

Żeby nie bolało

Z Marcelem Łozińskim

rozmawia Katarzyna Jabłońska

– „Czas na dokument” i „Miej oczy szeroko otwarte” – dokumentalne cykle prezentowane w I programie Telewizji Polskiej – dowiodły, że dokument jest w stanie wygrać wyścig z fabułą i zgromadzić przed telewizorami miliony widzów. Czy koszty, jakie trzeba za to zapłacić, nie są jednak zbyt wysokie?

– Dobrze się stało, że w telewizji publicznej dokument ma wreszcie swoje miejsce, należą się jej za to wyrazy uznania. Ogromna w tym zasługa Andrzeja Fidyka, który wspomniane cykle wypromował i wywalczył dla nich tak znakomity czas antenowy. Dyskutowałbym natomiast z zawartością tych cykli. Niewątpliwie największą oglądalność mają tematy skandalizujące. Im bardziej jest to podglądactwo, im bardziej dotyczy skrajnych rzeczy, odwołuje się do – obecnych w nas przecież – ciemnych instynktów, tym większy ma poklask, tym bardziej jest pożądane. Fetysz oglądalności nie jest żadnym kryterium artystycznym. Nierzadko bywa raczej podążaniem za tendencją wyznaczaną przez programy w rodzaju *Big Brother*, polegające na bezpardonowym wchodzeniu człowiekowi do duszy czy może raczej... do ciała. Mocna pozycja pasm dokumentalnych w I programie TVP – powiedzmy to sobie jasno – bierze się oczywiście z oglądalności. Większość produkcji telewizyjnych to niestety sieczka, obliczona na przyciągnięcie publiczności. Być może są one lokomotywą dla dobrych i wartościowych dokumentów, które na szczęście także pojawiają się w tych pasmach, klucz oglądalności jest jednak bardzo niebezpieczny.

– Mówił Pan o podglądactwie. Czy dokumentalista nie jest w pewnym sensie zawsze w sytuacji podglądającego?

– Nie mam poczucia, że podglądam – po prostu patrzę. Nigdy w swojej pracy nie posługiwałem się metodą ukrytej kamery. Wszyscy bohaterowie moich filmów wiedzieli, że ich filmuję.

– Również w przypadku „Wszystko się może przytrafić”?

– Oczywiście. Mój sześciolatek wówczas syn Tomasz, który prowadzi w filmie rozmowy ze starymi ludźmi – zanim je rozpoczął przedstawiał się: Nazywam się Tomasz Łoziński, pokazywał zamontowane pod kurtką czy koszulą mikrofony, a następnie nas – oddaloną o kilkadziesiąt metrów ekipę. Tam jest ekipa mojego taty, która kręci film – mówił, dopiero potem pytał: Czy możemy porozmawiać?

– Nie filmował Pan ukrytą kamerą, ale – jak sam to Pan wielokrotnie określał – „uruchamiał rzeczywistość”. W „Jak żyć” polegało to na przykład na tym, że

wprowadził Pan do filmu „zaprogramowanych” bohaterów. Prowokowali oni wymyślone przez Pana sytuacje, wywołując tym samym, rejestrowane kamerą, reakcje pozostałych niewtajemniczonych bohaterów – uczestników obozu ZSMP dla młodych małżeństw. To nie jest oczywiście podglądactwo, czy nie jest to jednak manipulowanie rzeczywistością?

