

NATASZA ZIÓLKOWSKA-KURCZUK*

ZWYKŁY CZŁOWIEK JAKO BOHATER FILMU DOKUMENTALNEGO

Kiedy bracia **Lumière** uruchomili po raz pierwszy kamerę, wynalazek, o którym nie było jeszcze wiadomo, do czego może służyć, utrwalili obraz zwykłego człowieka. Prawdopodobnie, wiedząc, że istotą kinematografu jest ruch, bracia **Lumière** szukali miejsc, gdzie jest on szczególnie intensywny. Stąd zapewne w pierwszych filmach, takich jak: „Przyjazd pociągu na stację w La Ciotat” (1895) czy „Wyjście robotników z fabryki Lumière’a w Lyon Montplaisir” (1895), skierowali kamerę na tłum ludzi w ruchu. Zaczęli również rzeczywistość inscenizować oraz tworzyć fabularne scenariusze swoich krótkich filmów, jak np. „Ogrodnik obłany” (1895) czy „Śniadanie dziecka” (1895). Tym sposobem, kierując się być może tylko intuicją, odkryli kino faktów i kino fikcji, stworzyli podstawy do narodzenia się dwóch rodzajów filmów: dokumentalnych i fabularnych. Tak czy inaczej, u zarania kina to właśnie człowiek stał w centrum uwagi kamery- tego niezwykłego lustra.

Film dokumentalny stwarza szczególne problemy estetyczne związane z jego materią i strukturą. W ogromnej mierze uzależniony jest bowiem od rzeczywistości, którą przedstawia. Można oczywiście przywołać tutaj rozważania klasyka filmu dokumentalnego, Johna Griersona, który już w latach 30. XX wieku podejmował ten problem i tak pisał o filmie dokumentalnym:

Obeenie zaliczmy do tej kategorii wszystkie filmy oparte na materiale rzeczywistości. Właśnie rodzaj materiału stanowi tutaj zasadniczy wyróżnik. Jeśli dokonuje się zdjęć kamerą w autentycznej scenerii [...], fakt uchwycony na taśmie jest dokumentem. Oczywiście, mnogość odmian takiego filmu jest nie do przełknięcia przez krytykę i będziemy musieli coś z tym zrobić. Różnice tkwią w jakości obserwacji, celu obserwacji oraz – co zrozumiałe – w sile i ambicjach ujawniających się na poziomie organizacji materiału¹.

* DR HAB. NATASZA ZIÓLKOWSKA-KURCZUK – filmoznawca, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Wydział Politologii, Zakład Dziennikarstwa.

¹ J. Grierson, *Dokumentalizm (fragmenty)*, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wybór A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 264.

Nieufność budzi fakt korzystania z realnej rzeczywistości w celu kreacji wizji świata. Podstawowe staje się pytanie o granice wykorzystywania czyjegoś życia jako materii do kreacji filmowej rzeczywistości. Pojawia się też problem ingerencji kamery w świat bohatera i wpływu tej sytuacji na jego dalsze losy. Film dokumentowany składa się bowiem z subtelnej materii, a jego realizację często określa się jako pracę na *żywym organizmie*. Można wyróżnić kilka strategii, według których postępują reżyserzy filmów dokumentalnych w odniesieniu do swoich bohaterów. Każda z tych postaw implikuje określone konsekwencje narracyjne i estetyczne. Zaprezentuję kilka z nich, ale skupię się na własnym podejściu, jako, że sama jestem autorką wielu filmów dokumentalnych, których tematem jest człowiek.

Tu pojawia się problem, kim jest zwykły człowiek i dlaczego staje się interesujący dla twórców dokumentu filmowego? Dlaczego staje się jego bohaterem? Wszak określenie bohater łączy się ze starożytnym herosem, czyli z zasady kimś niezwykłym. Bohater to osoba działająca, to on buduje akcję. W jaki sposób działanie zwykłego człowieka może dać podstawy do zbudowania narracji pełnej napięcia i emocji? Czy zatem mamy do czynienia z jakimś dysonansem? Co sprawia, że zwykły człowiek może być atrakcyjnym bohaterem filmu? W jaki sposób ma postępować twórca filmu, ażeby zachować to, co w bohaterze dokumentu najcenniejsze, mianowicie, naturalność, autentyczność i charakter postaci. Jednym z czynników konstruujących bohatera filmowego dokumentu może być ciekawość reżysera i ciekawość widza. Ludzie są po prostu ciekawi innych, ciekawi ich historii i ich losów. Twórca filmowy bazuje często na powszechnej skłonności do voyeurizmu, a także na psychoanalitycznej koncepcji projekcji-identyfikacji, której autorem jest Edgar Morin². Odpowiedzi na pytanie o bohatera udziela m.in. dokumentalistka i wykładowca PWSFTviT w Łodzi – Grażyna Kędzielawska. W jednym z niewielu podręczników filmu dokumentalnego pisze:

Dokument umożliwia spotkanie z drugim człowiekiem i jego światem. Człowiek jest wpisany w rzeczywistość, w konkretną sytuację, żyje w określonych relacjach z innymi ludźmi. W każdym z nas istnieje ciekawość innego człowieka, jego życia i problemów. Film dokumentalny jest jak lustro, w którym poznając innych i ich sprawy możemy spojrzeć na siebie i odnieść je do własnego życia, czyli poznać siebie poprzez poznanie innych. To jest podstawowy i najważniejszy punkt wyjścia w filmach poruszających problemy egzystencjalne innych ludzi. Odnosi się to zarówno do twórcy – reżysera, jak i odbiorcy – widza³.

Autorka zwraca też uwagę na niebagatelny udział emocjonalnego kontaktu autora filmu z bohaterem, osobistego zapoznania czy wręcz zaprzyjaźnienia się z nim, a także na moment inspiracji i uruchomienia myślenia nad możliwością zrealizowania filmu. Również uważam, że to moment kluczowy. Chodzi o ten impuls,

² E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975.

³ G. Kędzielawska, *Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu. Skrypt*, Łódź, 2012.

który decyduje, że zaczyna się myśleć o konkretnym człowieku, jak o bohaterze filmu, o tym, że jego historia jest na tyle oryginalna, iż daje możliwości zainteresowania widza, a jednocześnie na tyle uniwersalna, że może stać się indywidualną wypowiedzią artystyczną. Kilka razy spotkałam na swojej prywatnej drodze osoby, które stały się bohaterami moich filmów. Czasem staje się też odwrotnie, kiedy bohaterowie filmu stają się osobami z mojego prywatnego życia. Chociaż, co od razu zaznaczam, nie wydaje mi się zasadna sytuacja, kiedy twórca filmu zaczyna brać odpowiedzialność za swojego bohatera, w sytuacji. Uważam to za nadużycie wobec bohatera, chyba, że pomoc jest bezwzględnie konieczna, ale to zupełnie inna i niemal skrajna sytuacja.

