METAFORY PRAWDY

8

WSZYSTKO MOŻE SIĘ PRZYTRAFIĆ

MARCEL ŁOZIŃSKI

SZCZUROŁAP

ANDRZEJ CZARNECKI

SIEDEM KOBIET W RÓŻNYM WIEKU

KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

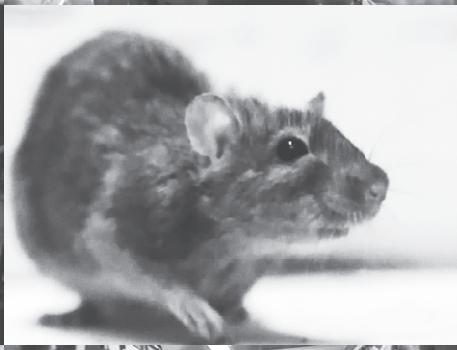
OPRACOWANIE BROSZURY | MIKOŁAJ JAZDON

METAFORY PRAWDY

W ciągu ostatniego półwiecza polscy dokumentaliści wypracowali wyjątkową w skali światowej metodę realizacji filmów dokumentalnych. Ich znakiem rozpoznawczym stał się film krótkometrażowy, który przedstawiając konkretnych ludzi, zdarzenia i zjawiska, posiada formę sugerującą istnienie znaczeń metaforycznych. Najważniejsze filmy należące do kanonu polskiej szkoły dokumentu powstały w latach 50., 60., 70. i 80. w dwóch wytwórniach: warszawskiej WFD (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych) i łódzkiej WFO (Wytwórnia Filmów Oświatowych). Czołowi twórcy tych dokumentów to: Jerzy Bossak, Kazimierz Karabasz, Krzysztof Kieślowski, Marcel Łoziński, Wojciech Wiszniewski, Andrzej Brzozowski, Władysław Ślesicki, Marek Piwowski, Bogdan Dziworski.

Filmy polskiej szkoły dokumentu to głównie utwory krótkometrażowe o oryginalnej, starannie opracowanej formie, przedstawiające autorski punkt widzenia na zaprezentowane w filmie wydarzenia, zjawiska czy osoby. W kilkuminutowych filmach dokumentalnych, takich jak *Ludzie w drodze* (1960) Kazimierza Karabasza, *Archeologia* (1967) Andrzeja Brzozowskiego czy *Kilka opowieści o człowieku* (1983) Bogdana Dziworskiego, ważne jest każde, nawet najkrótsze ujęcie, każdy, nawet najsłabiej słyszalny odgłos. Układ obrazów, dobór muzyki, komentarza, efektów dźwiękowych lub wypowiedzi bohaterów – wszystko to stanowi dla autorów środek umożliwiający precyzyjny opis wycinka rzeczywistości, w którym zawiera się treść daleko wykraczająca poza dosłowną zawartość obrazów, dźwięków i słów. Może to być szersza diagnoza rzeczywistości, próba uchwycenia uniwersalnych reguł rządzących światem czy metafora odsłaniająca nieoczywisty sens ukryty w tym, co nas otacza.

Metodę opisywania świata w filmie dokumentalnym za pomocą metafor i metonimii rozwinęli młodzi reżyserzy debiutujący u progu lat 70. (Krzysztof Kieślowski, Marcel Łoziński, Grzegorz Królikiewicz, Tomasz Zygadło, Wojciech Wiszniewski), znajdując w niej sposób na ujawnienie prawdziwego oblicza rzeczywistości, ukrywanego i fałszowanego przez wszechobecne w mediach przekazy propagandowe. *Fabryka* (1970) i *Szpital* (1976) Krzysztofa Kieślowskiego, *Szkoła podstawowa* (1971) Tomasza Zygadły czy *Moje miejsce* (1987) Marcela Łozińskiego bardziej niż opisami pewnych zawodowych i środowiskowych mikrospołeczności są filmami o Polsce lat 70. i 80.



SZCZUROŁAP

KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

Reżyser i scenarzysta, jeden z czołowych twórców polskiej szkoły dokumentu (*Zdjęcie*, 1968; *Pierwsza miłość*, 1974; *Życiorys*, 1975; *Szpital*, 1976; *Gadające głowy*, 1980) i fabularnego kina moralnego niepokoju (*Personel*, 1975; *Spokój*, 1976; *Amator*, 1979; *Przypadek*, 1981); urodzony w 1941 roku, zmarł w 1996 roku. W filmach z lat 60., 70. i początku 80. opisywał „świat nieprzedstawiony" epoki PRL. Zrealizowany w 1985 roku *Bez końca* (początek współpracy z Krzysztofem Piesiewiczem, współscenarzystą tego i kolejnych filmów) wyznacza punkt zwrotny w jego twórczości, która stopniowo skupia się na zagadnieniach metafizycznych (*Dekalog*, 1989; *Podwójne życie Weroniki*, 1991 oraz tryptyk *Trzy kolory*, 1993/1994).

MARCEL ŁOZIŃSKI

Reżyser filmów dokumentalnych, jeden z głównych twórców polskiej szkoły dokumentu; urodzony w 1940 roku. W latach 70. i 80. realizował filmy obnażające mechanizmy państwa totalitarnego (*Happy end*, 1973; *Jak żyć*, 1977), które były często objęte zakazem rozpowszechniania. W filmach realizowanych po 1989 roku rzadziej sięga po tematykę polityczną (*Jak to się robi*, 2006), kierując uwagę w stronę problematyki egzystencjalnej (*Wszystko może się przytrafić*, 1995; *A gdyby tak się stało*, 2007). Ma w swoim dorobku filmy dotyczące najnowszej historii Polski (*Las katyński*, 1990), a także utwory autotematyczne, dotyczące zagadnień związanych z pracą dokumentalisty (*Ćwiczenia warsztatowe*, 1986), w szczególności etycznych wyborów, przed którymi staje (*Żeby nie bolało*, 1998). Jego *89 mm od Europy* (1993) uzyskało nominację do Oscara za najlepszy krótkometrażowy film dokumentalny. Jest wykładowcą w Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy.

