

Dokumentalne powroty

MIKOŁAJ JAZDON

Pod koniec wieku dokumentaliści coraz częściej i chętniej powracają do miejsc i ludzi, których odwiedzili ze swoimi kamerami w przeszłości. Bohaterowie nakręconych przed laty dokumentów zjawiają się ponownie na ekranie. Jak potoczyło się ich życie? Co osiągnęli? Czy spełniły się ich marzenia? Jak dziś wyglądają miejsca sfotografowane kilkadziesiąt lat temu? Filmy dokumentalne, o których będzie tu mowa, niosą różne odpowiedzi na powyższe pytania.

Dlaczego dokumentaliści wracają do miejsc i bohaterów z przeszłości? Przyczyny mogą być różne. Czasem, podobnie jak to ma miejsce w przypadku filmu fabularnego, sukces, jaki odniosło dzieło dokumentalne, zachęca autora, by powrócić z kamerą do ludzi i miejsc, które przyniosły filmowi powodzenie. Być może było tak w przypadku Mariana Marzyńskiego, który już w kilka miesięcy po nakręceniu zdjęć do *Powrotu statku* (1963), opowiadającego o Polakach z Ameryki, powracających na pokładzie „Batorego” do rodzinnego kraju, znalazł się ponownie na pokładzie transatlantyku – tym razem wypływającego w rejs do USA – by nakręcić *Pożegnanie z ojczyzną* (1964). Zachwyceni bohaterem *Kilku opowieści o człowieku* (1983) producenci brytyjskiego Channel Four nakłonili Bogdana Dziworskiego do nakręcenia *Więźnia* (*Prisoner*, 1990), nowego filmu o Jerzym Orłowskim. Ale najczęstszą przyczyną dokumentalnych powrotów, o których będzie tu mowa, jest chęć uchwycenia zachodzących w czasie zmian.

Pragnienie zestawienia obrazu minionego ze współczesnym towarzyszyło dokumentalistom od zawsze. Kto nie jest ciekaw zobaczyć, jak zmienił się ten czy tamten zakątek, ujrzeć w jednej chwili, poprzez cięcie montażowe, upływ lat odmalowany na twarzy człowieka? Dwa sklezione razem kawałki taśmy – między naświetleniem jednego i drugiego, między połączeniem ich razem, upłynęło wiele lat. Ta niezwykła podróż w czasie możliwa jest tylko w kinie. Tyle że do tej pory bez porównania częściej i z większą łatwością udawali się w nią twórcy kina fikcji. Wystarczała do tego zmiana aktora – z młodego na starego – kostiumu, charakterystyki, sposobu mówienia i poruszania się odtwórcy filmowej roli. W ten sposób, na przykład, w arcydziele Orsona Wellesa, w ciągu niespełna dwóch godzin oglądaliśmy na ekranie całe życie wielkiego potentata prasowego Ameryki: od małego Charliego do zgarbionego starca Charlesa Fostera Kane’a. Dokumentalista nie mógł z równą łatwością przemieszczać się w czasie. Owszem opowiadano – i czyni się to do dziś w dokumencie – pełną biografię postaci posługując się rodzinnymi zdjęciami, zarejestrowanymi wypowiedziami bliskich i znajomych, fotografując miejsca i przedmioty, w których bliskości żył. Ale czy środki te są w stanie konkurować z dokonywanymi za pomocą kamery, w odstępie kilkudziesięciu lat obserwacjami czyjegoś życia? W dokumencie Roberta Younga *Taki los* (*Children of Fate*, 1991) oglądamy taką oto scenę. Jest rok 1991. Główna bohaterka, Angela, ma teraz 53 lata. Za namową realizatorów filmu

odwiedza miejsce, gdzie 30 lat wcześniej mieszkała, pozostałości po wyburzonej dzielnicy slumsów w Palermo. Angela wchodzi w ruiny swego starego domu. Na ocalałym fragmencie ściany znajduje wbity gwóźdź. Dotyka go. *Na tym gwóźdźu wisiała zasłona* – mówi – a my jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki cofamy się w czasie o całe 30 lat. Obraz robi się czarno-biały. Jesteśmy w domu Angeli, tuż przy gazowej zasłonie, którą właśnie spina nad wejściem do pokoju. Jest rok 1961, a Angela ma 23 lata. Na tę filmową podróż w czasie dokumentalista musiał czekać trzydzieści lat, reżyser filmu fabularnego nakręciłby ją w ciągu jednego dnia.

Filmy dokumentalne zestawiające obraz dawny ze współczesnym można podzielić na dwie grupy. Pierwszą stanowią dokumenty, w których od samego początku istnieje zamiysł pokazania w jednym utworze danego miejsca czy ludzi, sfilmowanych w dwóch odległych od siebie punktach w czasie. Mówiąc precyzyjniej, dokumentalista odwiedza z kamerą wybrane miejsce, albo jakiegoś człowieka, od razu z zamiarem (bądź zamiar ten pojawi się w trakcie pracy nad filmem), że wróci do niego po upływie pewnego czasu i dopiero wtedy, po zebraniu materiału zdjęciowego z różnych okresów, przystąpi do ostatecznego montażu filmu. Takie jest chociażby *Nam Dinh* (1973) czy *Ogień* (1971) Andrzeja Brzozowskiego, *Moi znajomi z Minnesoty* (*God's Country*, 1985) Louisa Mal-le'a czy *Anna od 6 do 18* (1993) Nikity Michalkowa.