– Być może była w tym jakaś manipulacja. Istnieje jednak duże prawdopodobieństwo, że gdybym miał szansę obejrzeć kilka takich obozów, gdybym miał do dyspozycji miesiąc, a nie dziewięć dni, ktoś taki jak bohater Edwarda Zymana – wybrany na Przewodniczącego Rady Obozu – mógłby się ujawnić. Tego rodzaju kariery były wówczas dość powszechne. Myślę, że ujawniłaby się również para, która nie chciałaby się podporządkować wszystkim obowiązującym na obozie absurdalnym zarządzeniom i regułom. Moja rola polegała na tym, że poprosiłem Barbarę i Andrzeja Rozhinów, żeby to oni byli taką właśnie parą. Na tym kończyła się moja ingerencja. Poza tym mieliśmy bardzo mało taśmy, bo właśnie scenariusz był prawdziwie zmanipulowany i mówił, że powstanie piętnastominutowy film o letnim wypoczynku młodych małżeństw. Nie mieliśmy żadnych szans, żeby przepchać przez Ministerstwo Kultury nasz prawdziwy pomysł filmu pełnometrażowego. Pracowaliśmy więc, mając stosunek taśmy 1:1,5. Włączając guzik kamery, byliśmy pod niewyobraźalną presją. Takie zagęszczenie rzeczywistości było w związku z tym konieczne. Przy okazji chciałbym dodać, że nie byłoby *Jak żyć* bez odwagi Andrzeja Wajdy, który bez pytania kogokolwiek o zgodę umożliwił nam zrobienie całej postprodukcji w Zespole X. Też musiał jakoś tam pokombinować.

Inny mój film – *Wizytę* – także można posądzić o manipulację. Przecież to ja wymyśliłem całe to spotkanie dziennikarki z Urszulą Flis, którą zobaczyłem w programie Ireny Dziedzic i postanowiłem uczynić bohaterką mojego filmu. Później szukałem dziennikarki, która mi ten pomysł zrealizuje. Kiedy pozyskałem do filmu Martę Wesołowską z „Polityki”, powiedziałem jej: „Zrób to najlepiej jak potrafisz”. Być może, gdybym zatrzymał się z ekipą w domu Urszuli na dwa miesiące, jakiś dziennikarz pojawiłby się tam bez mojej pomocy. Pewnie tak, Urszula była wówczas postacią bardzo popularną – takim sztandarowym przykładem wspaniałości socjalistycznego państwa. Oto prowadząca samotnie wiejskie gospodarstwo dziewczyna czyta wielką literaturę, w przerwach między pracami polowymi jeździ do teatru, a wieczorami pisze listy do ludzi kultury. W swojej niewinności Urszula została wmanipulowana w tę propagandę. Nie mogłem jednak czekać, aż zjawi się u niej ktoś taki jak Marta Wesołowska. Mieliśmy tylko osiem dni zdjęciowych.

– Ta sytuacja różni się jednak od tej z „*Jak żyć*”. Tutaj bohaterka wiedziała, że dziennikarka realizuje Pana pomysł, nie wkraczał Pan – jak rozumiem – pomiędzy nią i Martę Wesołowską. W „*Jak żyć*” wstawieni przez Pana w świat obozu ZSMP bohaterowie kreowali i aranżowali bardzo ważne sytuacje, pozostali uczestnicy obozu nie wiedzieli o tym. Czy to uczciwe?

– Niczego nie kreowałem. Zaaranżowałem jedynie pewne sytuacje, które zdarzyłyby się i tak, może tylko akurat nie w tym momencie czy nie w tym miejscu, gdzie ja byłbym z kamerą. Ten film był przecież nie tylko o obozie ZSMP, ale o Polsce w ogóle. O to mi zresztą przede wszystkim szło, żeby pokazać ówczesną Polskę.

Pomysł realizacji *Jak żyć* narodził się po przeczytaniu tekstu Mariusza Ziomeckiego w warszawskiej „Kulturze” o takim właśnie obozie. Poszedłem do Zarządu Głównego ZSMP i poprosiłem o wskazanie mi najlepszego obozu, prowadzonego przez najbardziej doświadczonych aktywistów. Wskazano nam ten właśnie obóz, z tym komendantem (nie mam takiego talentu, żeby stworzyć taką postać). Nic w tym filmie nie zostało przeze mnie wymyślone: ani konkurs na wzorową rodzinę, ani szkolenie „Jak zorganizować imieniny w M-3”. Nigdy sam bym na to nie wpadł.

– *A jak powstała kończąca film scena pobicia Rozhina?*

– Była odtworzeniem tego, co się zdarzyło naprawdę. Którejś nocy Rozhin został niegroźnie poturbowany. Po tym zajściu oświadczył, że nie będzie dalej uczestniczył w realizacji filmu, chciał wyjeżdżać. To oznaczało koniec filmu. Przekonywałem go, żeby został, tłumaczyłem, że to wydarzenie pokazuje nie tylko, jak świetnie wypadł w swojej roli, ale wskazuje na coś jeszcze. Rozhin został ukarany, ponieważ jego zachowanie budziło zazdrość wszystkich, którzy nie potrafili tak jak on przeciwstawić się obowiązującym na obozie regułom.