ANDRZEJ CZARNECKI

Reżyser i scenarzysta filmowy; urodzony w 1952 roku. Absolwent Wydziału Radia, Telewizji i Filmu Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, gdzie pod opieką Krzysztofa Kieślowskiego zrealizował etiudę dokumentalną *Jeden*. Związany z Wytwórnią Filmów Oświatowych w Łodzi, gdzie nakręcił *Bieszczadzkie ikony* (1984) oraz wielokrotnie nagradzanego na festiwalach w kraju i za granicą *Szczurołapa* (1986). Pod koniec lat 80. zrealizował w ZSRR część planowanych zdjęć do fabularnego debiutu *Istota*, który ukończył w 2000 roku.

SIEDEM KOBIET W RÓŻNYM WIEKU

ROK PRODUKCJI	1978
PRODUKCJA	WYTWÓRNIA FILMÓW DOKUMENTALNYCH (WARSZAWA)
REŻYSERIA	KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI
ZDJĘCIA	WITOLD STOK
MONTAŻ	ALINA SIEMIŃSKA, LIDIA ZONN
DŹWIĘK	MICHAŁ ŻARNECKI
CZAS TRWANIA	15 MIN

Dokumentalna opowieść o pracy siedmiu tancerek. Poznajemy je po kolei: od najmłodszej, stawiającej pierwsze taneczne kroki, do najstarszej, która uczy małe dziewczynki podstaw sztuki. Oglądamy sceny z jednego tygodnia pracy w balecie. W filmie zostały przedstawione sceny pierwszych lekcji baletu, treningów, scenicznego występu, obsadzania ról w przygotowywanym spektaklu.

WSZYSTKO MOŻE SIĘ PRZYTRAFIĆ

ROK PRODUKCJI	1995
PRODUKCJA	STUDIO FILMOWE „KALEJDOSKOP”
REALIZACJA	MARCEL ŁOZIŃSKI
ZDJĘCIA	ARTHUR REINHART
MONTAŻ	KATARZYNA MACIEJKO-KOWALCZYK
DŹWIĘK	HALINA PASZKOWSKA
CZAS TRWANIA	40 MIN

Film opowiada o sześcioletnim Tomku Łozińskim i jego rozmowach ze starszymi ludźmi w parku Łazienkowskim w Warszawie. Chłopiec podjeżdża na hulajnodze do staruszków siedzących na ławkach, pyta o to, kim są, po co jest wojna, czym jest śmierć. Pomiędzy kolejnymi rozmowami karmi zwierzęta, bawi się, goni motyle. Gdy stopniowo park pustoszeje, on także kieruje swą hulajnogę w stronę wyjścia.

SZCZUROŁAP

ROK PRODUKCJI	1986
PRODUKCJA	WYTWÓRNIA FILMÓW OŚWIATOWYCH (ŁÓDŹ)
REŻYSERIA	ANDRZEJ CZARNECKI
ZDJĘCIA	PIOTR SOBOCIŃSKI, MARCIN ISAJEWICZ
MONTAŻ	JOANNA BORKOWSKA
DŹWIĘK	ANDRZEJ ŻABICKI
CZAS TRWANIA	20 MIN

Dokumentalny portret zegarmistrza, którego pasją jest masowe tępienie szczurów. Po przybyciu na teren zakładu hodowli trzody chlewnej robi rekonesans i wybiera metodę walki z gryzoniami. Najpierw zdobywa ich zaufanie, dokarmiając je, by potem rozprowadzić zatrute pożywienie, doprowadzając do wytępienia większości szczurów. Ostatnie osobniki wybija pojedynczo. Następnie zasiada do pracy w swoim warsztacie zegarmistrzowskim.

SIEDEM KOBIET W RÓŻNYM WIEKU

SCENARIUSZE ANALIZY FILMOWEJ SIEDEM KOBIET W RÓŻNYM WIEKU

Siedem kobiet w różnym wieku to film nawiązujący do tradycji SZKOŁY KARABASZA, a jednocześnie dokument, który dobrze wpisuje się w tendencję dominującą w polskim kinie faktów lat 70., polegającą na metaforyzacji filmowego przekazu. Autor *Siedmiu kobiet w różnym wieku*, podobnie jak Karabasz, posługuje się metodą dokumentalnej obserwacji. Jednocześnie jednak wzbogaca swe dzieło o sens metaforyczny, odnoszący się do prawd uniwersalnych. O ile Karabasz najczęściej analizuje w swoich filmach wybrany moment przejścia, o tyle Kieślowski przedstawił w krótkim dokumencie syntezę ludzkiego losu, na którą składa się skomplikowany układ progów i przejść. Obaj twórcy przyglądając się życiu tu i teraz, dążą do uchwycenia tych jego mechanizmów, które są w swej istocie niezmienne.

Kieślowski w *Siedmiu kobietach w różnym wieku* postrzega świat na poziomie poszczególnych scen i ujęć, w których sfilmowane zostały naturalne – czyli nieodegrane – gesty i zachowania ludzi. Ten trwający trochę ponad kwadrans film wypełniają, poruszające swym autentyzmem, spojrzenia, grymasy i pozy uchwycone okiem kamery. Mówią one o dziecięcej radości w scenie środowej i o satysfakcji z osiągniętego celu w obrazie scenicznego triumfu ze sceny niedzielnej. Znaczenie ma tu każde słowo, wszystkie odgłosy i okrzyki płynące z centrum kadru lub spoza niego. Dyszenie zmęczonej treningiem dziewczyny w scenie poniedziałkowej uświadamia nam, że tej tancerce czas zadał już pierwszy cios. Gdy zza kadru pada imię i nazwisko wtorkowej baletnicy, która może liczyć tylko na trzecioplanową rolę, i to w zastępstwie innej aktorki, brzmi w tym „wyróżnieniu" wyraźne lekceważenie kobiety niemogącej już konkurować z młodszymi koleżankami.