Po przemianach ustrojowych, w 1989 roku, niejako w odpowiedzi na poprzednią epokę, kiedy o wielu sprawach nie można było mówić pełnym głosem, zaczęły pojawiać się filmy dokumentalne brutalnie, ingerujące w życie bohatera, epatujące tragizmem i naturalizmem opisywanych sytuacji. Często filmy te prezentują nieobiektywny obraz świata, eksponując tylko niektóre wątki w celu uzyskania szokujących efektów. Swego czasu głośna była sprawa filmu „Arizona” (1997) Ewy Borzęckiej, gdzie nadużycie reżyserki polegało m.in. na podawaniu bohaterom alkoholu w celu sprowokowania pożądanych dla filmu sytuacji. Wątpliwą argumentacją było tutaj to, że autorka pokazała przecież sytuacje, które się naprawdę zdarzają, ale wywołała je przy użyciu specyficznego *katalizatora*. Wątpliwe wydaje mi się również coraz częstsze przekonanie o swego rodzaju misji społecznej, którą film dokumentalny powinien spełniać. Przesuwa to bowiem film dokumentalny w stronę reportażu czy publicystyki interwencyjnej. Z drugiej strony film rzadko ma realny wpływ na rzeczywistość, czego dowodem jest nagrodzony Oscarem obraz „Zatoka Delfinów” (2010) w reżyserii Louie Psihoyosa.

Moje wątpliwości budzi też strategia polegająca na ekshibicjonistycznym przedstawianiu na ekranie osobistych losów twórcy, co próbuje się określić w kategoriach kina rodzinnego. Przykłady takich filmów można odnaleźć we współczesnym polskim kinie dokumentalnym. Ten nurt zapoczątkował Marcin Koszałka filmem o swoich rodzicach „Takiego pięknego syna urodziłam” (1999), którego kontynuacją jest zrealizowany pięć lat później obraz opowiadający o rodzinie, którą sam założył, „Jakoś to będzie” (2004). O wiele dalej poszedł Tomasz Śliwiński, który w filmie „Nasza Klątwa” (2013) opowiedział o własnych zmaganiach z ciężką chorobą synka. Realizacja takich filmów wydaje mi się bliższa autoterapii niż działaniu twórcemu. Można oczywiście wyobrazić sobie sytuację zupełnie odmienną, kiedy to rzeczywistość przedstawiona w filmie dokumentalnym służy reżyserowi do opowiadania o sobie, o swoich lękach i problemach. Czasem ten autotematyzm, czy też wręcz autobiografizm, jest podany w nieco zawołowanej formie. Taka postawa wydaje mi się bardziej uzasadniona w twórczości filmowej.

Proponuję przyjąć, że film dokumentalny jest formą ekspresji, dziełem twórcy, przejawem jego wrażliwości. W sensie estetycznym uzewnętrznienia zaś warsztat reżysera oraz jego widzenie świata rzeczywistego, a także konstrukcję świata filmo-

wego. Rzeczywistość realna stwarza zatem pretekst do indywidualnej zakodowanej estetycznie wypowiedzi autorskiej. Film dokumentalny w takim rozumieniu może stanowić zapośredniczony przez autora sposób poznania rzeczywistości. Najistotniejszy staje się w tej konstrukcji bohater, bo to o jego świecie najczęściej film dokumentalny opowiada. Oczywiście znane są też filmy, gdzie bohater i jego historia stają się parabolą czy też metaforą, stanowią swego rodzaju zapośredniczenie wizji świata reżysera. Takie podejście reprezentował m.in. Krzysztof Kieślowski, który za pomocą filmu dokumentalnego, bohatera, jego osobowości i losu, stwarzał indywidualne osobiste wypowiedzi na temat rzeczywistości. Powstawały zatem filmy pozornie opowiadające o bohaterze, który stawał się tylko narzędziem w rękach reżysera. Kiedy Kieślowski, realizując film „Z punktu widzenia nocnego portiera” (1977), zaczął mieć poważne wątpliwości, co do czystości swoich poczynań, kiedy zdał sobie sprawę, że wykorzystuje i być może krzywdzi swoich bohaterów, porzucił dokument i podjął bezpośredni kontakt z odbiorcą, posługując się narracją fabularną, gdzie nie brał odpowiedzialności za bohatera, ponieważ wcielał się w niego zawodowy aktor. Podobnie w wielu filmach działa Marcel Łoziński, który realizuje je na zasadzie eksperymentu społecznego i przy użyciu *katalizatora* buduje sytuację, którą jego kamera obserwuje. Tak było w głośnych filmach „89 mm od Europy” (1993), „Wszystko może się przytrafić” (1995), gdzie kilkuletni syn reżysera, Tomasz Łoziński, wywoływał pożądaną sytuację i właściwie budował narrację opowieści o zwykłych ludziach. W przypadku pierwszego z przywołanych tu filmów byli to robotnicy na przygranicznej stacji w Brześciu, którzy wymieniają podwozie wagonów, dostosowując je do szerokości torów w krajach byłego ZSRR. Oczywiście, że ten film ma o wiele więcej znaczeń, ale jest również opowieścią o zwykłych ludziach umieszczonych w konkretnej sytuacji. Natomiast w filmie „Wszystko może się przytrafić”, który jest jednym z najpiękniejszych filmów egzystencjalnych, to właśnie sześciolatek Tomek może zadawać starszym ludziom siedzącym w parku na ławkach bezlitośnie konkretne pytania o ich życie i otrzymywać szczerze odpowiedzi. Wydaje się, że reżyser z ukrycia obserwuje ten specyficzny spektakl, czeka, co się wydarzy, rejestruje materiał filmowy, a potem buduje z niego swoją oryginalną wypowiedź. Myślę, że, taka strategia wymaga określonej osobowości twórcy – bezlitosnego eksperymentatora.

O wiele bliższa jest dla mnie koncepcja kina obserwacyjnego, owego *cierpliwego oka*, którą realizuje Kazimierz Karabasz. Cytuję: „Trzeba patrzeć na świat uważnie, cierpliwie, bez uprzedzeń. Można dostrzec w ten sposób wiele spraw, których nie można znaleźć w najbogatszej bibliotece”⁴. Kazimierz Karabasz pisze również:

Zdobywamy kamerą zawsze tylko ułamki, fragmenty, odpryski tego, co byśmy chcieli, ale jeżeli te okruchy są prawdziwe, to zdobyliśmy to, co jest równie ważne jak późniejsza konstrukcja, myśl, idea... [...] Niepisana umowa z widzem filmu dokumentalnego: każdy

⁴ K. Karabasz, *Cierpliwe oko*, Warszawa 1979, s. 152.

element utworu (ujęcie, epizod, scena) jest rejestracją fragmentu rzeczywistości – jest więc prawdziwy w sensie dosłownym. Natomiast – utwór z tych elementów zbudowany nie musi już takiej dosłownej prawdy reprezentować⁵.