Drugą grupę także stanowią filmy od samego początku pomyślane jako zestawienia dawnych i współczesnych obrazów danego miejsca czy ludzi. Z tym, że w tym przypadku materiał z przeszłości pochodzi z już zrealizowanych przed laty filmów, których autorzy nakręcili je bez zamiaru powrotu do bohaterów z kamerą po upływie określonego czasu. Tu nowy film o bohaterach dawnej opowieści jest niejako dokumentalnym sequelem, kontynuacją historii już kiedyś opowiedzianej. W ostatnich latach powstaje coraz więcej filmów z tej grupy. Wspomniany już Robert Young zrealizował *Taki los* (1991), czyli dokumentalny sequel *Cortile Cascino* (1961) nakręconego wspólnie z Michaeliem Roemerem, Tomasz Magierski w *Promie '93* (1994) kontynuuje opowieść o losach rodziny Juszkiewiczów zapoczątkowaną w *Promie* (1983) Jacka Talczewskiego, *Żeby nie bolało* (1998) Marcela Łozińskiego to sequel jego *Wizyty* (1974), Kazimierz Karabasz nakręcił *Czas podwójny* (2001), czyli kontynuację *Przenikania* (1978), *Pamiętacie dziewczyny* (2001) Krystiana Przysieckiego to sequel jego *Próby publicystyki* (1982). Przykłady można by mnożyć.

Tematem tych filmów jest w pierwszej mierze przemiana, jaka dokonała się w życiu bohaterów, ich wyglądzie i otoczeniu. Jak wspomniałem, w filmach z pierwszej grupy temat ten istnieje już w założeniu przed zdjęciami. W przypadku filmów z drugiej grupy powstaje na bazie istniejącego utworu, rodzi się jakby z konkluzji: skoro istnieje film nakręcony tyle a tyle lat temu, to gdzieś może wciąż żyje jego bohater, czemu nie odnaleźć go i nie odwiedzić z kamerą?

Filmy z obu grup mogą być równie wartościowe i interesujące. Jednak te, których autorzy od początku postanowili rejestrować różne etapy życia swoich bohaterów, nieraz na przestrzeni wielu lat, wypada postawić wyżej niż dokumentalne sequele. Realizacja filmu dokumentalnego na przestrzeni kilku, kilkunastu a nawet kilkudziesięciu lat – jak to jest w przypadku słynnej serii dokumentalnej Michaela Apteda – jest przedsięwzięciem niezwykle trudnym i ambitnym, wy-

magającym żelaznej konsekwencji i ogromnej cierpliwości. Ponadto pozwala na bez porównania większą precyzję w drodze do celu, jakim jest zaobserwowanie przemian zachodzących na przestrzeni lat. Bez wątpienia największym osiągnięciem w tej grupie filmów pozostaje seria dokumentalnych portretów Michaela Apteda. W 1998 roku zrealizował on ostatnią jak dotąd część, pod tytułem *Czterdziestodwulatki* (42 Up).

Zatrzymajmy się na chwilę przy tym filmie. W 1963 roku Paul Almond zrealizował krótkometrażowy dokument *Siedmiolatki* (7 Up), którego bohaterami są siedmioletni Brytyjczycy, pochodzący z rodzin o różnym statusie społecznym i majątkowym. Motto filmu stanowią słowa: dajcie mi dziecko do siedmiu lat, a dam wam dorosłego. Według hipotezy postawionej przez autorów w wieku siedmiu lat człowiek ukształtowany jest już na tyle, że można próbować dostrzec w nim przyszłego dorosłego. Almond, któremu na planie asystował młody Michael Apted, pyta małych bohaterów filmu o ich marzenia, sympatie i pierwsze miłości, stosunek do rodziców i o to, kim chcą zostać, gdy dorosną. Komentarz rozpoczynający *Siedmiolatki* mówi: *Będzie to skok w 2000 rok. Przyszły sprzedawca i dyrektor mają dziś po siedem lat.* Od 35 lat Michael Apted bada słuszność tej tezy. Regularnie, co siedem lat, wraca do bohaterów rejestrując kolejne etapy ich życia, za każdym razem konfrontując na ekranie wypowiedzi i zachowania bohaterów z poprzednich okresów. I tak w ostatnim jak dotąd filmie z tej serii, *Czterdziestodwulatkach* (1998), Apted buduje portrety bohaterów ze świeżo nakręconych materiałów oraz z fragmentów pochodzących z wcześniejszych *Czternastolatek* (14 Up, 1970), *Dwudziestojednolatek* (21 Up, 1977), *Dwudziestośmiolatek* (28 Up, 1985) i *Trzydziestopięciolatek* (35 Up, 1991). Trzeba przyznać, że wspomniane powyżej słowa, które Paul Almond uczynił mottem *Siedmiolatek*, okazały się zadziwiająco trafne. Przewidywania i marzenia małych bohaterów co do własnego losu nie odbiegają daleko od tego, co przyniosło im życie, a czasem wręcz pokrywają się z nimi! Dla przykładu siedmioletni Bruce zwierza się przed kamerą, że gdy dorośnie, będzie uczył niecywilizowanych czarnoskórych w Afryce. W *Trzydziestopięciulatkach* oglądamy tego samego Bruce'a, starszego o 28 lat, gdy jest nauczycielem w Bangladeszu!