Siedem kobiet w różnym wieku stanowi wyjątek na tle innych filmów dokumentalnych, jakie w latach 70. realizował Krzysztof Kieślowski. *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1977), *Nie wiem* (1977) czy *Gadające głowy* (1980) są filmami dotyczącymi ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej. Film o baletnicach niesie przesłanie uniwersalne, a przy tym pozbawiony jest jakiegokolwiek kontekstu politycznego.

ŻYCIE JAK DNI TYGODNIA

W filmie *Siedem kobiet w różnym wieku* Kieślowski pokazał kilka scen z życia zawodowego baletnic. Poprzez wybór konkretnych kobiet i sytuacji, sposób ich filmowania oraz konstrukcję montażową całości nadał utworowi wymowę wykraczającą poza to, co zawarte jest w poszczególnych ujęciach i scenach. Oglądamy bowiem dokumentalny poemat o przemijaniu, o ludzkim życiu wpisanym w cykl znaczony kolejnymi progami. Chyba w żadnym innym zawodzie wiek nie wpływa w sposób równie

kategoryczny na karierę, jak to ma miejsce w balecie. Tancerka wstępuje na drogę zawodową w bardzo młodym wieku i ma szansę podążać nią tylko do pewnego momentu. Czas bezlitośnie wpływa na kondycję i możliwości jej ciała, nie pozwala długo cieszyć się ze zdobywanych z takim trudem umiejętności. W tej profesji okrutna prawidłowość ludzkiego losu, zamkniętego w nieodwracalnym cyklu przemijania, objawia się w sposób szczególnie wyrazisty i przejmujący.

Kieślowski wybrał do swego filmu siedem tancerek w różnym wieku i z różnych zespołów. Łączy je jedynie podobieństwo fizyczne – mają ten sam kolor włosów i podobne rysy twarzy. Dzięki temu opowieść o siedmiu kobietach sumuje się na ekranie w historię jednego zawodowego życia baletnicy. Kamera filmuje bohaterki zawsze w grupie, w otoczeniu innych kobiet, ale za każdym razem w centrum kadru znajduje się ta, która jest w danej scenie najważniejsza. Odpowiedni dobór planu filmowego, ogniskowej obiektywu i kąta widzenia kamery sprawiają, że uwaga widza koncentruje się na wybranej postaci. Czarno-biała taśma filmowa i zastosowanie obiektywów o długich ogniskowych (filmowana przy ich użyciu twarz lub sylwetka odcina się od nieostrego tła) powodują, że na ekranie powstaje wrażenie jednorodnej przestrzeni, choć w rzeczywistości film kręcono w różnych ośrodkach baletowych w Polsce.

Film dokumentalny często opiera swą konstrukcję na porządku czasowym znanym z codziennego doświadczenia. Może to być opowieść o jednym dniu (np. *Portret w kropli* Karabasza), o kilkunastogodzinnym dyżurze lekarskim (*Szpital* Kieślowskiego) lub o roku (*Rok Franka W.* Karabasza). *Siedem kobiet w różnym wieku* przedstawia wydarzenia rozgrywające się w ciągu jednego tygodnia. Każdego dnia (napisy na dole ekranu informują o dniu tygodnia) oglądamy inną baletnicę. W czwartek – kilkuletnią dziewczynkę podczas lekcji w szkole baletowej. W piątek – trochę starszą tancerkę podczas intensywnego treningu. W sobotę nastoletnia baletnica tańczy na próbie dużego zespołu. Niedziela to występ gwiazdy, baletnicy u szczytu swych artystycznych możliwości. W poniedziałek oglądamy wciąż młodą tancerkę, która ćwiczy z wyraźnym wysiłkiem. We wtorek – starzejącą się artystkę, której czas już minął. W środę – starszą panią uczącą kilkuletnie dziewczynki w szkole baletowej. Są to te same dziewczynki, które oglądaliśmy w pierwszej scenie, ale teraz kamera skupia się na nauczycielce.

W tym opowiadaniu o tygodniowym cyklu życia zespołu baletowego nie bez znaczenia jest fakt, że zaczyna się on w czwartek, a kończy w środę. Reżyser mógł równie dobrze – co wydaje się bardziej naturalne – rozpocząć od sceny poniedziałkowej, by zakończyć na niedzielnej. Dlaczego postąpił inaczej? Oddajmy w tym miejscu głos montażystce tego filmu, Lidii Zonn: „Jeżeli konstrukcja opiera się na powtarzalności zjawisk, na cykliczności, podstawowe znaczenie ma moment «włączenia się» i «wyłączenia» z założonego cyklu czasu. Przyjmując jako podstawę kompozycji na przykład dni tygodnia,

ważne jest dla idei filmu, czy zaczniemy go od niedzieli i skończymy na jakimś dniu powszednim, czy też odwrotnie – zaczniemy od poniedziałku, a skończymy na niedzieli. Czy wreszcie zaczniemy i skończymy na dniu powszednim, niedzielę umieszczając w środku. I tak, na przykład, kończąc układ na niedzieli lub przygotowaniu do niedzieli, akcentujemy święto, świętowanie – niezależnie od tego, jaki sens autor chce nadać temu pojęciu (psychologiczny, społeczny czy nawet filozoficzny). Kończąc z kolei na codziennych obowiązkach, akcentujemy wysiłek i pracę, również niezależnie od tego, czy ją traktujemy jako podstawowy sens ludzkiego istnienia czy jako niewolniczy przymus"[1].

Kompozycja filmu nie odtwarza wyłącznie naturalnego porządku tygodnia, ale akcentuje czas symboliczny: każdej z siedmiu tancerek przypisany zostaje inny z siedmiu dni tygodnia, a każdy dzień oznacza inny etap w cyklu zawodowego życia baletnicy. Rozwijając zawartą w filmie sugestię, możemy powiedzieć: życie każdego człowieka mija niczym tydzień, w którym są czwartki, piątki i soboty, gdy w trudzie uczy się i zdobywa doświadczenie, są w nim także niedziele spełnień i sukcesów, po których przychodzą nieuchronnie poniedziałki i wtorki, gdy stopniowo ubywa sił, aż nadchodzi środa, czyli starość.