– *To, że ta scena jest zagrana, daje się odczuć.*

– Może została nieudolnie zrealizowana, a może po prostu zderzenie inscenizacji z prawdą zawsze wypada na niekorzyść inscenizacji.

– *Do siły tej właśnie prawdy odwołują się twórcy niezmiernie popularnych obecnie telenoweli dokumentalnych czy programów w rodzaju „Wybacz mi” albo „Big Brother” etc., proponując coś na kształt transmisji z cudzego życia.*

– Mało tego oglądam, bo mnie to nudzi. Widziałem kilka odcinków *Kawalerii powietrznej*, to jest jednak serial dokumentalny, a nie telenowela. Mam wrażenie, że różni się od pozostałych. Obejrzałem jeden odcinek *Nieparzystych* – byłem zażenowany. Zastanawiam się, czy realizatorzy tego przedsięwzięcia nie zdają sobie sprawy ze szkodliwości tego, co robią.

– *Dlaczego to jest szkodliwe?*

– Dlatego że pozbawia człowieka tego, co w nim najbardziej fascynujące – jego tajemnicy. Obnaża jego intymność – to coś, co należy tylko do mnie czy tylko do Pani, ten kawałek świata, który musi zostać tylko nasz, Pani czy mój, jeżeli mamy ocalić nasze człowieczeństwo. Większości tych programów przyświeca zasada „im dalej, tym lepiej”.

Jako mały chłopiec podglądałem przez dziurkę od klucza w łazience moją ciocię. Mam wrażenie, że dzisiaj ta dziurka od klucza rozrosła się do rozmiarów ekranu telewizyjnego. Miliony ludzi patrzą na tę moją roznegliżowaną ciocię. Może ciocia lubiła, że ja na nią patrzę, miała ładne ciało. Nie wiem jednak, czy byłaby zadowolona, gdyby patrzyły na nią miliony ludzi.

– *Promotorzy takich pomysłów twierdzą, że w ten sposób odpowiadają jedynie na potrzeby tych milionów widzów.*

– Nie wiem, czy to widz żąda takich rzeczy, czy może ludzie telewizji wyobrażają sobie, że on właśnie tego potrzebuje. Być może następuje tu jakieś dodatnie sprzężenie zwrotne. Z całą pewnością jednak takie działania obniżają

granicę wrażliwości, żąda się coraz więcej. To jest tak jak z narkotykiem, do którego organizm bardzo szybko się przyzwyczaja i żąda coraz większej dawki. Wszystko już było: śmierć na ekranie, akt seksualny... Co zostanie z nas i dla nas, jeżeli wszystko sprzedamy? Co się stanie z naszą godnością?

– Autorzy telenoweli dokumentalnych czy programów w rodzaju „*Big Brother*” tłumaczą zazwyczaj, że ich bohaterowie zgodzili się przecież na wzięcie w nich udziału. Nierzadko widzieli nakręcony materiał i zaaprobowali go.

– Zgoda bohatera jest kiepskim alibi. Bohaterowie rzadko w pełni zdają sobie sprawę z konsekwencji udziału w takich projektach. Jeden z bohaterów *Big Brother* popełnił samobójstwo, bo został przez widzów wykluczony z programu.

– Zastanawiam się, dlaczego ludzie godzą się robić takie rzeczy?

– Jest to chyba jakaś próba wyrwania się z anonimowości, potrzeba zaistnienia, trwająca jednak zazwyczaj nie więcej niż przysłowiowe „pięć minut”. Tak będzie – jestem o tym przekonany – z bohaterami *Big Brother*. Co się z nimi stanie po zakończeniu tej swoistej gry, w której zdecydowali się uczestniczyć? Wiem, że zaangażowano psychologów, którzy mają wyciszać bohaterów. Czy ich pomoc okaże się wystarczająca? To są rzeczy niebezpieczne i straszliwie złudne – myślę zarówno o „sławie” bohaterów, jak i środkach zaradczych pomyśladawców.