Za każdym razem Apted powraca do zadawania swym bohaterom tych samych pytań. Niektóre sytuacje, szczególnie wypowiedzi do kamery, fotografuje w identyczny sposób, pamiętając, że tym łatwiej uzyska na stole montażowym porównanie kolejnych, o siedem lat starszych, wcieleń bohaterów. Dwie trójki przyjaciół – Jackie, Sue i Lynn oraz Andrew, Johna i Charlesa filmuje zawsze siedzących razem na sofie. Zarówno gdy mają po siedem czy czternaście lat, jak i wtedy, gdy mają po dwadzieścia jeden, dwadzieścia osiem, trzydzieści pięć i czterdzieści dwa lata!

O sukcesie filmu świadczy realizacja nowej jego wersji, której bohaterami są tym razem młodzi Amerykanie. W 1998 roku zrealizowano już część drugą, *Amerykańskie czternastolatki* (14 Up in America). Film wyreżyserował Phil Joanou, a konsultantem czuwającym nad realizacją został Michael Apted.

Innym, godnym uwagi, filmem z tej grupy jest *Anna od 6 do 18* Nikity Michalkowa. Reżyser współpracując z dokumentalistą Siergiejem Mereszniczenko przez trzynaście lat realizował niezwykle dokument. Co roku od 1979 do 1991 Michalkow przeprowadzał przed kamerą rozmowy ze swoją córką zadając

jej wciąż te same pytania. Czego się boisz? Czego najbardziej pragniesz? Czego najbardziej nie chcesz? Co najbardziej lubisz? Czego najbardziej nie lubisz? Ten bardzo osobisty film nie ogranicza się do pokazania przemiany dziecka w dojrzewającą nastolatkę. To jakby pretekst, albo raczej nic, na którą Michałkow naniżuje inne, nie mniej ważne, wątki: opowieść o dziejach swojej rodziny i historii artysty tworzącego w państwie totalitarnym. Przede wszystkim jest to jednak film o Rosji, czy raczej Związku Radzieckim i przemianach, jakie zaszły w nim w ciągu 13 opisanych lat i które doprowadziły do rozpadu imperium.

Pierwsze rozmowy z dorastającą Anią najwyraźniej oddają istotę zamysłu Michałkowa. Artysta prowadzi je w pokoju rodzinnego domu, gdy na ekranie telewizora trwa transmisja z pogrzebu Breżniewa. Rok później powraca do rozmowy w tym samym miejscu. Tym razem telewizja transmituje pogrzeb Konstantina Czernienki, kolejnego przywódcy ZSRR. W następnym roku tłem rozmowy jest pogrzeb kolejnego wodza, Jurija Andropowa. Kluczowe momenty historii ZSRR rejestruje Michałkow jednocześnie z równie, jeśli nie bardziej, dla niego ważnymi etapami dorastania własnej córki. Jak sam zauważa, w bardzo osobistym w tonie komentarzu do filmu, Ania rok po roku traci swą indywidualność ulegając wszechobecnej indoktrynacji. Michałkow w 1982 roku: *A czego byś chciała?* Ania (8 lat): *Żeby cały naród nigdy nie zapomniał o Leonidzie Breżniewie.* Michałkow: *A czego się najbardziej boisz?* Ania: *Że będzie wojna.* Michałkow: *Ta straszna i nieoczekiwana odpowiedź oznaczała, że imperium już zaczęło pozbawiać Anię jej „ja”. Ale wtedy jeszcze nie przywiązywałem do tego wagi.*

Już na przykładzie tych dwóch filmów – Michaela Apteda i Nikity Michałkowa można zobaczyć, jak odmiennie autorzy filmów zestawiających różne okresy z życia swych bohaterów rozkładają akcenty w swych dziełach. Najogólniej utwory te mówią o tym samym: o dokonującej się w czasie przemianie i o tym, co okazuje się w życiu danego człowieka stałe, nieomal niezmiennie. Bliższy wgląd ujawnia, że autorzy obu filmów prowadzą swe obserwacje z innej perspektywy. Michałkow obserwuje dorastanie córki w powiązaniu z przemianami swego kraju, ponieważ dostrzega fundamentalny charakter tej relacji. Z kolei Almond i Apted, poprzez odpowiedni dobór bohaterów do filmu *Siedmiolatki*, akcentują klasowy charakter społeczeństwa brytyjskiego dopatrując się w tym niezwykle istotnego czynnika, wpływającego na los ludzi urodzonych na Wyspach Brytyjskich. Podobnie postąpili Amerykanie dobierając do swoich *Amerykańskich siedmiolatków* (*Seven Up in America*, 1991) dzieci różnych ras, mieszkające w innych zakątkach USA i pochodzące z nieraz diametralnie odmiennych środowisk. Apted pokazuje swych bohaterów poprzez pryzmat łączących ich więzi rodzinnych i przyjacielskich. Nie dotyczy to tylko pytań, które zadaje, ale także sposobu, w jaki przedstawia bohaterów: gdy żyją samotnie, także samotnie – siedząc lub stojąc – opowiadają o swym życiu przed kamerą. Gdy w młodości łączą się tworząc paczkę nieodłącznych przyjaciół, także w późniejszych latach siadają razem przed kamerą podkreślając w ten sposób nierozdzielność łączących ich więzi. Gdy zakładają rodziny – siadają razem z nimi przed obiektywem Apteda. Mężowie lub żony bohaterów, których poznaliśmy, gdy mieli po siedem lat, stają się równoprawnymi postaciami filmu, podobnie zresztą jak ich dzieci. W portrecie zbiorowym Apteda „rodzina” rymuje się ze „społeczeństwem”, zaś w bardzo

osobistym portrecie córki Michałkowa „rodzina”, albo raczej „familia”, wyraźnie współbrzmi z „ojczyzną”.