Można powiedzieć, że Kazimierz Karabasz postuluje tu tworzenie owego *portretu w kropli* (tak brzmi też tytuł filmu reżysera z 1997 roku), czyli budowania obrazu bohatera z pewnych ułamków (wręcz pojedynczych nieruchomych kadrów), które udało się zarejestrować w drodze czystej obserwacji. Strategią Karabasza jest zatem obiektywna obserwacja, uwaga i skupienie, które powinno łączyć się z ogromnym namysłem również na etapie montażu. Można powiedzieć, że styl ten zapoczątkował Robert Joseph Flaherty w jednym z pierwszych filmów dokumentalnych, niemym obrazie „Nanuk z Północy” (1922). Różnica tu polega na tym, że reżyser zaprzyjaźnił się ze swoim bohaterem, mieszkał z nim prawie rok i dokładnie poznał jego życie. To jedna z idealnych sytuacji.

Niezwykle interesujący w nurcie obserwacyjnym jest film Władysława Ślesickiego „Rodzina człowiecza” (1966). Narracja filmu mieści się w ramach jednego dnia i stanowi surowy, bezlitosny zapis życia wielopokoleniowej rodziny chłopskiej na Pojezierzu Augustowskim. Ślesicki użył tu metody obserwacji, która z pewnością jest częściowo reżyserowana, ale z dobrym skutkiem dla filmu. Obrazy często stają się niemal naturalistyczne, ale autorowi nie chodziło tylko o opowiedzenie o trudach życia wiejskiej rodziny. Reżyser stworzył uniwersalną przypowieść o życiu, o ludzkim losie, pełną symboli i skojarzeń ewangelicznych. Estetyka obrazów nawiązuje często w tym filmie do sztuki zen. To jeden z najpiękniejszych filmów, którego bohaterami są zwykli ludzie i zwykłe życie. Film jak najbardziej oryginalny i ponadczasowy.

Również współcześnie mamy podobne przykłady wykorzystania obserwacji i osobistego udziału autora w życiu bohaterów filmu. Wojciech Staroń, operator i reżyser podobnie zrealizował m.in. filmy: „Syberyjska lekcja” (1998), „El Misionero” (2000) oraz „Argentyńska lekcja” (2011). Pracując nad pierwszym filmem wspólnie z żoną, Małgorzatą Staroń – bohaterką i współrealizatorką filmu, mieszkał przez rok na Syberii. Po latach pojechali oboje już z dwójką swoich dzieci do Argentyny, by zamieszkać tam i filmować zetknięcie kultur poprzez przyjaźń syna z argentyńską dziewczynką. To również kino rodzinne, ale nie epatujące traumą, a skupiające się na normalnym życiu zwykłych ludzi. Podczas realizacji filmu „El Misionero” z bohaterem – misjonarzem Staroń przemierzał w Andach pogranicze argentyńsko-boliwijskie. Reżyser tak mówi w wywiadzie o swojej pracy, podejściu do filmu dokumentalnego i swoich bohaterów:

Już podczas studenckiej wyprawy do Kazachstanu zauważyłem, że bardziej interesuje mnie rzeczywistość i kontakt z innymi ludźmi, niż świat kreacji, do którego byłem przy-

⁵ Tamże, s. 150–151.

zwyczajony w fotografii i w filmie. Dokument to spotkanie, przeżywanie tych samych zdarzeń, których doświadczają filmowani bohaterowie. [...] Po raz drugi zobaczyłem, że aby robić film, trzeba poczuć coś na własnej skórze. Dopiero wtedy ma się prawo opowiadać. To, gdzie ustawia się kamerę, jak konstruuje się opowieść – to wszystko bardzo wiele mówi o twórcy. Każdy kadr filmowy nosi osobiste piętno⁶.

Dzięki temu podejściu zachwyca właśnie strona operatorska filmów Staronia, za co został uhonorowany Srebrnym Niedźwiedziem za najlepsze osiągnięcie artystyczne w kategorii zdjęcia za film „Argentyńska lekcja”. Oczywiście w przypadku Wojciecha Staronia taka koncepcja jest możliwa do realizacji, ponieważ sam jest scenarzystą, reżyserem, operatorem (z własną kamerą) i często również producentem lub koproducentem swoich filmów. Możemy zatem mówić o kinie ze wszech miar autorskim. Niektóre z tych filmów są eksperymentem, którego reżyser dokonuje na sobie i na własnej rodzinie. Do tego potrzeba oczywiście pewnej dozy odwagi.

W wielu moich filmach dokumentalnych człowiek jest głównym bohaterem. Znajdują się oczywiście w moim dorobku również obrazy, gdzie temat dotyczy większej skali. Tak jest na przykład w filmie „Magiczne miasto” (2000), który opowiada o historii i mitologii Lublina i w innych filmach, gdzie to właśnie miejsce organizuje narrację. We wszystkich jednak opowieść tworzą ludzie, nawet jeśli jest to film złożony z pozornie statycznych negatywów i fotografii sprzed ponad 70 lat. Takim eksperymentalnym filmem dokumentalnym są „Twarze nieistniejącego miasta” (2013). Jednak nawet i tutaj na widza patrzą autentyczne postacie – zwykli ludzie, których wizerunki dawno temu utrwalił fotograf. Można jednak wyróżnić w mojej twórczości dwa wyraźne nurty, w których człowiek jest głównym, często nawet tytułowym bohaterem. Pierwszy to filmy biograficzne o wybitnych postaciach. To bohaterowie, których staram się pokazać jak zwykłych ludzi, w zwyczajnych sytuacjach. Najczęściej problemem jest tutaj to, że bohater nie uczestniczy w realizacji filmu, ponieważ często film jest realizowany już po jego śmierci. Zwykle, przystępując do realizacji takiego filmu, zadaję sobie pytanie, co sprawia, że kilkuletni chłopiec spoglądający z fotografii został papieżem, a potem świętym? Kim był wcześniej? Albo co sprawiło, że inny mały, rudy chłopiec, już jako dorosły mężczyzna pojechał do Hollywood, by tam zacząć światową karierę, którą u progu zniweczył tragiczny wypadek. Czy też, co sprawiło, że jeszcze inny chłopiec zrobił w dojrzałym wieku światową karierę jako kompozytor i dyrygent? Dlaczego jeszcze inny młody chłopak tak sugestywnie odczuwał świat i życie, że nie mógł ich niemal fizycznie znieść, a zapośredniczał ich poznanie poprzez poezję? Pracę zaczynam od rozmów z osobami, które znają lub pamiętają mojego bohatera, czytam książki na jego temat, korespondencję, dokumenty, ale przede wszystkim analizuję ich dzieła, bo w większości są to artyści. Próbuję wejść w skórę moich bohaterów, co jest doznaniem niemal fizycznego bólu. Chcę poznać ich życiowe i twórcze motywacje, ich sposób myślenia, okiełznać ich sztukę. Mogę powiedzieć jednak, że