Myślę o tłumie przed telewizorami, który może wszędzie zajrzeć, wtrącać się w życie prawdziwych ludzi i nawet skazywać ich na niebyt. Czy taki tłum nie jest groźny? Niech ludzie bawią się filmami fabularnymi – „interakcyjnymi”, w których mogą dowolnie kształtować losy bohaterów, wybierając różne warianty akcji. Ale od prawdziwych ludzi tłum trzyma się z daleka. Aż za dobrze wiemy, co się może zdarzyć na styku tłum – jednostka.

– Jeden z dziennikarzy zadał producentowi „*Big Brother*” takie oto pytanie: „Czy jeśli któryś z bohaterów już nigdy nie pozbiera się psychicznie, będziecie mu pomagać do końca życia?” Odpowiedź brzmiała: „Wszyscy znaleźli się w programie świadomie. Nie możemy być za nich odpowiedzialni do końca życia”.

– Bohater nie musi zdawać sobie sprawy, że udział w takim programie czy filmie mu zaszkodzi. Musi natomiast zdawać sobie z tego sprawę realizator czy reżyser. To on podejmuje decyzję. Czasem powinien zdecydować na „nie”, nawet jeśli bohater nie ma nic przeciw prezentowaniu pewnych bardzo intymnych rzeczy na ekranie. Tutaj – tak jak w zawodzie lekarskim – obowiązuje przede wszystkim zasada „nie szkodzić”. Nieustannie trzeba o niej pamiętać i stosować ją w każdej sytuacji. To jest właśnie granica, której przekraczać nie wolno. Rozumiem jednak, że taki sposób myślenia jest dzisiaj anachroniczny. To jednak, czy ktoś tę zasadę respektuje, nie zależy od wieku, ale od wrażliwości. Ten podział nie jest automatyczny, wielu młodych dokumentalistów ją podziela.

– A Pan miał tę granicę wytyczoną od początku, czy też dochodził Pan do niej stopniowo?

– Od początku wiedziałem, że ona jest konieczna, ale wraz z upływem czasu ta świadomość stawała się coraz silniejsza. Przed 1989 rokiem robiłem filmy,

w których zdarzało mi się przedstawiać ludzi w świetle średnio korzystnym. Działo się tak dlatego, że za ich pośrednictwem chciałem pokazać pewne postawy, których nie akceptowałem. Ci, którzy byli przedstawiani w nieco ciemniejszych barwach, byli dla mnie reprezentantami raczej systemu, z którym chciałem się na moją małą skalę zmierzyć, niż samych siebie. Pokazywałem wówczas swoich bohaterów nie dla nich samych, interesowali mnie jako odbicie czegoś szerszego: zjawiska, sposobu myślenia, hierachii wartości. Na przykład bohater filmu *Król* – sztandarowy konformista – interesował mnie nie jako konkretny NN, ale idealny konformista w ogóle, reprezentant pewnej określonej postawy. Próbowałem pokazać tamtą rzeczywistość przez ludzi, a nie ze względu na nich samych, szukałem w nich syntezy pewnych zjawisk, które chciałem opisać i nazwać. Obecnie nie chcę już, żeby mój bohater był jakąś syntezą, teraz zależy mi na tym, aby był przede wszystkim przedstawicielem samego siebie, swojego własnego dramatu. Interesuje mnie, jak mawiają Francuzi – *l'homme tout court*. Tak więc odkąd postanowiłem bardziej zbliżyć się do człowieka i zacząłem robić dokumenty – nazwijmy je – psychologiczne, problem odpowiedzialności ujawnił się z jeszcze większą siłą.

– „*Żeby nie bolało*”, ostatni Pana film, podejmuje właśnie ten problem – jak bardzo dokumentalista może się zbliżyć do swojego bohatera. Urszula Flis, do której wrócił Pan po dwudziestu trzech latach – tyle czasu upłynęło od realizacji „*Wizyty*” – zwraca się w filmie bezpośrednio do Pana, mówiąc: „*Chciałabym, żebyś zrobił dobry film, ale chciałabym, żeby to nie bolało*”.