Także w metodzie realizacji obu filmów odbija się coś z narodowego charakteru ich twórców i bohaterów. Pomysł zaplanowanej na kilkadziesiąt lat realizacji serii Apteda mógł zrodzić się chyba tylko w kraju o tak stabilnej państwowości jak Wielka Brytania. Kręcony w większości w ukryciu, nielegalnie, na poły prywatny, utwór Michałkowa nigdy nie powstałby w takim kształcie, gdyby jego realizacja była jawna i podlegała wszystkim obostrzeniom cenzury obowiązującym w Kraju Rad.

Autorom omówionych powyżej filmów udało się zatem pokazać więcej niż fizyczną i psychiczną przemianę bohaterów, jaka zaszła w nich na przestrzeni lat. Ukazali bowiem zmiany mające w sobie coś istotnego z czasu i miejsca, które opisują. Michałkow uchwycił swą kamerą proces rozpadu Związku Radzieckiego, a Apted zacierał się różnic klasowych w społeczeństwie brytyjskim. Podobnie jest w filmach zestawiających materiał zebrany w znacznie krótszym odstępie czasu. Weźmy dla przykładu filmy dokumentalne Andrzeja Brzozowskiego opowiadające o wojnie w Wietnamie. W *Ogniu i Nam Dinh* (podtytuł filmu brzmi: *Spotkanie po dwóch latach*) autor zestawia zdjęcia tych samych miejsc, nakręcone przed i po katastrofie, która je dotknęła. Odwiedzając ponownie tytułowe Nam Dinh Brzozowski przypomina, jak miasteczko wyglądało, zanim przetoczył się przez nie walec wojny. Puentę *Ognia*, skrupulatnego opisu ukrytej w dżungli, wietnamskiej wioski, stanowi obraz zgłiszcz po spaleniu jej napalmem.

Na marginesie poruszonego powyżej tematu wojny wspomnę o jeszcze jednym ważnym dla prowadzonych tu rozważań filmie. Chodzi o nakręcony w 1955 roku dokument *Noc i mgła* (*Nuit et bruillard*). Jego autor, Alain Resnais, zestawia dwa odmienne obrazy tych samych miejsc. Odmienne, bo wykonane w różnym – można rzec diametralnie różnym – czasie. Czarno-białe archiwalne zdjęcia z obozów koncentracyjnych, zrobione zaledwie chwilę po tym, jak przestały dymić kominy pieców krematoryjnych, połączył z kolorowymi ujęciami tych samych miejsc po wojnie, gdy z fabryk śmierci zmieniły się w uporządkowane atrakcje turystyczne. Zastosowany przez Resnais'a pomysł wciąż pozostaje atrakcyjny dla dokumentalistów porównujących współczesne wizerunki miejsc, całkiem dziś zwyczajnych, z ich obrazami z czasu zagłady. Metoda ta za każdym razem daje porażający efekt, jakby na moment odzierając dawne miejsca męczeństwa z okrywającej je dziś banalności. Tak jest chociażby w przypadku filmu *Fotoamator* (1998) Dariusza Jabłońskiego, gdzie kolorowe slajdy łódzkiego getta przenikają się z czarno-białymi obrazami tych samych miejskich zakątków, nakręconymi pod koniec lat 90; czy w *Spacerku staromiejskim II* (1998), w którym autor, Michał Bukojemski, zatrzymuje się z kamerą na warszawskiej Starówce, by przywołać inny jej obraz, uwieczniony na fotografiach z powstania warszawskiego.

Do tej pory mówiliśmy o filmach, w których autorzy powracają do bohaterów i miejsc, które już kiedyś odwiedzili ze swoimi kamerami. Przywołując filmy *Noc i mgła*, *Fotoamator* i *Spacerki staromiejskie II* rozszerzyłem krąg omawianych filmów o tytuły, w których dokumentaliści korzystają z materiałów filmowych i fotograficznych cudzego autorstwa.

Fotografia, znacznie częściej niż ruchome obrazy z archiwum filmowego, stanowi punkt wyjścia dla powstania filmu dokumentalnego o człowieku, które-