⁶ Zob. w Internecie: <http://culture.pl/pl/tworca/wojciech-staron> [dostęp: 1.04.2015].

moją metodę na zbudowanie filmowego portretu tych bohaterów, stanowi podróż do miejsc z ich życia, do miejsc, które w jakiś sposób znalazły się w ich twórczości. Pozornie może się to wydawać banale, ale w rzeczywistości nie jest. Przekonałam się o tym, realizując film o Edwardzie Stachurze, a raczej o jego lubelskim epizodzie – „Stachury miasto przeklęte” (1999). Podstawowym pytaniem było tu dla mnie to, dlaczego Stachura nienawidził Lublina i dlaczego w jednym z listów określił to miasto właśnie jako „przeklęte”? Okazało się, że pytanie zostało trafnie postawione i zbudowało całą narrację. Potęgującym to przekonanie był fakt, że ja sama w czasie realizacji tego filmu miałam podobny stosunek do tego miasta, do którego rzucił mnie los, a które w żaden sposób ani mi, ani mojej rodzinie nie sprzyjało. Bliskie mi były zatem emocje mojego bohatera. Można nawet powiedzieć, że dzięki temu bardzo się zbliżyliśmy. Podobne niemal fizyczne odczucia sprawiły, że dopiero wtedy zrozumiała stała się dla mnie poezja Steda, mitycznej postaci dla mojego pokolenia. Niektóre miejsca w jego utworach są opisane tak sugestywnie, że wystarczyło czytać fragmenty np. „Wszystko jest poezja”, aby trafiać do miejsc, o których Stachura pisał. Było to niezwykle doświadczenie i sprawiło, że tą metodą posługuję się do dziś. Podobnie zrealizowane zostały filmy „**Nasz Wujek. Ks. Karol Wojtyła**” („**Wujek**” 2001) „Komeda, Komeda...” (2012) i „Granatowy zeszyt” (2013). Podczas pracy nad filmem o Janie Pawle II górską wyprawą członków tzw. rodziny papieskiej – dawnych studentów – okazała się katalizatorem potęgującym wspomnienia i wyzwajającym w starszych ludziach niemal dziecięcy entuzjazm i radość. To właśnie w tej scenie bohaterowie pokazują album, w którym jest zdjęcie z pierwszej wyprawy w Tatry *na krokusy* oraz fotografia, na której widać, jak ks. Karol Wojtyła myje w potoku ogromną patelnię, w której na biwaku smażyło się dla wszystkich jajecznicę z 30 jajek. Sceny tak naturalnie opowiedzianej z pewnością nie uzyskałabym w innej scenerii.

Reasumując, kiedy realizuję filmy o niezwykłych ludziach, szukam sposobu na ukazanie ich zwykłości, po to, żeby podkreślić ich typowo ludzkie cechy, czyli, żeby zdjęć tych bohaterów z piedestału, na który zostali wrzuceni i pokazać ich jako zwykłych czy wręcz zwyczajnych ludzi. Zupełnie inną kategorią są filmy, gdzie bohaterowie to pozornie zwykli ludzie, w których z kolei szukam niezwykłości. Skupię się tutaj na dwóch pełnometrażowych filmach: „W Nowicy na końcu świata” (2009) oraz „Sześć postaci” (2011). Oba stanowią obserwację życia bohaterów prowadzoną przez rok, oba zamykają się w zasadzie w jednej przestrzeni: wsi i warsztatów teatralnych. W pierwszym filmie miejscem akcji jest tytułowa Nowica – stara łemkowska wieś w Beskidzie Niskim, a bohaterowie to jej mieszkańcy, tworzący niepowtarzalny koloryt. Nowica leży w Beskidzie Niskim, 20 kilometrów na południe od Gorlic w kierunku granicy ze Słowacją. Przed II wojną światową była wsią niemal całkowicie łemkowską. W 1947 roku spustoszyła ją Akcja „Wisła”. Po latach część rdzennych mieszkańców wróciła (ok. 20%)⁷. Na terenie wielkiego kiedyś osiedla ludzkiego pozostały dwie cerkwie i kaplica wyznania grekokatolic-

⁷ Por. informacje na stronie internetowej Nowicy: <http://www.nowica.art.pl/Bussi/Spn/n5c.html>.

kiego oraz około 30 domów. Po okolicy porzucane są krzyże i kapliczki, sady, opuszczone domostwa i siedliska, a także malutkie wiejskie cmentarze, które świadczą o przeszłości tej ziemi.

Współczesna Nowica jawi się jako metaforyczna wizja kosmosu, w którym możliwe są najróżniejsze ludzkie relacje. Film staje się uniwersalną opowieścią o tolerancji, o pewnej utopii, którą udało się urzeczywistnić. Narracja poprowadzona została w rytmie pór roku, koncentrując się na ważnych dla społeczności wydarzeniach, takich, jak: Święta Bożego Narodzenia, Festiwal INNOWICA, odpust na Wniebowzięcie NMP, nauka w miejscowej szkole. W filmie „W Nowicy na końcu świata” odwołuję się do figury baśniowej, odległej, krainy, niemal dosłownie *za morzami, za górami, za lasami*, co można zobaczyć już w pierwszym ujęciu. Perspektywa wertykalna nadaje tej filmowej opowieści metaforycznego charakteru. Druga wartość semantyczna zawiera się w figurze drogi, przy której toczą się losy mieszkańców wsi, którą wyjeżdżali podczas Akcji „Wisła” i którą po latach wracali. Współcześnie przy drodze ludzie się spotykają, przy drodze odbywają się wydarzenia festiwalu INNOWICA, na drodze spotykają się czasem dwa samochody – sklepy, przy drodze znajdują się najważniejsze obiekty wsi. Upadek dawnego świata widać w samej przestrzeni, która naznaczona została pustymi miejscami. Jak straceńcy powrócili tu dawni mieszkańcy, by zacząć wszystko od nowa. Żyją ubogo, ale u siebie i na nic się nie skarżą, rzadko wspominają traumatyczną przeszłość, ale pamiętają o niej doskonale. Stąd z pewnością wynika ich nieufność wobec obcych, ale jednocześnie wielka tolerancja. Film opowiada o przestrzeni wsi po kulturowej zagładzie świata Łemków, o próbie życia, mimo wszystko. Ta wieś wielokulturowość ma wpisaną w sam krajobraz. Tu przy jednej drodze spotykają się wyznawcy kilku wyznań, Łemko z Kanady (który tak naprawdę jest Ukraińcem spod Przemyśla) z punkiem z Warszawy, który naprawia nagrobki, hipisi ze Śląska z biznesmenami. Chociaż jeszcze przed dekadą do wsi prowadziła jedyna droga, która zimą była nieprzejezdna, co powodowało, że wieś przez kilka tygodni w roku pozostawała niemal odcięta od świata. Tu jednak wyznawcy dziesięciu wyznań leżą na jednym cmentarzu, ale też tu niektórzy mają swoje prywatne cmentarze. W tym kulturowym krajobrazie znalazłam wielu interesujących bohaterów, którzy z pozoru postrzegani są jako zwykli ludzie. Moim celem nie była realizacja filmu historycznego opartego na faktografii, nie chodziło mi też zbudowanie sielankowej opowieści, ale też nie zależało mi na zbytnej chropawości kulturowego obrazu Beskidu Niskiego. Taka chropawość charakterystyczna jest np. dla opowiadań z cyklu „Dukla”⁸ i „Opowieści galicyjskie”⁹ Andrzeja Stasiuka, w których autor sportretował te tereny i ich mieszkańców. Zależało mi raczej na utrzymaniu czegoś, co można nazwać zwyczajnością, powszednim dniem.

