatię. Nie znaczy to jednak, że reżyser dokonał tu jakichś retuszy czy upiększeń. Przedstawił w miarę obiektywny portret osób upośledzonych umysłowo, skupiając się na sferze ich emocji i uczuć, pomijając aspekt cielesności. Artysta celowo nie epatował na ekranie efektownymi obrazami, chcąc wyrazić raczej wewnętrzne piękno swoich postaci. Nie odzierając ich z intymności, godności i tajemnicy, osiągnął niepowtarzalny rezultat. Niepełnosprawni w jego ujęciu stali się pełnoprawnymi członkami społeczeństwa. Subtelność i wrażliwość, z jaką artysta ukazał ich świat, pozwoliły na uniknięcie pułapki, w którą często wpadają twórcy sztuki współczesnej. Chcąc dotrzeć do widza, szukają coraz silniejszych, krzykliwych środków wyrazu. W tym przypadku okazało się jednak, że o rzeczach wielkich w przekonujący sposób można mówić również szeptem.







Z PUNKTU WIDZENIA NOCNEGO PORTIERA

# KONTEKSTY NOWOMOWA

Sztuczny język obowiązujący w totalitarnym państwie opisanym przez George'a Orwella w powieści *Rok 1984*. Nowomowa charakteryzuje się tendencją do eliminacji jak największej liczby niepotrzebnych lub niekorzystnie – z punktu widzenia ideologii państwowej – nacechowanych wyrazów przez zastąpienie ich sztucznymi, ale politycznie poprawnymi ekwiwalentami. Celem jest strywializowanie języka oraz takie jego przekonstruowanie, by niemożliwe stało się sformułowanie w myśli lub w mowie czegośkolwiek, co godziłoby w panujący reżim. Nowomowa to także określenie wypowiedzi, które posługując się stałym zestawem typowych dla siebie zwrotów, *de facto* nie noszą żadnej treści, zubażają lub wypaczają język i fałszują rzeczywistość.

## NIEPEŁNOSPRAWNOŚĆ

Ograniczenia funkcjonalne jednostki w społeczeństwie, wynikające z uszkodzenia zdolności wykonywania jakiejś czynności w sposób uważany za normalny. Ograniczenia te mogą mieć charakter stały lub przejściowy, całkowity lub częściowy, mogą dotyczyć sfery sensorycznej, fizycznej i psychicznej.

## UPOŚLEDZENIE

Utrata lub ograniczenie możliwości pełnego uczestnictwa jednostki w życiu społecznym. Pojęcie to wskazuje na określony rodzaj relacji, jaki powstaje pomiędzy osobą niepełnosprawną a jej środowiskiem. Upośledzenie (także umysłowe) jest przede wszystkim faktem społeczno-kulturowym, najbardziej istotne dla jego rozpoznawania są zachowania społeczne odbiegające od normy kulturowej, określane też jako niekompetentne.

## WYRÓWNYWANIE SZANS

Długotrwały proces niesienia pomocy osobom niepełnosprawnym, aby mogły one – choćby w odległej przyszłości – wziąć na siebie pełną lub częściową odpowiedzialność za swoje życie jako pełnoprawni członkowie społeczeństwa.



# DOKUMENT FABULARYZOWANY

Film dokumentalny, w którym prezentowane wydarzenia poddano procesom fabularyzacji za pomocą środków wyrazu charakterystycznych dla filmu fabularnego: inscenizacja, prowokacja, kreacja i przebieg wątków fabularnych, gra aktorska, montaż filmowy, muzyka, filmowe środki stylistyczne i in. (np. *Rok Franka W. Kazimierza Karabasza*); film fabularny, w którym występują autentyczni bohaterowie zdarzeń (np. *Pierwsza miłość* Krzysztofa Kieślowskiego); film fabularny oparty na prawdziwych wydarzeniach, w którym wykorzystano autentyczne materiały filmowe lub zdjęciowe dotyczące owych zdarzeń; również film fabularny odtwarzający fakty (biografie znanych postaci); ewentualnie film fabularny wystylizowany na dokument (np. *Zelig* Woody'ego Allena).