go wizerunek ktoś kiedyś uwiecznił. Kim jest postać ze zdjęcia? Co się z nim stało? Kto i w jakich okolicznościach go sfotografował? Zdjęcie stanowi tu owo pierwsze spotkanie z bohaterem, początek historii, podobny do tego, jakim w *Czterdziestodwulatkach* Apteda są materiały filmowe z *Siedmiolatków*, a u Michałkowa pierwszy wywiad z sześciolletnią córką. Klasycznym przykładem filmu tego rodzaju jest *Zdjęcie* Krzysztofa Kieślowskiego, czyli dokumentalny zapis poszukiwań dwóch chłopców z wojennej fotografii. Kieślowski tropi ich ponad dwadzieścia lat po wojnie. Wreszcie znajduje. Zaledwie naszkicowana, zasugerowana, pełna niejasności i zagadek historia, którą możemy próbować odczytać z tytułowego zdjęcia, zostaje zrekonstruowana, wyjaśniona, dopowiedziana i co najważniejsze – znajduje swój dalszy ciąg w filmowym *Zdjęciu*. Podobnie jest w wieloczęściowej, francuskiej serii dokumentalnej *Sto zdjęć naszego stulecia* (*Les 100 Photos du Siècle*) Marie-Monique Robin. Realizatorom serii udaje się, raz po raz, odnaleźć z kamerą ludzi uwiecznionych na słynnych zdjęciach, choć często upłynęło wiele lat od czasu ich wykonania. Bywa i tak, że któreś ze zdjęć ma swój, równie znany, filmowy odpowiednik. W odcinku zatytułowanym *Ucieczka strażnika, 1961* (1997) obok słynnej prasowej fotografii ukazującej skaczącego przez zasklepienie żołnierza z wschodniobерlińskiej straży granicznej, oglądamy tę samą sytuację, zarejestrowaną ukrytą kamerą. Zaledwie sześciominutowa *Ucieczka strażnika, 1961* opowiada o okolicznościach powstania słynnej fotografii oraz o spotkaniu dawnego uciekiniera, Konrada Schumanna, z fotoreporterem, Peterem Leibingiem, autorem zdjęcia i świadkiem ucieczki. Spotykają się pod koniec lat 90. w Berlinie, którego nie dzieli już mur, by pospacerować razem pośród ulicznych stoisk z mundurami nie istniejących już armii, wśród nich także i tej, z której zbiegł bohater filmu.

Dokumentaliści wracają nie tylko do bohaterów i miejsc z fotografii. Chętnie odwiedzają z kamerą miejsca i postacie utrwalone przez innych na taśmie filmowej. Powody tych odwiedzin są różne. Często są to powroty do miejsc – lub ludzi – rozstawionych we wcześniej powstałych filmach. Nie bez znaczenia jest tu nazwisko artysty, którego tropem podąża dokumentalista. Axel Engstfeld w trzyczęściowym dokumencie (1. *Samoa. Brzuch naczelnika*, 2. *Aran. Ostatnia taka łódź*, 3. *USA. A ziemia ostem porośnię*, 1997) odwiedził miejsca odkryte dla kina przez Roberta Flaherty'ego w jego filmach *Moana* (1926), *Człowiek z Aran* (*Man of Aran*, 1936) oraz *Ziemia* (*The Land*, 1941). Pretekstem bywa też pragnienie dokończenia dzieła, którego realizację zarzucił przed laty – z różnych powodów – jakiś słynny reżyser, lub przynajmniej podążenie jego tropem. Mika Kaurismäki w dokumentalnym *Tigrero. Film, który nigdy nie powstał* (*Tigrero. A Film That Was Never Made*, 1994) zapuszcza się w brazylijską dżunglę w ślad za amerykańskim reżyserem Samuelem Fullerem, który po blisko pięćdziesięciu latach od czasu swej pierwszej wizyty odwiedza indiańskie plemię Karajów. Wówczas, przygotowując dokumentację do nigdy nie zrealizowanego projektu, nakręcił dokumentalne zdjęcia, które teraz przywiózł ze sobą. Podczas nocnego seansu w indiańskiej wiosce Karajowie oglądają na ekranie od dawna nieżyjących członków swego plemienia.

Natomiast Krzysztof Wierzbicki, wieloletni współpracownik Krzysztofa Kieślowskiego, odnajduje bohaterów *Pierwszej miłości* (1974) w ponad 25 lat od ukończenia słynnego dokumentu. Co więcej podejmuje próbę, w ramachostęp-



7 up reż. Michael Audet (1963)



42 up reż. Michael Audet (1998)

nych środków, nawiązania do zarzuconego przez Kieślowskiego projektu. Autor *Pierwszej miłości* zamierzał kontynuować dokumentalną opowieść o rodzinie Moskali aż do chwili, gdy ich córka Ewa – której narodziny oglądaliśmy w filmie – osiągnie pełnoletność i być może sama zostanie matką. Kieślowski po pewnym czasie przerwał realizację filmu. Zachowane materiały wraz z fragmentami *Pierwszej miłości* Wierzbicki włączył do swego filmu nadając mu tytuł niezrealizowanego przez Kieślowskiego dokumentu. *Horoskop* Wierzbickiego (film Kieślowskiego miał też alternatywny tytuł: *Ewa, Ewunia*) jest zatem zarówno powrotem do bohaterów „Pierwszej miłości” jak i do pomysłu zmarłego filmowca. Trudno oprzeć się przekonaniu, że zamiysł Kieślowskiego ma wiele wspólnego z serią Michaela Apteda, a jeszcze więcej z dokumentem Michałkowskiego. Z tą różnicą, że polski reżyser – z tego co wiemy – nie określił częstotliwości, z jaką zamierzał powracać do swoich bohaterów.