⁸ Por. A. Stasiuk, *Dukla*, Czarne 1997.

⁹ Por. tenże, *Opowieści galicyjskie*, Wołowiec 2001.

Film „Sześć postaci” natomiast opowiada o zmaganiach ludzi niepełnosprawnych umyślowo z własnymi ograniczeniami, o wyzwaniu się nie tylko z ograniczeń spowodowanych chorobą czy brakiem akceptacji społecznej, ale również o wychodzeniu spod nadopiekuńczości rodziców i opiekunów. To film dokumentalny z elementami fabularnymi. Jest on zapisem pracy grupy niepełnosprawnych aktorów – uczestników Fundacji Teatrotterapia Lubelska – nad nowym spektaklem, opartym na dramacie Luigi Pirandello „Sześć postaci w poszukiwaniu autora”. Ten klasyczny tekst został zderzony ze współczesnością, z życiem codziennym i teatralnym, czyli niejako zawodowym, bohaterów filmu. Filmowa historia opowiada o otwieraniu się na świat i na zwykłe życie. Bohaterowie tego filmu, naznaczeni wyraźnie przez los, przez swoje upośledzenie, nie chcą się wyróżniać, a ich szczęściem byłoby to, gdyby mogli zwyczajnie żyć, znaleźć pracę i założyć rodzinę. Bohaterowie „Sześciu postaci” chcieliby być postrzegani, jak zwykli ludzie i o zbliżaniu się do tej zwyczajności opowiada film. Kamera przygląda się ich pracy nad kolejnym spektaklem, a także ich życiu pozateatralnemu. Celem filmu było przede wszystkim zadanie pytania, czy ludzie niepełnosprawni mają prawo do swojej prywatności, do samodzielnego życia. W tym filmie nie ma jednak szczęśliwego zakończenia. Bo oto w finale została obnażona fikcja zarówno teatralna, jak i filmowa. Okazuje się, że teatr jest też tylko protezą, że daje jakieś chwilowe dowartościowanie, ale tak naprawdę życie aktorów niepełnosprawnych się nie zmieniło. Dalej muszą zmagać się ze swoimi ograniczeniami i ze swoją codziennością.

W filmie o Nowicy dobór bohaterów był szczególnie trudny. Chodziło jednak przede wszystkim o zachowanie proporcji między Łemkami a ludźmi napływowymi. Istotną była też kolejność występowania w filmie poszczególnych osób. Niewątpliwie jedną z najważniejszych osób w Nowicy jest Maria Wacek z domu Kapeluch, sołtys wsi. Urodzona na Dolnym Śląsku, a wychowana częściowo w Nowicy i częściowo w Chicago w USA. Akcja „Wisła” rzuciła rodzinę Kapeluchów na Dolny Śląsk. W 1956 roku wrócili do Nowicy, ale, żeby od nowa zacząć tutaj normalne życie, wyjechali do pracy w USA. Kapeluchowie po raz kolejny wrócili do Nowicy i na stałe zamieszkali w starej chyży odkupionej od osiedlonych w Nowicy nowych właścicieli. Matka pani Marii – Anna Kapeluch, była podczas realizacji filmu najstarszą Łemkinią we wsi. To między innymi dzięki niej pamięta się tutaj o starych tradycjach, obrzędach i praktykach kulinarnych. Ona również potrafi opisać pierwotną przestrzeń wsi. Anna Kapeluchowa jest pierwszą wyraźną bohaterką filmu. To ona w pierwszej części (*Zima*) w kilku zdaniach opisuje sytuację społeczno-polityczną tego regionu. Anna Kapeluchowa przekazuje też ważną życiową mądrość – jest zadowolona z tego, że żyje, że jest zdrowa i szczęśliwa. Kamera przygląda się tej rodzinie podczas przygotowań i w trakcie łemkowskiej wigilii.

Drugą rodziną łemkowską w filmie byli Michalakowie: Wasyl i Jan, ojciec i syn. Rodzinę Michalaków również dotknęła Akcja „Wisła”. Michalakowie przenieśli się na Dolny Śląsk, ale po 1956 roku wrócili do Nowicy. Ich dom został zniszczony i rozkradzony, tak, że nie zostały nawet fundamenty. W miejscu dawnej chyży

zbudowali więc nowy murowany budynek. Wasyl Michalak był przykładem, jak sam mówił o sobie *twardego Łemka*. Zmarł w wieku 94 lat w styczniu 2010 roku, w rok po nakręceniu zdjęć z jego udziałem i nie doczekał premiery filmu. W pamięci Wasyla Michalaka zachował się przedwojenny obraz wsi, przedwojenne wyjazdy w głąb ZSRR, czasy wojny, działalność partyzantki, Akcja „Wisła”, powrót, ale też dobrowolny wyjazd jego dzieci na tzw. *Zachód*, czyli w okolice Wałbrzycha, gdzie żyje się łatwiej. O tym wszystkim Wasyl Michalak opowiadał w setkowych ujęciach w pierwszej części filmu zatytułowanej *Zima*. To scena jest chyba najbardziej przejmująca w całym filmie. Z ekranu przemawiają detale: twarz bohatera, ręka, fotografia, święty obrazek na ścianie, faktura samej ściany, motyw farby na wałku, widoczny przez okno porzucony traktor, pies błakający się przy domu. Największe wrażenie robi jednak ujęcie, kiedy Wasyl Michalak siada na piecu i w offe opowiada o swoim życiu, które według niego jest bardzo dobre. Kiedy latem po raz kolejny wracamy do tego samego bohatera, podczas rozmowy z jego synem Jankiem i Mikołajem Kowalskim, opowieść o życiu staje się jeszcze bardziej *egzotyczna*, nasycona specyficznym językiem i humorem. Ta scena ukazuje niezwykłą symbiozę, w jakiej w tej niewielkiej wsi żyją różne społeczności. W części *Lato* zwraca uwagę język, jakim posługują się obaj Michalakowie.