– Cudowną rzeczą w dokumencie jest upływ czasu. W fabule pojawia się po prostu napis „dwadzieścia lat później”, tutaj te dwadzieścia lat musi minąć. To mijanie, zarejestrowane na taśmie filmowej, jest i wzruszające, i okrutne... Dla mojej bohaterki czas jest niebywale łaskawy. Jak ona pięknie wygląda, jak pięknie się porusza... a nade wszystko jak niezwykle piękne jest to, co mówi.

To, co zostało sfotografowane w *Żeby nie bolało*, jest chyba najważniejsze ze wszystkiego, co kiedykolwiek udało mi się zarejestrować. Cytowane przez Panią słowa Urszuli mogłyby być moim mottem. Chcę robić dobre filmy dokumentalne, ale nie chcę przywdzić ludzi.

– Czy to w ogóle jest możliwe, żeby robiąc film – jak to Pan nazywa – bliżej człowieka i próbując dochodzić do jakiejś jego głębokiej prawdy, nie sprawiać mu bólu?

– To zależy od sposobu dochodzenia do tej prawdy i od tego, co ona oznacza. Można poszukiwać głębokiej prawdy człowieka i o człowieku, pod tym jednak warunkiem, że mu się zostawi tę przestrzeń tajemnicy, o której mówiliśmy wcześniej.

– Niektórzy twierdzą, że naruszają tajemnicę po to właśnie, żeby dotrzeć do prawdy.

– Tajemnica – chcę to jeszcze raz powtórzyć – powinna zostać nietknięta, również dlatego, że jej odsłanianie jest tylko pozornym odkrywaniem prawdy. Jeżeli uszanuje się tajemnicę człowieka, pozwoli się mu zachować ją tylko dla siebie, to paradoksalnie osiągnie się pełniejszą i głębszą prawdę, niż kiedy się go kompletnie rozbierze i prześwietli na wszystkie możliwe sposoby. (Na tym pole-

ga właśnie różnica między erotyką a pornografią.) Człowiek odarty z tajemnicy nie jest prawdziwy.

– Oglądając „Żeby nie bolało”, kilkakrotnie miałam wrażenie, że bohaterkę bardzo boli to, co się dzieje na planie, że narusza się jej tajemnicę.

– Nie będę używał tutaj argumentu, że Urszula miała ogromny wpływ na ostateczny kształt filmu i jest z niego bardzo zadowolona, nie jest to bowiem w tym przypadku argument decydujący. Oczywiście, gdyby nie chciała, żeby pewne sceny znalazły się w filmie – nie byłoby ich w nim. To, że się zgodziła, było naturalnie niezbędne i ważne, ale nie oznacza wcale, że moja decyzja włączenia tych scen do filmu odbywała się w sposób automatyczny. To była także moja integralna decyzja – podejmowałem ją samodzielnie, w zgodzie ze sobą, po rozważeniu, czy takie rzeczy można pokazać. „Tak” Urszuli było więc warunkiem koniecznym, ale nie wystarczającym. Nie miałem też poczucia, że naruszam tajemnicę Urszuli.

– Wspominany przez Pana na początku naszej rozmowy Andrzej Fidyk mówi, że w dokumencie ważne jest, aby „szybko zrozumieć, gdzie jest kino”. Czy dla Pana jest to także ważne?

– Nie wiem, co to znaczy.

– Oznacza to – o ile rozumiem myśl autora tych słów – że dokumentalista powinien szukać atrakcyjnych zdarzeń i atrakcyjnie, od strony filmowej, o nich opowiadać, „zdążyć – jak mówi Fidyk – z filmowaniem tam, gdzie dzieje się dużo i w tempie”.

– Nigdy nie myślę w ten sposób. To może sprawić, że zgubi się wiele ważnych rzeczy. Robię film, żeby podzielić się czymś w moim odczuciu ważnym, mającym znaczenie – jak sądzę – nie tylko dla mnie, ale także dla innych. Jeżeli to ma do kogoś trafić, nie może oczywiście być nudne. Co do tego zgadzam się, dalej już nie. Kieślowski mówił, że marzy o zrobieniu filmu z odrzutów, z tego cudownego „nic”, które nie wchodzi do filmów. W *Personelu* ma takie kawałeczki niby o niczym – pogaduszki krawców przy pracy – to właśnie z nich budował prawdę fabuły.