# ZAGADNIENIA DO DYSKUSJI

**1** Granice intymności i obyczajowego tabu w sztuce i kulturze.

**2** Nowa sztuka dla nowej wrażliwości. O współczesnych odbiorcach sztuki.

**3** Granice odpowiedzialności artysty za swoje dzieło i losy jego bohaterów.

**4** Co najpierw: prawda czy film? Etyka filmowego dokumentalisty.

**5** O moralności wczoraj i dziś. Zmiany kodeksu moralnego na przestrzeni ostatnich pięćdziesięciu lat.

**6** Artysta – sługa czy wszechmocny demiurg?

**7** Sztuka jest niemoralna czy stoi ponad moralnością?

**8** Czy sztuka pod presją siły i ideologii nieuchronnie się degeneruje?

**9** Czy współczesna sztuka potrzebuje cenzury moralnej?

**10** Etyka a estetyka w filmie dokumentalnym.

# B I B L I O G R A F I A

Jacek Bławut, *O tym, co zgubiliśmy*, oprac.:

Małgorzata Sadowska, „Kino” 1998, nr 3  
*Być dokumentalistą. Z Marcelem Łozińskim*

*i Jackiem Bławutem rozmawia Anna Uszyńska*, „Zeszyty Telewizyjne” 2004, nr 3

*Etyka i estetyka*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29-30 (numer monograficzny)

*Gdy inni włączają, ja wyłączam kamerę. Z Jackiem Bławutem rozmawia Tadeusz*

*Szyma*, „Kino” 2004, nr 5

Mikołaj Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego*,  
Poznań 2002

Krzysztof Kieślowski, *O sobie*, Kraków 1997

Krzysztof Kieślowski, „Film na Świecie”  
1992, nr 3-4 (numer monograficzny)

Krzysztof Kieślowski, „Kwartalnik Filmowy”  
1998, nr 24 (numer monograficzny) Łukasz

Maciejewski, *Samotność długodystansowca. Jacek Bławut – portret reżysera*, „Tygodnik

Powszechny” 2007, nr 25

Kieślowski – *koniec i początek*, „Więź”  
1996, nr 9 (numer monograficzny)

*Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, red.: Tadeusz  
Lubelski, Kraków 1997

Rafał Marszałek, *Moralność kamery* [w:]  
tegoż, *Powtórka z życia*, Kraków 1970

Stanisław Zawiśliński, *Kieślowski bez końca*,  
Warszawa 1994

Stanisław Zawiśliński, *Kieślowski. Życie  
po życiu. Pamięć*, Warszawa 2007



**Filmoteka  
Szkolna**

Projekt Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, finansowany ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz Polskiego Wydawnictwa Audiowizualnego.

Projekt objęty patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego, realizowany w ramach priorytetowego programu edukacji artystycznej.

[www.filmotekaszkolna.pl](http://www.filmotekaszkolna.pl)

PRODUCENT WYKONAWCZY | Polskie Wydawnictwo Audiowizualne  
PARTNER MEDIALNY | Telewizja Polska S.A.

LICENCJODAWCY FILMÓW:

Wytwórnia Filmów Oświatowych  
i Programów Edukacyjnych  
ul. Kilińskiego 210, 93-106 Łódź  
[www.wfo.com.pl](http://www.wfo.com.pl)

Filmoteka Narodowa  
ul. Puławska 61, 00-975 Warszawa  
[www.fn.org.pl](http://www.fn.org.pl)

**WFO**



Publikacja zawiera materiały audiowizualne chronione prawem autorskim. Wszystkie prawa autorskie i prawa producenta do nagranych utworów są zastrzeżone. Płyty DVD są przeznaczone wyłącznie do nieodpłatnego użytku edukacyjnego. Kopiowanie, rozpowszechnianie, publiczne odtwarzanie i nadawanie jest zabronione.