Pisałem powyżej o tym, że filmy takie jak *Czterdziestodwulatki* Michaela Apteda, *Anna od 6 do 12* Nikity Michałkowskiego czy *Nam Dinh* Andrzeja Brzozowskiego pokazują w sposób dostępny tylko filmowi zmiany, jakie w ludzkim życiu i otoczeniu niesie czas. To tytuły filmów od razu pomyślanych jako zestawienia materiałów zdjęciowych wykonanych w różnych, nieraz bardzo długich, odstępach czasu. Dodajmy tu jeszcze jeden obraz, dotąd zaledwie wymieniony. Louis Malle w *Moich znajomych z Minnesoty* opowiada o dwóch czasach. W 1979 sfilmował mieszkańców amerykańskiego miasteczka Glencoe, z których wielu to farmerzy przeżywający okres szczególnej prosperity w swojej branży. Optymizm, humor i wiara w przyszłość rozbrzmiewające w pierwszej części filmu zdają się potwierdzać potoczne wyobrażenia o Amerykanach i ich sposobie życia. Dopiero druga, krótsza, finałowa partia dokumentu, nakręcona sześć lat później, niesie całkiem odmienne przesłanie. Recesja gospodarcza, która dociera w tym czasie do Minnesoty, gwałtownie podcina koniunkturę na produkty oferowane przez amerykańskich farmerów. W wypowiedzi mieszkańców Glencoe wkrada się gorycz i zniechęcenie, znika amerykański optymizm. Louis Malle trafnie uchwycił tę przemianę.

Uchwycić istotną dla danego społeczeństwa, kraju przemianę udaje się z niegorszym rezultatem w dokumentalnych sequelach. *Pamiętacie dziewczyny* Przy-

sieckiego, *Taki los czy Prom'93* zestawiają materiał zdjęciowy z powstałych wcześniej filmów z nakręconym współcześnie. Szczególnie efektowne są połączenia ujęć realizowanych w tym samym miejscu, często z identycznego ustawienia kamery, ale w dwóch diametralnie różnych punktach w czasie. Przysiecki odwiedza te same zakątki Brodnicy, które sfilmował w ponurych latach osiemdziesiątych. Puste wówczas półki sklepowe dziś uginają się pod ciężarem towarów. Równoległe zestawienie zdjęć z przeszłości i współczesności niezwykle sugestywnie mówi o zaszłej zmianie w wyglądzie ludzi i miejsc. Na granicy montażowej sklejką zostaje przekazana ogromna dawka informacji. Kiedy w *Promie'93* widzimy utrudzoną, zmęczoną twarz Andrzeja Juskiewicza – w przywołanym fragmencie *Promu* z 1983 roku – na której maluje się gorycz zawiedzionych nadziei, prawdziwym wstrząsem są następujące po tym ujęcia, nakręcone 10 lat później: zadbane, rozpozgodzone, promieniująca zdrowiem twarz. Ten sam człowiek starszy o całe dziesięciolecie, ale jakby odmłodzony. Talczewskiemu i Magierskiemu udało się uchwycić tę tak istotną w powojennym losie Polaka przemianę – ze stłamszonego beznadziejną codziennością mieszkańca PRL w wolnego, odprężonego i odnowionego fizycznie i duchowo wygnańca. *Prom'93* to poruszająca dokumentalna saga opowiadająca dzieje polskiej rodziny zmuszonej do emigracji w stanie wojennym. Obok zdjęć z równie poruszającego *Promu*, nakręconego przez Jacka Talczewskiego na kilka dni przed wyjazdem Juskiewiczów z Polski do Szwecji, w filmie znalazły się obrazy z życia rodziny zrobione w 1993 roku w Szwecji oraz fragmenty domowych kronik wideo.

Idealnym filmem „do pary” dla *Promu'93* jest moim zdaniem *Przerwany film* (1993) Bohdana Kosińskiego. Oba filmy opowiadają o tym samym momencie w historii Polski, ale z trochę odmiennych punktów widzenia. Andrzej Juskiewicz mógłby stać się jednym z bohaterów dokumentu Kosińskiego, gdyby po zwolnieniu z internowania nie wyjechał z Polski. Postacie z *Przerwanego filmu* to podobnie jak Juskiewicz ludzie, którzy czynnie zaangażowali się w dokonujące się w kraju przemiany w sierpniu 1980 roku. I podobnie jak bohaterowie *Promu* boleśnie przeżyli wprowadzenie stanu wojennego. W 1982 roku Bohdan Kosiński rozpoczął realizację filmu o tych właśnie ludziach i ich zawiedzionych nadziejach. O dalszym losie tej produkcji mówi tekst z napisów końcowych:



Prom reż. Tomasz Magierski (1983)



Prom'93 reż. Tomasz Magierski (1994)

Film ten realizowała ekipa Wytwórni Filmów Dokumentalnych w końcu roku 1982. Trwał jednak jeszcze stan wojenny – produkcję przerwano. Nakręcone materiały zdjęte zostały z półek po dziesięciu latach w lutym 1993. Była to zarazem okazja do ponownego odwiedzenia ówczesnych rozmówców. Film podzielił zatem los kraju. Stan wojenny przerwał dokonujące się w kraju przemiany, przerwał też realizację dokumentu, ale też wraz z odrodzeniem, które dokonało się w Polsce po 1989 roku, Kosiński powraca do pracy nad swych nieukończonym dziełem. Odwiedza ponownie po 10 latach bohaterów przerwanych przemian i przerwane go filmu, by zapytać ich, jak teraz oceniają przeszłość, a jak teraźniejszość.