„Kino” – nie bardzo wiem, co to ma znaczyć, czy kamera ma być w nieustannym ruchu, czy musi się dziać coś nadzwyczajnego? Nic podobnego. Może być totalne antykino, czyli w sensie dosłownym nic się nie dzieje, a przecież dzieje się wszystko.

– Tak jak na przykład w filmie Pana syna Pawła, zatytułowanym „Siostry”?

– To bardzo dobry przykład. Być może nie jest zbyt zręcznie, żebym zachwalał własnego syna, ale rzeczywiście ten jego film cenię niezwykle wysoko. Idzie on w moim odczuciu o krok dalej w dokumencie. *Siostry* to jakby połączenie Czechowa z Beckettem. Nie ma tu kina, kompletnie żadnej akcji. Siedzą dwie starsze panie na ławce i tak naprawdę rozmawiają o niczym, o pogodzie, burzy, na którą się zbiera, o obiedzie, spacerze... To „o niczym” – tak jak u Czechowa – ujawnia jednak jakąś niezwykle głęboką prawdę o każdej z nich i o ich skomplikowanych relacjach. Dzieje się tak, chociaż one nawet przez moment nie

odkrywają się duchowo. Zachowują swoją tajemnicę dla siebie. My jednak swoją intuicją tę tajemnicę do pewnego stopnia przenikamy. Z niej wyłania się właśnie jakaś porażająca prawda o bohaterkach *Sióstr*. Każdy z nas – i Pani, i ja – jest w stanie „domyślić” ich życie – pełne niechęci i miłości, zazdrości i uwielbienia dla siebie nawzajem. Podejrzewam, że żaden scenarzysta nie umiałby napisać takiej historii. A nawet gdyby mu się to udało, trudno mi uwierzyć, żeby znalazłby się reżyser, który odważyłby się to wyreżyserować. To jest dokumentalny teatr życia, w który „wmieszał się” sam Pan Bóg, dając Pawłowi w nagrodę burzę. Na to, żeby taki prezent dostać, trzeba sobie zasłużyć. Trzeba też dać Panu Bogu szansę – Paweł to zrobił.

Mam jeszcze jeden przykład – zupełnie wyjątkowy film, wyreżyserowany przez Katarzynę Maciejko-Kowalczyk, zatytułowany *Benek blues*. Jego bohaterami są dwaj mężczyźni – ojciec i syn, którzy nigdy nie opuszczają swojego mieszkania. Ojciec – człowiek sędziwy i ciężko chory, syn – tytułowy Benek – od ponad dwudziestu lat jest sparaliżowany. Ów Benek to znany swego czasu fotografik, związany m.in. z klubem studenckim „Stodoła”. Jest przez chorobę unieruchomiony, ale nadal realizuje swoją pasję – fotografuje ojca, siebie, to, co widzi przez okno, i tych, którzy go odwiedzają. Nie jest to jednak film o cierpieniu i o człowieku, który nie poddaje się losowi – to znaczy w jakiś sposób jest i o tym, ale nie to jest jego zasadniczym tematem. Film Maciejko-Kowalczyk jest czymś na kształt *Kartoteki* Różewicza, tyle że dokumentalnej. Przez pokój jej bohaterów przechodzi niemalże cała Polska: pielęgniarki, opiekunki społeczne, rodzina, przyjaciele, koledzy z dawnej pracy Benka, z którymi grał w zespole jazzowym, akwizytor sprzedający perfumy... Różnica polega jedynie na tym, że oni leżą nie dlatego, że ktoś to wymyślił, ale dlatego, że nie mogą się ruszyć. Jedni odwiedzają ich dlatego, że muszą, inni, ponieważ chcą ich spotkać. Autorem obu tych filmów udało się dotrzeć nie tylko do zupełnie nieprawdopodobnej prawdy o człowieku, ale do prawdy człowieka.

– Zwolennicy filmów w rodzaju „*Takiego pięknego syna urodziłam*” Marcina Koszałki czy „*Arizony*” Ewy Borzęckiej twierdzą, że ich twórcom także udało się sfotografować najgłębszą prawdę.