Kolejnym bohaterem filmu jest Stefan Romanyk (polskie brzmienie nazwiska: Romanik). To również Łemko urodzony przed wojną. Jego rodziny nie dotknęła Akcja „Wisła”, ponieważ ojciec pana Stefana był wojskowym. Bohater z trudem wspominał dawne czasy. Pozostała w nim, jak zresztą u większości Łemków z Nowicy, nieufność wobec obcych, a także niechęć wspomnienia traumy. Jednak Stefan Romanyk potrafił w niewielu słowach powiedzieć wiele w specyficzny dla siebie sposób. Stefan Romayk był jednym z niewielu we wsi, który potrafił w tradycyjny sposób, przy użyciu tokarki sznurkowej, wyrabiać drewniane łyżki. Wyrób łyżek był tradycyjnie od wieków dodatkowym zajęciem mieszkańców Nowicy, tym bardziej, że prąd do wsi doprowadzono dopiero w połowie lat 70. XX wieku.

Najmłodszą rodziną łemkowską, która wystąpiła w moim filmie, jest rodzina Feszów. Łemko, Andrzej Fesz, odziedziczył chyżę w Nowicy. Jego żona, Maria, pochodzi z Bartnego (wsi położonej niedaleko Nowicy) i sama o sobie mówi, że jest Polką, chociaż Polką była tylko jej matka. Rodzina jest dosyć uboga. Utrzymuje się z dorywczej pracy Andrzeja Fesza i pomocy krewnych, instytucji socjalnych i prywatnych sponsorów (np. jak mówi Andrzej Fesz: *letniczka* z Poznania finansuje wakacje dzieciom). Rodzina Feszów charakteryzuje się niezwykłym kolorytem, posługuje się specyficznym językiem i gestem (szczególnie Maria Fesz). Andrzej Fesz, mimo że jest prostym człowiekiem, doskonale rozumie niezwykłość Nowicy jako miejsca, do którego ludzie przybywają, aby znaleźć specyficzną egzotykę. Pamięta we wsi obecność aktorów z Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice i zdaje sobie sprawę z tego, że było to ważne wydarzenie. Po raz pierwszy rodzina Feszów pojawia się w części *Zima*. Szczególnie ważna jest scena kolacji wigilijnej, kiedy to nieoczekiwanie dla nas, wszyscy uczestnicy kolacji zaczęli jeść barszcz

z jednego talerza, co dla nich jest jak najbardziej naturalne. Film kończy scena, w której Andrzej Fesz porównuje Nowicę do wsi w Afryce, do której chciałby kiedyś pojechać, bo go to ciekawi.

Drugą grupę bohaterów stanowią ludzie, którzy osiedlili się w Nowicy ok. 20 lat temu. Są to dawni mieszkańcy wielkich miast: ze Śląska, z Łodzi i Warszawy, którzy zamieszkali tu na fali posthipisowskiej banicji. Pierwsi przyjechali do Nowicy Tatiana Bojko i Dariusz *Lokusz* Kowalski z trojgiem dzieci: Filipem, Oliwią i Mikołajem. Przyciągnęła ich dzikość Beskidu Niskiego, możliwość kupienia 17 hektarów ziemi i hodowania koni. Z werandy ich obecnego domu rozciąga się wspaniały widok na góry (czasem widać też Tatary). Miejscowym rolnikom trudno jednak było zrozumieć, że ziemia uprawna nie rodzi, że rośnie na niej trawa i pasą się konie. Ludzie do dziś nie mogą pojąć z czego Tatiana się utrzymuje, bo wynajmowanie gościom pokojów (czyli agroturystyka), to przecież według większości Łemków nie jest praca. Z czasem jednak okazało się, że *Lokusz* jest miejscowym potrzebny, ponieważ ma wykształcenie wymagane do tego, aby prowadzić niepubliczną szkołę podstawową. Ten były hipis był przez jakiś czas dyrektorem szkoły w Nowicy, prowadzonej przez Stowarzyszenie Przyjaciół Nowicy, które powstało z inicjatywy *Kangurów*. *Kangury* to Mateusz Sora i Tomasz Sikorski, harcerze, którzy w połowie lat 80. kupili w Nowicy dom z przeznaczeniem na bazę harcerską. Z czasem stara chłopa stała się wspólnym domem letniskowym *Kangurów* i ich rodzin. To oni powołali do życia pierwsze w Nowicy stowarzyszenie, a niedawno Spotkania Teatralne INNOWICA, podczas których odbywają się spektakle, koncerty, wystawy.

Alina i Leszek Wronowscy mieszkają w Nowicy od 20 lat. Kilka lat temu zdarzył się wypadek samochodowy, który przekreślił ich dotychczasowe plany, spowodował, że musieli zastanowić się, co naprawdę chcą w życiu robić i jak dalej żyć. Opuścili Warszawę i prowadzą agroturystykę w Nowicy. Do niedawna Leszek uprawiał ziemię, dzięki czemu zdobył uznanie i zaufanie wśród miejscowej ludności. Zajmował się przecież prawdziwą pracą. Alina po wypadku ma ograniczone możliwości fizyczne, ale na ile może, pomaga w prowadzeniu domu. Wronowscy najbardziej wrosli w społeczność wsi.

Stowarzyszenie Magurycz działa w Nowicy od kilku lat, ale działalność Szymona Modrzejewskiego i wolontariuszy rozpoczęła się ponad 20 lat temu. Szymon Modrzejewski, punk z Warszawy, który kupił swoją zabytkową chłopę ponad 20 lat temu, mieszka w niej, nie zmieniając nic w jej wyposażeniu. Szymon Modrzejewski odnawia nagrobki na terenie Beskidu Niskiego, ale również w Bieszczadach czy na Słowacji i Ukrainie. W ten sposób nie tylko przywraca pamięć o dawnych mieszkańcach, ale też zmienia krajobraz kulturowy tych miejsc. Z gęstwiny krzaków, chwastów i traw, spod mchu odkrywa ślady po dawnych wsiach: całe cmentarze, nagrobki, rekonstruuje wytarte już na nich napisy. Stowarzyszenie nie pobiera za swoją działalność żadnego wynagrodzenia. Pozyskiwane fundusze pokrywają tylko koszty odnawiania i utrzymania wolontariuszy.