Opowiadanie o dramacie ludzkiej egzystencji wpisanej w porządek czasu, naznaczonej piętnem przemijania, stanowi jeden z naczelnych motywów twórczości Krzysztofa Kieślowskiego zarówno dokumentalnej, jak i fabularnej. Zwraca na to uwagę francuski krytyk Vincent Amiel: „Reżyseria Kieślowskiego skupiona na pokazywaniu dominacji rzeczywistości, podkreśla jej wpływ poprzez akcentowanie jej powtarzalnego charakteru. Powracające sekwencje i epizody: jeśli ludzkie egzystencje ulegają degradacji, to dzieje się tak dzięki systemowi powtórzeń, który jeszcze bardziej podkreśla złudzenie, że można uniknąć reguł tego świata. […] *Siedem kobiet w różnym wieku* podlega tej samej zasadzie, pokazując już nie przebieg godzin dnia, ale dni tygodnia. To w istocie pretekst do namalowania siedmiu portretów tancerek, od małej dziewczynki do obiecującego podlotka, od nieco ociężałej gwiazdy w drugorzędnej roli aż do korepetytorki w poważnym wieku. To była oczywiście ta sama, która kazała robić pierwsze kroki dziewczynkom na początku... Nie gracja, nie pełnia kształtów czy też rozkwit interesują reżysera, ale następstwo koniecznych stadiów, cykl, który degraduje – właśnie poprzez swój charakter – to, co w kategoriach indywidualnych można by potraktować jako przygodę"[2].

Siedem kobiet w różnym wieku to także film o balecie. Kamera zagląda za kulisy, przypatruje się artystom przy pracy. Widzimy, jak wygląda proces kształcenia tancerek, które w mozole, od najmłodszych lat doskonalą sztukę tańca. Oglądamy fragment występu sceniczne-

1 L. Zonn, *O montażu w filmie dokumentalnym*, Warszawa 1986, s. 157.
2 V. Amiel, *Obrazy świata i obrazy piekła*, tłum. P. Kopański, „Film na Świecie" 1992, nr 3-4.

go, wybieranie obsady do nowego przedstawienia, a przede wszystkim codzienne treningi. Kieślowski pokazuje w sposób nieomal arytmetyczny, jak ma się ilość włożonej pracy do efektu końcowego, czyli gotowego dzieła sztuki, którym w tym wypadku jest przedstawienie baletowe. To właśnie w tych siedmiu dniach – na które składa się sześć dni trudów, wyrzeczeń, nadziei i zawodów, a tylko jeden dzień triumfu i satysfakcji – zawiera się pełnia życia artysty.

WSZYSTKO MOŻE SIĘ PRZYTRAFIĆ

FILM PÓŁOTWARTY

W filmie *Wszystko może się przytrafić* Marcel Łoziński posłużył się metodą „filmu półotwartego", której założenia przedstawił w swojej pracy dyplomowej napisanej na początku lat 70. w PWSFTViT w Łodzi. Filmu półotwarty istnieje niejako pomiędzy formułą filmu otwartego i zamkniętego. Założenia dokumentu otwartego wynikają bezpośrednio z postawy dokumentalisty otwartego na rzeczywistość przed kamerą. Filmowiec niczego w niej nie zmienia ani nie inscenizuje. Cierpliwie czeka i filmuje to, co zastał. „Wiedza reżysera powiększa się w czasie realizacji, pozostaje on podporządkowany swojej materii i jej dramaturgii"[3] – pisał Łoziński. Przykładem tego rodzaju filmu są *Muzykanci* (1960) Kazimierza Karabasza, który zbierał materiał zdjęciowy sukcesywnie, towarzysząc z kamerą zespołowi warszawskich tramwajarzy podczas kilku kolejnych prób. Z kolei przykładem dokumentu zamkniętego może być film montażowy. W tego rodzaju filmie autor posługuje się materiałem zdjęciowym, który już istnieje i pochodzi z wcześniej nakręconych kronik, reportaży, filmów dokumentalnych, a nawet fabularnych. W tej sytuacji dokumentalista dobiera materiał, kierując się z góry przyjętymi założeniami. „Autor nie wie, na ile ten gotowy materiał przylegał do filmowanej rzeczywistości, prawdy musi szukać w sobie. Filmy takie wymagają od autora szczególnej uczciwości"[4] – zastrzegał Łoziński. Przykładem montażowego filmu zamkniętego jest *Kronika powstania w getcie warszawskim według Marka Edelmana* (1993) Jolanty Dylewskiej, która sięgnęła po niemieckie materiały archiwalne, by zmontować je w opowieść o zagładzie getta. Dokumentalistka zastosowała tu jeszcze jeden wyjątkowy zabieg – powiększyła wybrane fragmenty ujęć, by wydobyć utrwaloną na taśmie prawdę o cierpieniu ofiar Zagłady.

„Istnieje również – pisał Łoziński – pewien typ filmów dokumentalnych, które można by nazwać «półotwartymi». Polegają one na analitycznej obserwacji rzeczywistości przetworzonej, zagęszczonej, traktowanej później w czasie realizacji jako rzeczywistość istniejąca. W filmie *Happy End* stworzyliśmy pewną sztuczną sytuację na podobieństwo naprawdę istniejących, ale niedostępnych dla filmu dokumentalnego. Ale z chwilą kiedy rzeczywistość

3 M. Łoziński, *Scenariusz a realizacja w filmie dokumentalnym*, „Film na Świecie" 1974, nr 3-4.
4 Tamże.

została «ustawiona», podporządkowaliśmy się jej całkowicie"[5]. Łoziński stosując metodę filmu półotwartego, prowokuje wydarzenia, by ujawnić pewien aspekt rzeczywistości obecny w niej, ale ukryty. Jednocześnie sytuacje, które wywołuje Łoziński, by je potem sfilmować, niosą szersze znaczenie, zawierają w sobie potencjał uogólnienia, który w toku pracy nad filmem reżyser wydobywa i eksponuje. Film *Jak żyć* (1977) nie jest tylko zapisem wydarzeń, które miały miejsce na pewnym obozie wypoczynkowym dla młodych małżeństw w połowie lat 70., ale jednocześnie metaforą ówczesnego społeczeństwa, wskazującą na relację między tymi, którzy bezwolnie podporządkowują się władzy, i tymi, którzy mają odwagę przeciwstawić się głupocie i niesprawiedliwości. Podobnie jest ze znaczeniami, które niesie inny dokument Łozińskiego; *89 mm od Europy* (1993) wykracza daleko poza ramy filmowej relacji z kolejowego przejścia granicznego między Polską a Białorusią, by stać się metaforą spotkania Wschodu z Zachodem w nowej epoce dziejów Europy i świata, która zaczęła się wraz z przemianami politycznymi, jakie przyniósł rok 1989.