– To, co zrobił Marcin Koszałka, uważam za całkowicie niedopuszczalne i groźne. Jest to donos na własną matkę. Jeżeli już nakręcił ten film, powinien pokazać go mamie i nikomu więcej, ewentualnie wąskiemu gronu w szkole filmowej, powtarzam – nikomu więcej. Puszczenie filmu w telewizji oraz zastąpienie się tą wymuszoną na matce sceną końcową (najprawdopodobniej zrealizowaną zgodnie z czyjąś sugestią), w której dokonuje ona samooceny, jest etycznie nie do obronienia. Nie akceptuję metody, którą posługuje się Koszałka – on irytuje, jątrzy, nie daje swoim bohaterom chwili spokoju. To jest wręcz katowanie kamerą. Przy tej skali ekshibicjonizmu, z jaką mamy do czynienia w jego filmie, wydawać się może, że odsłaniamy prawdę tak głęboko, że dalej już pójść nie można. Porównajmy jednak ten film z *Siostrami*. Abstrahuję w tym momencie od wymiaru moralnego, po prostu próbuję zobaczyć, w jakim stopniu realizator zbliżył się do bohatera, poznał go. Znacznie lepiej rozumiem i poznaję bohaterki *Sióstr*, które w niczym nie zostały obnażone, niż obnażoną do końca matkę Koszałki. Nie jest to przy tym sprawa identyfikacji – nie identyfikuję się z boha-

terami żadnego z tych filmów. Mówię o tym, kogo głębiej spotykam, kto silniej we mnie zapada.

Pewien psycholog, który widział film Koszałki, zwrócił moją uwagę na to, że jego matka jest osobą potrzebującą pomocy. Uczynienie z niej bohaterki dokumentu to jakby działanie w zupełnie odwrotnym kierunku. Jeżeli kogoś się do tego stopnia odsłoni – dotyczy to także bohaterów ostatniego filmu Ewy Borzęckiej *Oni* – nie wolno go potem zostawić samemu sobie. To jest szalenie niebezpieczne. Trzeba zapewnić tym ludziom opiekę psychologa, który spróbuje im pomóc wyciszyć się. Zastanawiam się, czy autorzy wspomnianych filmów pomyśleli o tym, czy coś w tym kierunku uczynili. Nie rozumiem na przykład, jak autorka *Onych* mogła pokazać w swoim filmie scenę z człowiekiem z miśsiem.

– *Bohater tej sceny i kilka innych jeszcze osób pokazanych w „Onych” to ludzie upośledzeni umysłowo, szczególnie bezbronni, nie zdający sobie w pełni sprawy, w czym uczestniczą. Zostali potraktowani instrumentalnie, z ich dramatu uczyniono widowisko. A przecież wydaje się, że autorka starała się tym razem – inaczej niż w „Arizonie” – głębiej spotkać swoich bohaterów.*

– Wyczuwam w tym filmie pełne wyższości pochylenie się nad tymi, którym się nie udało, traktowanie bohaterów jako właśnie *Onych*. Jest w tym filmie jedna bardzo dobra i doskonale sfotografowana scena, rozgrywająca się w wielkiej noclegowni – kamera wędruje pomiędzy łózkami i dyskretnie spotyka bohaterów. To był właśnie sposób na pokazanie bezdomnych. Nie jest przecież tak, jak pokazywała reżyserka w *Arizonie*, że bohaterowie całe życie pili tytułowe wino, że było ono domieszane do mleka matki. Do tej noclegowni bohaterowie *Onych* trafili z jakiegoś powodu, wiedzie tam wiele dróg. Za mało o tych drogach w tym filmie, ponieważ dla autorki atrakcyjniejszy był pan z miśsiem. W tej jednej scenie w noclegowni udało się sfotografować coś naprawdę ważnego. Czy autorzy tego nie rozumieli? Wszystko inne to być może „kino”, o którym Pani mówiła wcześniej, ale przecież z tego nic nie wynika.