Pod koniec lat 80. do Nowicy sprowadzili się muzycy z Zabrzeńskiej Orkiestry Rockowej. Między innymi Bolek Rakszewski i Mirek Ładoś. Później dołączyła do nich Niemka z Niemiec Zachodnich, Uschi Will. Mają we wsi swoje domy (Uschi ma barakowóz), ale właściwie mieszkają w chyży po Janie Szymczyku, miejscowym muzyku ludowym. *Muzycy*, bo tak ich nazwali miejscowi i tak sami siebie teraz nazywają, żyją trochę jak hipisowska komuna, a utrzymują się z dorywczej pracy, chociaż, jak sami mówią, dla nich najważniejsza jest muzyka. Obecnie pomieszkują w domu *Muzyków* różni ludzie. Ten *dom otwarty* jest swego rodzaju pracownią, a *Muzycy* organizują nieformalne letnie spotkania artystów, a także wspólnie z Teatrem Węgajty, kolędowanie i zapusty. Waclaw i Ertmunde Sobasz-kowie, twórcy Teatru Węgajty, są od ponad 20 lat związani z Nowicą. Podczas II Spotkań Teatralnych INNOWICA pojawił się tutaj też Teatr Ósmego Dnia, który na pastwisku u Tatiany Bojko zagrał spektakl plenerowy *Arka*. W kolędowaniu i zapustach od lat bierze udział cała wieś, zaś Teatr Węgajty jest traktowany jako *swój zespół*.

Ze środowiska *Muzyków* wywodzi się Lidia Pacak, która początkowo również mieszkała w chyży po Janku Szymczyku, ale po kilku latach kupiła dawną karczmę żydowską, którą traktuje jako swój letni dom. Większość roku Lidia spędza w Londynie, gdzie pracuje, albo w Zabrze, skąd pochodzi i ma rodzinę. Lidia zajmuje się muzyką. To ona jest autorką i wykonawczynią muzyki do filmu. Ta muzyka ma szczególne znaczenie, ponieważ została skomponowana w Nowicy z inspiracji tym miejscem i świetnie je opisuje oraz dopełnia filmowy obraz. Nowica skupia tak barwnych zwykłych ludzi, że właściwie o każdym mógłby powstać osobny film.

Film „Sześć postaci” chwilami przypomina telenowelę dokumentalną i jest to zabieg zamierzony, ponieważ chodziło o utrzymanie ciągłości akcji – postępującej pracy nad spektaklem. To stanowiło oś narracyjną, na którą nanizane zostały różne sytuacje z życia naszych bohaterów i ich osobiste losy na tyle, na ile mogły współgrać z samym spektaklem, który również metaforycznie opowiada o ich życiowej sytuacji. To zapętlenie akcji dało tutaj niezwykłą siłę emocjonalnego oddziaływania. Widz identyfikuje się z bohaterami, zaczyna przejmować ich punkt widzenia, o tyle ciekawy, że nie pozbawiony dystansu. Bohaterowie – uczestnicy warsztatów Teatrotterapii Lubelskiej – zdają sobie sprawę ze swojego życiowego położenia, ze swoich ograniczeń i możliwości. Próbują jednak je powoli przełamywać, czego świadectwem są niektóre sceny. Andrzej Strumpf i Ernest Pilipczuk wybierają na targi motoryzacyjne, kupują bilet, a potem *przymierzają się* do samochodów, chociaż wiedzą, że nigdy nie będą mieli prawa jazdy. W tłumie gości nie zwracają niczyjej uwagi. Agnieszka Kmieć i Michał Dziedzic robią zakupy w supermarkecie, a potem jadą do warsztatów trolejbusem, co nie jest wcale takie proste dla osób z upośledzeniem umysłowym. Kilkuosobowa grupa bohaterów filmu z trudem, ale jednak radzi sobie ze złożeniem zamówienia i zapłaceniem rachunku w kawiarni. Inna grupa idzie z opiekunką do kina 3D, a potem potrafi wyrazić swoje emocje związane z obejrzanymi filmami. Mamy tu do czynienia z bohaterem zbiorowym,

ale również z pojedynczymi losami: Sylwia Styżaj nie może od kilku lat zapamiętać, jak smażyć frytki, chociaż robi to codziennie, Marta Kulesza i Artur Tarnasiewicz nieoczekiwanie odkrywają swoją seksualność, Bożenka Ufniarz staje oko w oko ze swoją chorobą, Agnieszka Zarzycka i Iza Grot przeżywają swoje sercowe rozterki, Dominika Mendel mozolnie wychodzi z autyzmu, a Anna Mikusz i Norbert Góźdz zmagają się ze swoim dziwnym związkiem uczuciowym. W filmie przykuwa uwagę naturalność i otwartość bohaterów i to, że zupełnie nie zwracają uwagi na kamerę. Na pewno istotna tu jest rola pracowników Fundacji, a szczególnie szefowej Marii Pietruszy-Budzyńskiej, która od ponad 20 lat prowadzi działalność terapeutyczną z wieloma z tych osób, które są bohaterami filmu. Ona jest w tym filmie również osobnym bohaterem. Osiągnięcie tego efektu było możliwe też dzięki ponad dwudziestoletniej mojej współpracy z M. Pietruszą-Budzyńską i jej podopiecznymi, z którymi łączą mnie dosyć zażyłe relacje.

W obu tych filmach przyjąłem podobną metodę pracy, a mianowicie cierpliwie obserwowałam bohaterów przez rok w kilku sesjach zdjęciowych. Oczywiście z przyczyn realizacyjnych i finansowych nie miałam możliwości codziennego śledzenia losów moich bohaterów, co oczywiście byłoby sytuacją idealną. Była to obserwacja do pewnego stopnia inscenizowana. Często przyczyniali się do tego sami bohaterowie, a obecność kamery sprawiała, że czasem chcieli być widziani w lepszym świetle. W filmie o Nowicy jest np. scena wigilii w domu Marii Wacek, w której w kuchni pojawiały się nowe czyściutkie garnki, a pan Krok ubrał się do rozmowy, jak na święto, chociaż twierdził, że zaraz wybiera się do pracy w pole, a o nagraniu rozmowy nic nie wie. Również rozmowa Tatiany i jej dzieci o początkach ich zamieszkania w Nowicy była zrealizowana dla potrzeb filmu, a jednak nie traci swego naturalnego przebiegu. W filmie „Sześć postaci” jest również kilka scen zrealizowanych na potrzeby zbudowania filmowej narracji. Są to sceny sprowokowane z powodów warunków realizacyjnych, ale prawdziwe i takie, które zdarzają się w życiu naszych bohaterów. Ich przebieg jest jednak zupełnie naturalny. Chodzi mi tutaj o takie sceny, jak: lepienie pierogów, zakupy w supermarkecie, wizyta w kinie 3D, na targach samochodowych, w kawiarni, w schronisku dla zwierząt, czy też spotkanie Agnieszki z jej chłopakiem.