SPOTKANIE

Filmem półotwartym jest także *Wszystko może się przytrafić*. Zabieg zagęszczania rzeczywistości przed kamerą polegał tu przede wszystkim na zorganizowaniu kluczowej dla filmu sytuacji, w której sześcioletni syn reżysera, Tomek Łoziński, podjeżdża na hulajnodze do starszych ludzi odpoczywających na ławkach w parku, by nawiązać z nimi rozmowę. Pytania Tomka i odpowiedzi, jakich udzielają mu starsi ludzie, stanowią materię tego filmu. Łoziński zainicjował zatem opisaną sytuację, by potem przyglądać się jej i rejestrować ją już bez dalszych ingerencji, tak jakby była sytuacją zastaną. Kamera zaopatrzona w teleobiektyw pracowała z dużego oddalenia, podobnie jak urządzenie do rejestracji dźwięku. Rozmowy były przekazywane na odległość za pomocą miniaturowych mikrofonów bezprzewodowych, które umieszczono pod ubraniem chłopca.

Obok scen rozmów kilkuletniego chłopca ze starymi ludźmi pojawiają się krótkie ujęcia pokazujące Tomka bawiącego się w parku. Konstrukcja filmu opiera się na zasadzie „od rozmowy do rozmowy", a te stopniowo dotyczą coraz poważniejszych problemów. Na początku rozmowy są krótkie i zdawkowe, czasem żartobliwe, jak ta, w której starszy pan przekonuje Tomka, że nazywa się Don Juan, lub inna, w której chłopiec stara się dowiedzieć od pewnej pani, dlaczego ta nosi rękawiczki w dwóch różnych kolorach. Stopniowo jednak rozmowy zahaczają o coraz istotniejsze zagadnienia. Po raz pierwszy, gdy z chłopcem rozmawia mężczyzna w furażerce, przekonując Tomka, że powinien się modlić i być człowiekiem kulturalnym. Wojna jest pierwszym ważnym tematem, który przewija się w początkowych rozmowach. W kolejnych staruszkowie opowiadają chłopcu, jak ważne w życiu

5 Tamże.

jest zdrowie, czym jest samotność, starość, śmierć. Tomek poznaje fragmenty ich życiorysów. Rozmowa oparta jest na szczególnym zaufaniu, jakie wśród obcych sobie ludzi może pojawić się tylko wówczas, gdy dotyczy starego człowieka i dziecka.

Między kolejnymi spotkaniami pojawiają się interwały, ujęcia pokazujące Tomka baraszkującego w parku. Chłopczyk fika koziołki, karmi ptaszki, które z ufnością sfruwają na jego wyciągniętą dłoń. Do niektórych rozmówców Tomek powraca, z innymi odbywa tylko jedną rozmowę. Pod koniec filmu reżyser przygotowuje nas na finał opowieści. Chłopiec jeszcze prowadzi rozmowę, ale na ujęciu wmontowanym w tę scenę widzimy już pierwszą osobę, która wstaje i kieruje się do wyjścia z parku. Stopniowo jest ich coraz więcej. Wstają i odchodzą. Chłopiec skończył już swą ostatnią rozmowę: śmierć wprawdzie istnieje, ale i ona może się skończyć („Może się tak stać, że śmierć będzie. Później skończy się śmierć i ożyje. Może tak być"). Tomek już nie jedzie na hulajnodze, ale idzie, prowadząc swój pojazd obok. Chwilę potem wskakuje nań, by popędzić w stronę wyjścia. Za nim na parkową alejkę wychodzi paw, który powitał go na początku filmu wspaniale rozpostartym ogonem.

Zdjęcia do *Wszystko może się przytrafić* były realizowane podczas słonecznych, wiosennych dni przy użyciu obiektywu o długiej ogniskowej. Sprawia on, że rozświetlone promieniami słońca liście, gałązki, płatki kwiatów zamieniają się w wielobarwną mgiełkę, przez którą spoglądamy na Tomka. Obraz pełen jest kolorowych plamek niczym płótna impresjonistów. Na ekranie miejski park sprawia wrażenie rajskiego ogrodu, po którym beztrosko śmiga na hulajnodze mały bohater. W tle słyszymy walce, które momentami zmieniają chłopięcą zabawę w pełen radości taniec. Muzyka ta przywodzi na myśl słynne opowiadanie Katherine Mansfield *Jej pierwszy bal*, w którym nastoletnia Leila w trakcie swoich pierwszych walców chłonie z dziecinną zachłannością wspaniałości nowych doświadczeń, aż do momentu gdy do tańca prosi ją starszy jegomość. Rozmowa z nim nie jest podobna do zdawkowych konwersacji, jakie prowadziła jeszcze przed chwilą, sunąc po parkiecie w objęciach eleganckich młodzieńców. Starszy pan odsłania przed nią wizję nieuchronnej przyszłości, gdy jako wiekowa dama z towarzystwa będzie mogła już tylko podziwiać tańczące pary z loży ponad salą.

