

MAŁGORZATA RADKIEWICZ
Uniwersytet Jagielloński
Kraków

Australijskie „idealne miejsce” Jerzego Domaradzkiego

Jerzy Domaradzki zadebiutował jako reżyser i scenarzysta filmu fabularnego w 1976 roku, kiedy wraz z Agnieszką Holland nakręcił nowelowe *Zdjęcia próbne*. Autorzy byli członkami Zespołu Filmowego „X”, kierowanego przez Andrzeja Wajdę, dzięki czemu potrafili ze sobą współpracować przy stworzeniu spójnej, choć wielowątkowej opowieści o grupie młodych bohaterów, którzy podejmują pierwsze dorosłe wybory decydujące o ich życiu. Zgłoszenie się na zdjęcia próbne jest dla każdego z nich okazją, by odpowiedzieć sobie na pytania o cele, pragnienia, plany na przyszłość.

Postawom życiowym młodych bohaterów poświęcił Domaradzki także swój film *Wielki bieg* (1981) rozgrywający się w realiach stalinowskich, które ciążyły na indywidualnych poglądach i decyzjach. Rok 1981 nie był sprzyjający dla tego rodzaju produkcji, krytycznie i wnikliwie analizującej ideologię komunizmu i jej konsekwencje dla zwykłych ludzi. Władze uznały film za niezgodny z obowiązującą wizją historii i „odłożyły na półkę”. Przeleżał na niej do grudnia 1987 roku, kiedy odbyła się uroczysta premiera, dzięki której udało się *Wielki bieg* promować na festiwalach międzynarodowych. Zgłoszono go między innymi na festiwal do Sydney w 1987 roku. Domaradzki wspomina, że z wyjazdem festiwalowym łączył się szereg obowiązków wykraczających poza promocję *Wielkiego biegu*. Obejmowały one między innymi spotkanie ze studentami w szkole filmowej (założonej przez Jerzego Toeplitza w 1973 roku i kierowanej przez niego do 1979):

Zaczęło się normalnie, ale przedłużyło się, z dwóch godzin zrobiło się pięć i potem studenci powiedzieli: chcemy, żebyś tu przyjechał i nas

uczył, bo ty wiesz o filmie coś innego. (...) Zgodziłem się przyjechać na trzy miesiące (...). Po tych trzech miesiącach zaproponowano mi w Australii roczny kontrakt. Prowadziłem zajęcia, jeździłem po różnych miastach, organizowałem warsztaty, bo miałem wolną rękę w wyborze programu. To było ważne także dla mnie, doskonaliłem w ten sposób język, poznawałem ludzi (Domaradzki, Kołodyński 1997, 6).

Zdobyte doświadczenie pozwoliło Domaradzkiemu powrócić do reżyserowania filmów, choć – jak zaznacza – wiązało się to z rozpoczęciem kariery filmowej jakby na nowo, w sposób pozwalający wpisać europejski warsztat w australijskie realia:

W Australii jest może nawet trudniej [niż w Stanach Zjednoczonych – M.R.], bo to kultura angloceltycka, przefiltrowana przez lokalny koloryt, który rozpoznaję, nawet wiele już o nim wiem, ale to nie znaczy, że go rozumiem. (...) A nie chciałbym robić filmów, które byłyby kopią polskich, tylko tam przeniesionych, bo szybko okazałyby się to nieporozumieniem. (...) Ale w Australii wiedzą, że ja jestem z kina europejskiego, znają to kino, co więcej, znają filmy polskie, które mają dla nich pewną fascynującą ciemną stronę i są przykładem intelektualnego kina europejskiego (Domaradzki, Kołodyński 1997, 6).

Jako europejskiemu reżyserowi udało się Domaradzkiemu zrealizować dwie fabularne historie, które zapewniły mu miejsce wśród twórców australijskiego kina.

Australijskie historie filmowe

Debiutem Domaradzkiego w australijskich realiach produkcyjnych był film *Struck by Lightning* (1990), którego koncepcja budziła kontrowersje, jego bohaterami mieli być bowiem ludzie z zespołem Downa:

Zaproponowali mi temat trudny, który przeleżał pięć lat, bo dystrybutorzy się bali – syndrom Downa, mongoidalne twarze, jak z tego zrobić słodko-gorzka komedia, to może ludzi odpychać. Ja też nie wiedziałem, jak to zrobić, ale dla mnie ryzyko nie było wielkie, gdyby nic z tego nie wyszło, nic by się w gruncie rzeczy nie stało. Zgodziłem się, dostaliśmy pieniądze i zacząłem film (Domaradzki, Kołodyński 1997, 4).

Efektom była pełna ciepła historia, pokazująca ludzkie prawo do emocji i uczuć w sytuacjach, które wymykają się wzorcom społecznym i narzuconym na nie normom. Relacja między społeczeństwem a jednostką – niekoniernie przystającą do obowiązujących modeli i stylu życia – stała się tematem następnego filmu Domaradzkiego, jakim była *Historia Liliany* (1995). Reżyser podkreśla, że podobne realizacje mają w Australii trudności z finansowaniem, bo są uznawane za zbyt niszowe, jednak tym razem udało się zgromadzić fundusze, gdyż „w przypadku *Liliany* artystyczny charakter filmu zapewniła książka i nazwisko aktorki grającej główną rolę [Ruth Cracknell – M.R.]” (Domaradzki, Kołodzyński 1997, 5).