Z drugiej strony w obu filmach znalazły się sceny, które zaistniały zupełnie samoistnie i nie były możliwe do przewidzenia nawet w najbardziej precyzyjnym i szczegółowo udokumentowanym scenariuszu, a nakręcone dzięki czujności operatorów Tomasza Michałowskiego i Jacka Grzelaka. W filmie o Nowicy pojawił się Michał Blicharz, miejscowy odmieniec, który krąży po wsi od rana do wieczora. W latach 80. został dotkliwie pobity przez MO i od tamtego czasu, jak mówią mieszkańcy wsi, dziwnie się zachowuje. Nie chce mieszkać z rodziną swojej siostry. Wybrał stodołę. On właśnie jest łącznikiem między różnymi mieszkańcami wsi, ponieważ u wszystkich jest tak samo przyjmowany. Stał się ikoną wsi, a także ikoną filmu, szczególnie w scenie, kiedy przychodzi do *Muzyków* do Bolka Rakszewskiego i prosi o puste pudełko zapalek, bo stare się rozpadło. Ta scena została nakręcona

ad hoc i była zaskoczeniem zarówno dla realizatorów, jak i dla bohaterów. I na tym właśnie polega jej ekranowa siła. To sceny realizowane *ad hoc* stanowią o sile filmu dokumentalnego. O wiele więcej takich zaskoczeń widzimy w filmie „Sześć postaci”. Można powiedzieć, że sama kamera miała tu znaczenie terapeutyczne, ponieważ przyczyniła się np. do tego, że jedna z bohaterek, Bożena Ufniarz, po raz pierwszy, po kilkunastu latach uczestniczenia w działaniach Fundacji Teatrotterapia Lubelska, przyznała się sama przed sobą do tego, że jest chora na porażenie mózgo-we. Kamera wyzwoiliła też specyficzną ekspresję innej pary bohaterów z zespołem Downa. Bo oto Kaja i Artur, słysząc przypadkową muzykę, nagle zaczynają tańczyć i w metaforyczny sposób eksponują swoją płciowość, której wielu z ich otoczenia chciałoby nie zauważać. Największe wrażenie robi jednak scena końcowa, kiedy podczas spaceru na lubelskim Placu Litewskim w trakcie rozmowy o spektaklu „Sześć postaci w poszukiwaniu autora”, którego premiera właśnie się odbyła, Artur Tarnasiewicz (w spektaklu gra Syna) odgrywa niemal scenę z przedstawienia. To jest niejako jego komentarz do tego, co stało się w akcji przedstawienia. Ponieważ Artur ma trudności z werbalizacją swoich przeżyć, po prostu je odgrywa. Mariusz Mąka (w spektaklu Ojciec) mówi o postaci Syna: „Artur się *zastrzela* z powodu odrzucenia przez matkę”, a Agnieszka Zarzycka (w spektaklu Matka) dodaje: „bo oddali dziecko na wychowanie na wieś przez to, że było autystyczne i z tego powodu popełnia samobójstwo... on został odrzucony... bo on jest... tak, jakby go nie było dla mnie i nikt się nim nie interesował w ogóle...”, a Dominika Mendel (w spektaklu Pasierbica) wtrąca „...nie umiał nawiązywać kontaktu z innymi...” i znów Agnieszka Zarzycka: „...i dlatego strzela sobie w głowę, no bo tyle mu pozostało”. W trakcie tej rozmowy Artur wyciąga nagle pistolet i przykłada sobie do głowy, ale nie strzela, ponieważ dobrze wie, że koledzy rozmawiają o spektaklu.

Film „Sześć postaci” kończy metaforyczny obraz widziany z pozycji wertykalnej. W filmie „W Nowicy na końcu świata” widzenie wertykalne stanowi kłamrę, swego rodzaju wejście i wyjście ze zmetaforyzowanej przestrzeni. Sam sposób ustawienia kamery sugeruje obraz świata zamkniętego, niedostępnego dla widza, a jedynie zapośredniczonego dzięki filmowej narracji. Oba te filmy ukazują pewną utopię metaforycznego mikrokosmosu. Najważniejsza w filmie dokumentalnym jest dla mnie wolność bohatera. To przesłanka, której podlega twórcza ekspresja autora. Wolny bohater jest zwykle wiarygodny i prawdziwy. Jest po prostu sobą, zwykłym człowiekiem.

BIBLIOGRAFIA

Grierson J., *Dokumentalizm (fragmenty)*, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia. Wybór*, wybór A. Gwóźdź, Warszawa 2002.

Karabas K., *Cierpliwe oko*, Warszawa 1979.

Kędziałowska G., *Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu. Skrypt*, Łódź 2012.

Morin E., *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975.

Ostaszewski J., *Semiotyka strukturalna*, w: Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2007.

<http://culture.pl/pl/tworca/wojciech-staron>

Streszczenie

Artykuł poświęcony problemowi bohatera w filmie dokumentalnym. Autorka zastanawia się nad samą naturą filmowego dokumentu, przywołuje kilka strategii realizacyjnych i prezentuje też swoje stanowisko jako reżysera filmowego. W tekście znajdują się odniesienia do koncepcji filmowych reprezentowanych m.in. przez K. Kieślowskiego, M. Łozińskiego, K. Karabasa, W. Staronia oraz twórców z nurtu tzw. kina rodzinnego. W sporej części artykułu autorka odwołuje się do dwóch przykładów filmów swojego autorstwa „W Nowicy na końcu świata” oraz „Sześć postaci”, gdzie bohaterami są zwykli ludzie. Poddaje te filmy dokładniejszej analizie.

Słowa kluczowe: film dokumentalny, bohater filmowy, metoda filmowa, postawa reżysera, metaforyczny obraz świata

AN ORDINARY MAN AS A DOCUMENTARY HERO

Summary

Article devoted to the problem of character in the documentary. The author reflects on the nature of the film document. The author cites several execution strategies and presents it to its position as a film director. The text makes reference to the concept of studios represented, among others, by the K. Kieślowski, M. Łoziński, K. Karabas, W. Staron and the creators of the so-called mainstream cinema family. In a large part of the article the author refers to two examples of films where the director „In Nowicy at the end of the world” and „Six Characters”. The protagonists of these films are ordinary people.

Keywords: documentary, hero movie, method of making the film, attitude of the director of the film, metaphoric image of the world