Łoziński i Mansfield opisują w swych utworach to samo ludzkie doświadczenie, gdy młodość po raz pierwszy uświadamia sobie swą przemijalność, pojmuje, że wszystko ma swój kres. Ale czy jest w stanie naprawdę w to uwierzyć? Dla Tomka wciąż możliwe jest absolutnie wszystko: człowiek może przeżyć setki lat, pokonać śmierć czy spotkać małego dinozaura. A jednak przyszłość, ze wszystkimi następstwami, jakie niesie upływający czas, jest obecna tu i teraz, w budzącym się do życia parku. Ma twarz starych ludzi, którzy z czułością i powagą traktują swego małego interlokutora. „Najgłębszą istotę tego wyjątkowo pięk-

nego filmu przenikającą sens jego konstrukcji stanowi spotkanie. Mimo iż jest to seria spotkań, w grę wchodzi przez cały czas jedno. Oglądamy spotkanie dziecięcej ciekawości z pełnym goryczy doświadczeniem późnych lat"[6] – zauważa Marek Hendrykowski.

Wszystko może się przytrafić otwiera w twórczości Marcela Łozińskiego nowy etap. Odchodząc o tematyki społeczno-politycznej, reżyser spojrzał na sprawy ludzkie z innej, bardziej uniwersalnej perspektywy. „Ludzie w rajskim parku wydają się – po raz pierwszy w filmach Łozińskiego – wyłączeni ze społecznej gry, uchwyceni w «momencie wiecznym», jakby poza czasem, odpoczywający po życiu. Mały chłopiec, który nie zna jeszcze życia i wydaje się przybyszem z innej planety, jak Mały Książę z Saint-Exupéry'ego, ma ludziom do zaoferowania coś, co w filmach Marcela Łozińskiego nieraz dochodziło do głosu – w *Wizycie*, *Dotknięciu*, *89 mm od Europy* – chwilę bezinteresownej uwagi. Mały prezent. Rodzaj niesentymentalnego współczucia"[7] – podsumowuje Tadeusz Sobolewski.

SZCZUROŁAP

DOKUMENT KREACYJNY

Szczurołap należy do nurtu w polskim filmie dokumentalnym określanego mianem dokumentu kreacyjnego. Jest to właściwie osobny gatunek „charakteryzujący się – jak pisze Mirosław Przylipiak – wykorzystywaniem wyrazistych środków ekspresji wizualnej i dźwiękowej, przez długi czas zarezerwowanych wyłącznie dla kina fabularnego czy eksperymentalnego. Pojęcie «dokumentalizmu kreacyjnego» istnieje wyłącznie w języku polskim. W innych językach zastępuje się je pojęciami dokumentalizmu «poetyckiego» czy «performatywnego»"[8]. Filmowa twórczość spod znaku dokumentu kreacyjnego rozwinęła się w latach 70. w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi, gdzie swoje krótkometrażowe filmy realizowali, między innymi: Wojciech Wiszniewski (*Stolarz*, 1976; *Elementarz*, 1976), Bogdan Dziworski (*Hokej*, 1976; *Kilka opowieści o człowieku*, 1983), Andrzej Barański (*Wiersz*, 1976; *Wypracowanie*, 1979), Andrzej Papuziński (*Bykowi chwała*, 1971). Styl ich filmów jest wyrazisty i rozpoznawalny, a metoda, którą się posługują, stanowi przeciwległy biegun dla tej stosowanej w szkole Karabasza. Dokument kreacyjny nie unika inscenizacji, chętnie posługuje się wyszukanymi środkami wyrazu zarówno w obrazie, jak i w dźwięku.

6 M. Hendrykowski, *Z perspektywy dziecka* [w:] *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, pod red.: M. Hendrykowskiej, Poznań 2000, s. 231.
7 T. Sobolewski, *Polska szkoła dokumentu: Marcel Łoziński*, Warszawa 2007, s. 8
8 M. Przylipiak, hasło: dokument kreacyjny [w:] *Encyklopedia kina*, pod red.: T. Lubelskiego, Kraków 2003, s. 252.

W latach 80. w WFO powstała seria dokumentów kreacyjnych zrealizowanych przez młodych filmowców inicjujących swą twórczość dokumentalną. Filmy te na różne sposoby prezentowały trudną polską rzeczywistość lat 80. lub sięgały po tematy z historii najnowszej, przez lata objęte zakazem cenzury. Były wśród nich między innymi: *Portret ze słów* (1985) Grażyny Kędzielawskiej, *Urząd* (1986) Marii Zmarz-Koczanowicz, *Szansa dla dziewcząt* (1987) Pawła Woldana, *Byłem generałem Wehrmachtu* (1988) Jacka Bławuta czy *Ładny dzień* (1988) Jana Jakuba Kolskiego.

NADCZŁOWIEK W DZIAŁANIU

Do tej grupy należy także *Szczurołap* Andrzeja Czarneckiego. Spójna i klarowna konstrukcja tego utworu, starannie zakomponowane ujęcia, precyzyjny komentarz – w formie monologu zza kadru – to, wraz z innymi elementami stylistycznymi, rozpoznawalne cechy dokumentu kreacyjnego. Stylistyczną odmienność od bardziej tradycyjnych form dokumentalnych podkreśla prolog filmu, zrealizowany inną techniką (wideo). Na jego tle dalsza część filmu zyskuje w trakcie odbioru na wyrazistości, klarowności i ekspresyjności. W prologu zdjęcia wideo są wyblakłe, brak im kontrastu i głębi, a powierzchnia obrazu jest pomarszczona charakterystycznymi prążkami, powstającymi podczas filmowania przekazu z ekranu telewizyjnego. Obowiązuje tu zupełnie inna konwencja niż w dalszej części filmu. Mężczyzna, przeprowadzający przed kamerą eksperyment ze szczurami wrzuconymi do dwóch akwariów, zwraca się wprost do widza przed ekranem. Reszta filmu, czyli jego zasadnicza część, która rozpoczyna się wraz z pojawieniem się tytułu, została nakręcona w konwencji bliskiej filmowi fabularnemu i na barwnej taśmie światłoczułej. Bohater nigdy nie zwraca się tu do kamery, to ona kieruje się w jego stronę, śledząc jego poczynania lub przyglądając się zachowaniu szczurów.