Realizacja okazała się ciekawa z kilku powodów. Po pierwsze, Domaradzki miał okazję pracować nad scenariuszem przygotowanym przez Steve’a Wrighta na podstawie wydanej w 1984 roku powieści Kate Grenville, która jest autorką wywodzącą się z ruchu feministycznego, co wyczuła ją na postaci i narracje kobiece. Jak zaznacza reżyser:

Kate kończyła także scenariopisarstwo w szkole filmowej, ma więc świadomość warsztatu filmowego, co było o tyle ważne, że ja bardzo zmieniłem sposób narracji. W książce jest narracja linearna, historia prowadzona od urodzenia do śmierci bohaterki. Chciałem zrobić historię bardziej współczesną, także dlatego, że nie znam starej Australii i musiałbym odbywać studia, żeby ją zrozumieć i pokazać. Przeszłość, najszerzej opisana w książce, została więc w filmie tylko w formie retrospekcji. Z tej warstwy najważniejsza była dla mnie postać młodej kobiety w momencie rozkwitu, która zostaje przez ojca niejako zduszona (Domaradzki, Kołodzyński 1997, 5–6).

Inspiracją do napisania powieści była legendarna postać mieszkanki Sydney, która w latach sześćdziesiątych snuła się po jego ulicach, nawiązując rozmowy z przypadkowymi osobami bądź recytując fragmenty z utworów Szekspira. Pisarka odtworzyła losy Bei West, nadając im charakter ciągłej opowieści. Domaradzki rozbił ten porządek, zaburzając konstrukcję czasową w taki sposób, by to sytuacja dojrzałej kobiety stała się pretekstem do powrotu w przeszłość. Stąd konwencja retrospekcji, w których zawiera się dramat Liliany maltretowanej przez ojca. Doprowadził on córkę do stanu wycieńczenia psychicznego, co skończyło się osadzeniem jej w szpitalu psychiatrycznym na czterdzieści lat. Przeprowadzone ponownie badania pokazały, że bohaterka nigdy nie cierpiała na żadne zaburzenia, a jej nietypowe zachowania były rezultatem sytuacji domowej, w jakiej przyszło jej dorastać.

Dlatego tak ważna w filmie Domaradzkiego jest Liliana jako osoba dorosła, która odzyskała na nowo prawo do życia. Obcowanie z przestrzenią miasta i jego mieszkańcami jest dla niej sposobem przeprowadzenia autoresocjalizacji. W miejskiej przestrzeni zyskuje ponadto scenę, na której może „odegrać” swoją osobistą tragedię, posługując się tekstem brytyjskiego dramaturga, tekstem oddającym jej własne doświadczenia i stany emocjonalne.

Domaradzki przyznaje, że praca nad *Historią Liliany* była dla niego okazją do poszukiwań stylu i sposobów inscenizacji oddających australijski klimat, nastroje i temperament ludzi oraz własne doświadczenia z pobytu i reżyserowania poza ojczyzną:

Zrobiłem ten film po paru latach pobytu w Australii, kiedy już dużo więcej rozumiem, i dlatego ma to inne piętno [niż wyłącznie realistyczne, jak w polskich filmach – M.R.]. Inscenizacja nie jest dynamiczna, ale bardziej statyczna. Wiedziałem, że to ma być mozaika z kamyków odpowiednio ułożonych na palecie, że całość nie może przynieść ostatecznych rozstrzygnięć. (...) Prawdę mówiąc, realizacja tego filmu odbywała się trochę jak w Polsce, pięćdziesiąt procent scenariusza powstawało w trakcie zdjęć, a jeszcze Sławek Idziak, operator, proponował znakomite sceny. Moja walka z australijskim scenarzystą polegała na tym, żeby zmusić go do pisania dialogów (Domaradzki, Kołodyński 1997, 6).

O efekcie adaptacji dokonanej przez Domaradzkiego autorka powieści wyrażała się z uznaniem, co zresztą reżyser wyraźnie podkreśla:

[Kate Grenville – M.R.] Dała mi pełną swobodę, chociaż wiedziała, że kroimy coś innego. Największy niepokój budziła pierwsza projekcja. Podeszła wtedy do mnie i powiedziała: zrujnowałeś moją książkę, ale zrobiłeś bardzo dobrze, bo przez to stałeś się jej bardziej wierny. (...) Ale sukces filmu także i jej się przysłużył. Razem z filmem pojawiło się wznowienie książki w miękkich, potem w twardych okładkach – a to już ranga klasyki. (...) To było wydarzenie kulturowo-filmowe (Domaradzki, Kołodyński 1997, 6).