Podobny powrót do bohaterów i tych samych co u Kosińskiego pytań odnajdziemy w filmie Marcela Łozińskiego *Po zwycięstwie 1989-1995* (1995). Dokumentalista stara się uchwycić kluczowe momenty polskiej transformacji po 1989 roku korzystając z materiałów archiwalnych oraz rozmów z Jackiem Kuroń, Lechosławem Gościem, Zbigniewem Bujakiem i Henrykiem Wujcem. Powraca tym samym do formuły swego wcześniejszego, kilkuczęściowego dokumentu 44-89, oraz do rozmówców (zmarłego Jana Józefa Lipskiego, który wystąpił w 45-89 „zastąpił” Henryk Wujec), których wypowiedzi posłużyły za materię także i do tamtego filmu. Film ten można potraktować jako modelowy przykład kontynuacji.

De facto cała twórczość Marcela Łozińskiego naznaczona jest nieustannymi powrotami reżysera do bohaterów jego wcześniejszych filmów. Co ciekawe poza *Żeby nie bolało* – w którego strukturę Łoziński wmontował prawie cały materiał z wcześniejszej *Wizyty* (1974) – prawie w żadnym filmie reżyser nie daje wyraźnych sygnałów informujących o jego powrocie do postaci przedstawionych we wcześniejszych dokumentach. W *Jak żyć* obsadził kilka postaci znanych z wcześniejszego *Happy Endu* (1973). W dokumencie *Warszawa 1994. Podróż sentymalna* (1994) odnajdziemy głównego bohatera *Próby mikrofonu* (1980), a kilkuletni syn reżysera, Tomasz Łoziński, w znaczący sposób objawi się w *89 mm od Europy* (1993) oraz w późniejszym *Wszystko może się przytrafić* (1995). W prawie żadnym z przywołanych powyżej przypadków trudno mówić o zamierzonej kontynuacji. Łoziński z innych powodów ponownie pokazuje tych bohaterów. Mimo to trudno nie oprzeć się pokusie traktowania kolejnych filmów z ich udziałem jako kontynuacji opowiadania o ich losach, nawet w tak ograniczonym zakresie, jak to ma miejsce w wymienionych filmach (wszak chodzi w nich o coś zupełnie innego), skoro wiemy, że nie są to aktorzy, ale postacie autentyczne, wnoszące za każdym razem do filmu kawałek swego życiorysu. Bliższe relacji pierwowzór-kontynuacja są pośród filmów Marcela Łozińskiego: *Absolutorium* (1971, tytuł roboczy: *Klasa*) i *Siedmiu Żydów z mojej klasy* (1992), *45-89* (1989) i *Po zwycięstwie. 1989-1995* (1995), a przede wszystkim *Wizyta* (1974) i *Żeby nie bolało* (1998).

Omawiane w tym artykule filmy mówią nie tylko o przemianie, ale ukazują także to, co w ludzkim życiu stałe i niezmiennie. Zestawienie obrazów i wypowiedzi zarejestrowanych w różnym, nieraz bardzo od siebie odległym czasie, ujawnia, choćby w zarysie, paradygmat czyjegoś losu. Wspomniałem już o przypadku *Czterdziestodwulatków*. Dokonane w tym filmie zestawienie wypowiedzi tych samych ludzi, gdy mieli zaledwie po siedem lat i gdy przekroczyli czterdziest-

kę, porównanie dziecięcych marzeń, czy raczej wyobrażeń o własnej przyszłości, z podsumowaniami życiowej drogi dokonywanymi przez ludzi dorosłych, odkryło zadziwiającą zbieżność ich treści. Można powiedzieć, że hipoteza postawiona przez autorów *Siedmiolatek* – *dajcie mi dziecko do siedmiu lat, a dam wam dorosłego* – w znacznej mierze się potwierdziła. Świat się tak bardzo nie zmienia – można powiedzieć po obejrzeniu *Takiego losu* (1992), *Czasu podwójnego* (2001) Kazimierza Karasza czy *Świata moich wujków* (2001) Krzysztofa Magowskiego. Szczególnie ciekawe spojrzenie na tę kwestię proponują dwa ostatnie filmy.

Podwójny czas Kazimierza Karasza jest w gruncie rzeczy trzecim filmem o jego bohaterce, Marii Kolano. Po raz pierwszy pojawiła się w *Przenikaniu* (1978), które Karasz realizował przez rok, obserwując ją i jej koleżankę, gdy studiowały na pierwszym roku SGGW w Warszawie. Drugi film, *Lato w Żabnie* (1977), ukończony jeszcze przed ostatecznym zmontowaniem *Przenikania*, powstał ze zdjęć zrobionych przez Kolano w jej rodzinnej wiosce, do których wygłasza w filmie własny komentarz. Karasz powrócił do swej bohaterki w 2000 roku, by opowiedzieć dalszy ciąg jej dziejów. W *Czasie podwójnym* posłużył się kilkoma ujęciami z *Przenikania*. *Opowieść o okresie między 1977 a 2000 rokiem*, podobnie jak w *Lecie w Żabnie*, została zbudowana z rodzinnych fotografii Marii Kolano-Pecyny i jej wypowiedzi. Po studiach przeprowadziła się z Warszawy do Lublina, rozpoczęła pracę w masarni, założyła rodzinę, ma syna i córkę, razem z mężem wybudowali dom. Zdarzyło się zatem wiele, ale paradoksalnie ujęcia z 1977 i 2000 roku, zmontowane razem, nie tyle podkreślają różnicę w wyglądzie i zachowaniu bohaterki, co odkrywają pewną niezmienną jej charakteru, sposobu bycia i spojrzenia na życie. Temperatura, aura, nastrój *Przenikania* i *Czasu podwójnego* są niemal identyczne. Interesujące w filmie Karasza jest także coś, co określiłbym jako próbę spojrzenia w przyszłość. W *Czasie podwójnym* sąsiadują ze sobą ujęcia dwóch studentek słuchających wykładu. Tyle że są to dwa różne wykłady, wygłaszane w dwóch różnych miejscach i czasach, zapisane na innych rodzajach taśmy. Jedną studentką jest Maria Kolano, a drugą jej córka. Dyskretną próbę opisu czasu przyszłego dostrzegam właśnie w dokonanych w filmie zestawieniach obrazu matki i córki. Czy pewna niezmienną losu Marii Kolano-Pecyny, zauważona przez Karasza w *Czasie podwójnym*, może w jakimś stopniu dotyczyć też życia jej córki? Taką sugestię w *Czasie podwójnym* można odnaleźć.