Pierwsze ujęcie umieszczone po tytule nakręcono za pomocą steadicamu (rodzaj statywu montowanego na tułowiu operatora, by amortyzować jego ruchy podczas przemieszczania się razem z kamerą), który znajduje zastosowanie głównie w filmach fabularnych i reklamowych. Ujęcie to jest wyjątkowo długie i zostało precyzyjnie zaplanowane. Kamera najpierw idzie za szczurołapem i asystującym mu pracownikiem rzeźni. Mijają świńskie tusze wiszące po bokach. W pewnym momencie operator skręca, kieruje obiektyw prostopadle do filmowanych mężczyzn i podąża równolegle z nimi, filmując obie sylwetki, które raz po raz znikają za tuszami migającymi na pierwszym planie. Ujęcie to buduje ramę filmu i pojawia się w nim dwukrotnie. Najpierw po prologu i planszy z napisem tytułowym oraz ponownie pod koniec filmu, ale jeszcze przed epilogiem, którym jest scena pod napisami końcowymi (główny bohater jako zegarmistrz w swojej pracowni). W warstwie obrazowej pozostałe sceny filmu dzielą się na dwa rodzaje ze względu na kolor i rodzaj zdjęć. Te realizowane przy użyciu noktowizora są zabarwione na zie-

lono i przedstawiają ukryte, pogrążone w ciemnościach życie gryzoni. Zdjęcia wielobarwne przedstawiają obraz z punktu widzenia szczurołapa. Pokazują to, co on widzi, i co dostrzegalne jest w świetle lamp chlewni i poza nią.

W warstwie dźwiękowej filmu dominuje monolog głównego bohatera. Jego tekst nie jest montażem wycinków z wielogodzinnego nagrania. Zamiast chropawego autentyku słyszymy płynny monolog, w którym żadne słowo nie jest przypadkowe, a całość układa się w spójny wywód precyzyjnie zestawiony z obrazem. W filmie nie ma muzyki. Zamiast niej tło ścieżki dźwiękowej wypełniają efekty akustyczne, pośród których wzmocniono odgłosy w rzeczywistości ledwo słyszalne. Gdy kamera sunie wzdłuż chlewów, śledząc czmychające na boki gryzonie, wyraźnie słyszymy tupot szczurzych łapek. Podobnie jest w innych scenach, gdzie specjalnie wzmocniono i wyeksponowano odgłosy szczurzego życia.

Głównego bohatera poznajemy stopniowo. Tekst monologu – zdanie po zdaniu – ujawnia jego myśli i poglądy. Również w warstwie obrazowej najpierw widzimy sylwetkę szczurołapa z pewnej odległości i od tyłu (wspomniane długie ujęcie z początku filmu), a stopniowo odsłaniają się przed nami kolejne szczegóły jego wyglądu. W twarz spoglądamy mu właściwie dopiero wtedy, gdy i on staje twarzą w twarz ze szczurzymi niedobitkami, które nie wyginęły w procesie masowego trucia. W warstwie obrazowej zostało pokazane tylko to, co dotyczy działań głównego bohatera. Nie ma w tym filmie ani jednej sceny rozmowy. Szczurołap w milczeniu przyrządza przynęty i trutki, rozsypuje je, poluje na pojedyncze sztuki. Wreszcie, po skończonej robocie, siada przy swym zegarmistrzowskim warsztaciku. Motywacje, przemyślenia, szczegóły dotyczące metod pracy poznajemy z jego wypowiedzi, które mają formę monologu podanego zza kadru.

Kim zatem jest główny bohater? Przede wszystkim doświadczonym, pewnym siebie fachowcem świadomym swych kwalifikacji. Zaczął tępić szczury w młodym wieku, by za zarobione pieniądze kupić wymarzone narzędzia zegarmistrzowskie. Lecz gdy został zegarmistrzem, nie przestał być szczurołapem. Dorywcza praca zmieniła się w pasję. Z zamiłowaniem zajmuje się zjednywaniem sobie gryzoni, by potem bezlitośnie wytruwać i wybijać je co do jednego. W *Szczurołapie* znajdziemy metaforę walki człowieka z naturą, obraz cywilizacji dążącej do całkowitego podporządkowania sobie wszystkich sił natury, nadania im takiej roli, którą w filmie symbolizują wiszące rzędami świńskie tusze. Oto natura okiełznana i wprzęgnięta w służbę człowiekowi.

Należy jednak pamiętać, że *Szczurołap* powstał w połowie lat 80., gdy kraj pogrążony był w stagnacji i beznadziei wywołanej wprowadzeniem stanu wojennego w grudniu 1981 roku. Kontekst ten sugerował określoną lekturę utworu, dopatrywanie się w nim metafory ówczesnej sytuacji społecznej i politycznej. Szczurołap w ciemnych okularach kojarzył się z generałem Wojciechem Jaruzelskim, który stanął na czele Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego.

Szczurza społeczność, która zaufała szczurołapowi, przypominała polskie społeczeństwo, zwiedzione przez władzę obietnicami reform, zamiast których nastąpiły represje i marazm stanu wojennego. Film jednak wymyka się tak jednoznacznej interpretacji. Sugeruje za to możliwość istnienia innych, choć nie tak odległych. Możemy zapytać: czy sytuacja przedstawiona w filmie Czarneckiego nie jest próbą metaforycznegoopisania świata totalitarnego w najstraszniejszej formie, z jaką zaznajomił ludzkość wiek XX? Reżyser wyraźnie antropomorfizuje w filmie szczurzą społeczność (eksperyment z pierwszej sceny dowodzi, że szczury zdolne są odczuwać nadzieję). Przywodzi to na myśl te teksty kultury, w których gryzoń stawał się personifikacją ofiary, czy to przedstawioną z perspektywy kata-oprawcy – jak w haniebnym wytworze filmowej propagandy III Rzeszy, „dokumentalnym" *Wiecznym Żydzie* (1940) Fritza Hipplera, gdzie Żydów przyrównano do szczurów – czy świadka-ofiary, jak w słynnym komiksie Arta Spiegelmana *Maus*, gdzie autor przedstawił wspomnienia swego ojca, który przeżył Holocaust, w formie historyjki obrazkowej z myszami w roli Żydów.