– *Czy KINEMATOGRAF – projekt, który zamierza Pan niebawem realizować wspólnie ze swoim synem Pawłem, będzie próbował udowodnić także to, że z „kina” w rodzaju „Arizony” i „Takiego pięknego syna urodziłam” nic nie wynika?*

– KINEMATOGRAF ma być odwrotnością tego, co zbyt często dzieje się dzisiaj w kinie dokumentalnym. Nasza kamera nie szuka bohatera, nie dopada go po to, aby podglądać i tropić jego tajemnice. U nas kamera będzie czekała na bohatera z nadzieją, że on sam zechce przyjść i o sobie opowiedzieć. Chcemy postawić w całej Polsce dwadzieścia pięć kabin, podobnych trochę do budek telefonicznych. Zostaną w nich umieszczone kamery z mikrofonem. Kto zechce coś powiedzieć, będzie po prostu wchodził do tej kabiny i mówił. Kamera nie będzie go w żaden sposób podpatrywać, na tym polega także nasz pomysł. Nie będzie zatem rejestrowała tego, jak człowiek wchodzi do kabiny, poprawia sobie makijaż czy fryzurę. On sam zdecyduje, kiedy zostanie uruchomiona – sam włączy i wyłączy guzik kamery. Powie i pokaże tylko tyle, ile sam zechce. Ta kabina to taki konfesonat bez księdza i operatora za kamerą.

KINEMATOGRAFEM powracamy do źródeł kina, do braci Lumière. To będzie antykino – statyczna kamera, bez całej tej „dogmy”, szaleńczego pędu i rozedrgania. Im bardziej tam kamera biega – tym bardziej nasza będzie stała. Wszystkie materiały zostaną zarchiwizowane i umieszczone w Muzeum Kinetografii. Każdy człowiek będzie mógł pozostawić po sobie ślad. Będzie mógł wyjść z anonimowości na zawsze.

– *Kabinę, do której zamierzają Panowie zaprosić bohaterów swojego filmu, porównał Pan do konfesjonału. To jest miejsce, w którym ludzie zdradzają nierzadko swoje najgłębsze tajemnice. Czy nie obawia się Pan, że to może rodzić niebezpieczeństwo naruszania tajemnicy, która – jak Pan twierdzi – powinna zostać nietknięta?*

– Do widowni dotrze tylko to, co z Pawłem wybierzemy. Mimo że będzie to konfesjonał otwarty, dochowamy w filmie tajemnicy spowiedzi. Zrobimy wszystko, żeby to, co się w nim znajdzie, nie zabolalo tych, którzy nam zaufali. To my będziemy odpowiedzialni za *KINEMATOGRAF* i za wszystkich, którzy staną się bohaterami a zarazem współautorami filmu.

– *Zastanawiam się, czy ta obserwowana dzisiaj tak często pośród dokumentalistów postawa mówienia wprost i dopowiadania nie bierze się także z niedostatków warsztatu?*

– Wiele realizatorów robi reportaże, sądząc, że one automatycznie mogą przerodzić się w film dokumentalny. Reportaż jest po prostu rejestracją pewnych obszarów, dokument potrzebuje formy – myślenia formą i myślenia myśleniem. Przy każdym filmie trzeba na nowo stawiać sobie pytania, które przed laty uświadomił mi Kazimierz Karabasz. Były to trzy proste, zupełnie elementarne, a jednocześnie najważniejsze pytania: co? (obszar, po którym się poruszam), jak? (forma i sposób opowiadania, które muszę wymyślić i znaleźć dla tego tematu) i w imię czego? (co chcę powiedzieć jako autor). Po to tylko warto było pójść do szkoły filmowej w Łodzi, żeby je usłyszeć. Nie wiem, czy wtedy rozumiałem te pytania w pełni, chyba jednak nie. Im bardziej wchodziłem w to, co robię, tym mocniej docierały one do mnie.

– *Czy w swoim różnorodnym i bogatym doświadczeniu pracy w dokumencie zdarzyło się Panu doświadczyć jego ograniczeń? Czy dokument ma jakieś ograniczenia? Czy istnieją rejony, których nie tylko nie powinien, ale nie jest w stanie opisywać?*

– Oczywiście i z tym trzeba się raz na zawsze pogodzić. Ale za to dokument może czasem dotknąć „prawdziwszej” prawdy niż fabuła. Coś za coś.

Rozmawiała KATARZYNA JABŁOŃSKA