W *Świecie moich wujków* Krzysztof Magowski wykorzystał amatorskie zdjęcia filmowe nakręcone przed II wojną światową. Autor postanowił nie tylko zestawić obrazy zapisane na starych taśmach z obrazami tych samych miejsc i ludzi nakręconymi ponad 60 lat później. Odmienne niż w typowych filmach wykorzystujących materiał archiwalny Magowski rezygnuje z przeplatania filmowych unikatów wspomnieniami przed kamerą. Za to wyrusza tropem miejsc, przedmiotów i zdarzeń zarejestrowanych przez jego wujków w młodości. Próbuje zrekonstruować niektóre zdarzenia z amatorskiego filmu, jak chociażby uruchamianie archaicznej młockarni czy podróż wiekową limuzyną. Zaskakujące, jak wiele z tego, zdawałoby się bezpowrotnie minionego, świata udało się odnaleźć. Świat wujków Magowskiego istnieje nie tylko w ich wspomnieniach i na archiwalnej taśmie, ale w cudowny sposób ponownie zostaje odkryty przez bohaterów w ich wędrówce, zorganizowanej dla potrzeb filmu.

Niezwykłość tych wszystkich filmowych powrotów polega także na tym, że autorzy powracają w nich do ludzi zwyczajnych, którzy kiedyś – z różnych powodów – stali się bohaterami obrazów kina faktów. Gdyby nie filmowcy, nie poznalibyśmy ich dalszych dziejów. Gdyby nie powrót z kamerą, być może nie udałoby się opowiedzieć czegoś istotnego o przemianach, jakie zaszły w ostatnich kilkudziesięciu latach na świecie. Z drugiej strony powszechne w kinie dokumentalnym były od zawsze powroty do portretowania osób publicznych, postaci historycznych, wielkich artystów, polityków, przywódców religijnych. Te filmy to także kontynuacje, choć jakże odmienne. O tym, jak potoczyły się losy Marii Kolano z *Przenikania*, nie dowiedzielibyśmy się, gdyby Kazimierz Karabasz nie powrócił z kamerą do bohaterki po ponad dwudziestu latach. Z kolei gdyby nie nakręcono kilkunastu dokumentów o Andrzeju Wajdzie, informacje o jego kolejnych dokonaniach artystycznych dotarłyby do nas inną drogą, poprzez prasę, radio, telewizję. Oczywiście w niczym nie umniejsza to rangi takich filmów jak *Na planie* (1968) Jerzego Ziarnika, *Pan dziad z lirą* (1972) Sławomira Idziaka i Andrzeja Kotkowskiego, *Sygnowane Andrzej Wajda* (1990) Andrzeja Brzozowskiego i *Andrzej Wajda – dyrygent cieni* (1995) Matti Puukko, pokazujących reżysera w różnych okresach twórczości. Jednak oglądając film o Wajdzie posiadamy już pewien zasób wiedzy o bohaterze, którego nie mamy śledząc na ekranie historię, na przykład, Marii Kolano-Pecyny z *Czasu podwójnego*.

Zakres dokumentalnych powrotów poszerza się. Obok powrotów do miejsc i bohaterów obserwujemy powroty dokumentalistów do nieukończonych filmów i porzuconych pomysłów. Cykliczne spotkania z bohaterami kręconych na przestrzeni kilkudziesięciu lat dokumentów nie ustaną. Michael Apted zamierza wracać, co siedem kolejnych lat, do swych coraz starszych „siedmiolatków”, tak długo, jak długo którykolwiek z nich będzie chciał brać udział w filmie. Nikita Michajłow już rozpoczął zdjęcia do nowego dokumentu. Jego bohaterkę, Nadie, najmłodszą córkę reżysera, zobaczyliśmy w ostatniej scenie *Anny od 6 do 18*. Michajłow zadał jej te same pytania co jej starszej siostrze, gdy była w jej wieku. Krystian Przysiecki bardziej sceptycznie patrzy w przyszłość. Nie wierzy, że uda mu się wrócić za dwadzieścia lat do dawnych maturzystek z *Próby publicystyki*. Może znajdzie się jednak jakiś młody, wrażliwy reporter, który, odkrywając *Pamiętacie dziewczyny*, ruszy z kamerą, by opowiedzieć dalsze dzieje mieszkanek Brodnicy i ich miasta.

MIKOŁAJ JAZDON