Trzy omówione powyżej filmy są przykładem odmiennych sposobów uprawiania sztuki filmu dokumentalnego, jakie zostały wypracowane przez polskich filmowców w ostatnich dziesięcioleciach. Łączy je to, że ich autorzy zawarli w swych utworach znaczenia metaforyczne, wykraczające poza to, co w tych filmach dosłowne. Prawda w nich wyrażona wynika z dogłębnej analizy rzeczywistości, dokonanej przez autorów tych filmów, a dotarcie do niej wymaga podobnej, pogłębionej lektury.

WSZYSTKO MOŻE SIĘ PRZYTRAFIĆ

KONTEKSTY

SZKOŁA KARABASZA

Nurt w polskim kinie dokumentalnym nazwany tak od nazwiska reżysera dokumentalisty Kazimierza Karabasza, którego filmy z lat 60. stały się wzorem i inspiracją dla wielu twórców. Karabasz wypracował metodę realizacji filmów dokumentalnych opartą na cierpliwej i długotrwałej obserwacji życia codziennego zwykłych ludzi. W swoich filmach zrezygnował niemal całkowicie z inscenizacji. Doskonaląc warsztat dokumentalisty, dążył do opracowania takich sposobów realizacji zdjęć, które do minimum ograniczałyby wpływ obecności ekipy filmowej na rzeczywistość przed kamerą. Jego filmy wyróżnia klarowna i precyzyjna struktura montażowa. Tematem wielu filmów Karabasza są momenty graniczne w życiu człowieka, to, jak odnajdujemy się w nowych rolach na kolejnych etapach naszej egzystencjalnej wędrówki. W takich filmach jak *Na progu* (1965), *Rok Franka W.* (1967), *Przenikanie* (1978) dokumentalista przygląda się młodym ludziom wchodzącym w dorosłe życie. Szczególnie ważne w dorobku tego reżysera są filmy krótkometrażowe, które zrealizował na początku lat 60.: *Muzykanci* (1960), *Ludzie w drodze* (1960) i *Węzeł* (1961). Przyniosły mu one światowy rozgłos i uznanie. Stanowiły ponadto ważną inspirację dla innych filmowców. Dla przykładu: Janusz Majewski wykorzystał formułę *Muzykantów*, kręcąc *Opus jazz* (1963), a Janusz Kidawa wzorował się na *Węźle*, realizując *Pierwszą zmianę* (1962). Na filmach Karabasza i przy jego pedagogicznym wsparciu uczyli się dokumentu młodzi reżyserzy studiujący w PWSFTViT w Łodzi. To tu – pod opieką artystyczną Karabasza – kręcili swoje pierwsze dokumentalne filmy: Marek Piwowski (*Uwertura*, 1965), Krzysztof Kieślowski (*Urząd*, 1966), Marcel Łoziński (*Na skrzydłach*, 1969), Andrzej Barański (*Dzień pracy*, 1971), a wiele lat później młodzi twórcy współczesnego polskiego dokumentu: Michał Rogalski (*Film życia: Paweł i Ewa*, 2002), Leszek Dawid (*Bar na Victorii*, 2003) czy Jan Wagner (*Próba*, 2007).

ZAGADNIENIA DO DYSKUSJI

1 Możliwości opisu rzeczywistości, jakie dają trzy różne metody realizacji filmu dokumentalnego: dokument oparty na realizacji zdjęć obserwowanych, film półotwarty i dokument kreacyjny.

2 Film dokumentalny jako subiektywna wypowiedź autora o świecie.

3 Sposoby postrzegania rzeczywistości z perspektywy dziecka i starego człowieka na przykładzie filmu *Wszystko może się przytrafić*.

4 Film a literatura – porównanie omówionych filmów dokumentalnych z krótkimi utworami literackimi podejmującymi podobną tematykę, np.: *Siedem kobiet w różnym wieku* Kieślowskiego i opowiadanie Dino Buzzatiego *Dziewczyna, która spada… spada… spada…*, *Wszystko może się przytrafić* Łozińskiego i *Jej pierwszy bal* Katherine Mansfield czy *Szczurołap* Czarneckiego i opowiadanie Aleksandra Grina pod tym samym tytułem.

5 Co wolno, a czego nie należy filmować? Wybory etyczne i moralne, przed którymi staje reżyser filmów dokumentalnych.

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

Chełmska 21. 50 lat Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie, pod red.: Bożeny Janickiej i Andrzeja Kołodyńskiego, Warszawa 2000

Marek Hendrykowski, *Marcel Łoziński*, Warszawa 2008

Marek Hendrykowski, *Z perspektywy dziecka* [w:] *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, pod red.: Małgorzaty Hendrykowskiej, Poznań 2000

Mikołaj Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego*, Poznań 2002

Krzysztof Kornacki, *Polityka, psychologia i człowiek – twórczość Marcela Łozińskiego*, „Kwartalnik Filmowy" 1998, nr 23

Marcel Łoziński, *Scenariusz i realizacja w filmie dokumentalnym*, „Film na Świecie" 1974, nr 3-4

Kazimierz Karabasz, *Bez fikcji. Z notatek filmowego dokumentalisty*, Warszawa 1985

Krzysztof Kieślowski, *Film dokumentalny: co to jest?*, „Film" 1998, nr 3

Mirosław Przylipiak, *Od konkretu do metafory. Zarys przemian polskiego filmu dokumentalnego w latach siedemdziesiątych*, „Kino" 1984, nr 1

Zafascynowany szczurzym światem: Andrzej Czarnecki [w:] Teresa Oziemska, Elżbieta Drecka-Wojtyczka, *Oświatówka. 55 lat przygód z filmem krótkim*, Łódź 2000

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

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

LICENCJODAWCY FILMÓW:

Studio Filmowe „Kalejdoskop”
ul. Chełmska 21, 00-724 Warszawa
www.kalejdoskop.art.pl

Filmoteka Narodowa
ul. Puławska 61, 00-975 Warszawa
www.fn.org.pl

Wytwórnia Filmów Oświatowych
i Programów Edukacyjnych
ul. Kilińskiego 210, 93-106 Łódź
www.wfo.com.pl

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.