Śladami Polaków w Australii

Długoletni pobyt Domaradzkiego na antypodach wyczulił go na kwestię obecności Polaków w Australii, do której przyjechali z różnych powodów, by kontynuować lub budować na nowo swoje kariery zawodowe i życie prywat-

ne. Lata dziewięćdziesiąte XX wieku, gdy po upadku komunizmu dla wielu emigrantów pojawiła się realna szansa powrotu do Polski, postawiły przed wieloma osobami pytania o sens wyjazdu przed laty. Pojawiła się okazja do podsumowań emigracyjnego dorobku, jego charakterystyki i oceny z perspektywy wkładu w australijską – czy też polską albo polonijną – kulturę oraz naukę. Reżyser postanowił zarejestrować barwne, często niezwykle historie Polaków na drugiej półkuli za pomocą kamery, przed którą postawił spotkanych w Australii kolegów ze swojego środowiska oraz znanych, rozpoznawalnych przedstawicieli Polonii.

W 1996 roku Domaradzki nakręcił dokument *Marzenia o wolności i równości* poświęcony profesorowi Jerzemu Zubrzyckiemu, socjologowi, który mieszkał w Australii od czasu, gdy w latach pięćdziesiątych przyjechał na gościnne wykłady do Canberry. Przyjął wówczas zaproponowaną mu posadę na lokalnej uczelni, dzięki czemu mógł podjąć karierę naukową, a jednocześnie śledzić rozwój miasta, przeobrażającego się z prowincjonalnego ośrodka w centrum przemysłowe, uniwersyteckie i administracyjne. Zubrzycki wrósł w tkankę Canberry, w której jako emigrant i socjolog wypracował sobie narzędzia do badania wielokulturowego społeczeństwa.

Ponieważ film opowiada o przedstawicielu polskiej emigracji, musiało pojawić się w nim zagadnienie tęsknoty za krajem oraz inne problemy, na jakie narażone są osoby osiedlające się na stałe za granicą. Ponieważ takie doświadczenia nieobce były samemu reżyserowi, udało się w filmie odtworzyć obraz człowieka, który stara się swoją sytuację „obcego” wykorzystać w twórczy sposób: w pracy naukowej, aktywności w środowisku australijskiej Polonii, a także w kontaktach z Polską, do której trzeba było w pewnych okresach kierować pomoc materialną i „intelektualną” (najnowsze publikacje itd.). Film łączy dwa spojrzenia na tożsamość Polaków w Australii: zindywidualizowane, związane z losami konkretnego człowieka, oraz społeczne – przez pryzmat badań nad wielokulturowością i tożsamością, która na skutek migracji musi zostać poddana redefinicji.

Wątki: biograficzny, środowiskowy i zawodowy przeplatają się w dokumencie *Grać do góry nogami* (1997), pokazującym losy ludzi z kręgu teatru i kina, należących do tak zwanego „pokolenia Solidarności”, którzy na początku lat osiemdziesiątych podjęli decyzję o wyjeździe z kraju, by zachować wolność twórczą, a na miejsce osiedlenia wybrali Australię. Domaradzki zaprosił do udziału w zdjęciach aktorów, reżyserów, dramaturgów spełniających się w swojej, zdobytej w Polsce, profesji. Wypowiedzi Gosi Dobrowolskiej, Mariana Dworakowskiego, Lecha Mackiewicza i innych składają się na

mozaikową – równocześnie spójną i wieloelementową – opowieść o zmaganiu się z trudnościami życia od nowa na emigracji, z dala od kraju, przyjaciół, nawyków związanych z obyczajowością, kulturą, ale także pracą artystyczną. W niepowtarzalnych, indywidualnych historiach awansu zawodowego i zdobywania pozycji w nowym społeczeństwie przewijają się motywy związane z poszukiwaniem swojej tożsamości, koniecznością odpowiedzi na podstawowe pytania o cele i możliwości działania. Australijskie warunki zmusiły wielu polskich artystów sceny czy filmu do weryfikacji poglądów na twórczość, powodując zmianę w warsztacie, w podejściu do filmowej czy teatralnej kreacji. Również w tym obrazie pojawiają się w tle nieprzemijające dylematy migrantów związane z kwestią ewentualnego powrotu do Polski, a także z retrospektywną refleksją na temat słuszności podjętej kiedyś decyzji o wyjeździe.

Bronisław Malinowski, antropolog urodzony w Krakowie, całe życie pracował na zagranicznych uniwersytetach bądź w terenie (w latach 1914–1918 w Australii i Oceanii), gdzie na dylematy migranta nie było miejsca. Wraz z kolejnymi wyjazdami narastała natomiast fascynacja, z jaką badacz zgłębiał życie oraz obyczaje odwiedzanych kultur i społeczności. O pasji podróżowania i odkrywania nieznanymi obszarów opowiada Domaradzki w poświęconym Malinowskiemu dokumencie *Szlachetny dzikus* (1998). Jego akcja rozgrywa się na Trobriandach – badania z tych wysp Malinowski wykorzystał między innymi w książce *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*. Jednak reżysera, obok dokumentacji historycznej, interesował przede wszystkim współczesny obraz miejsca i jego mieszkańców. Na nich skupił obiektyw kamery, montując zarejestrowane ujęcia z dokumentami i zdjęciami z przeszłości oraz z dobiegającą spoza kadru narracją, opartą na pismach Malinowskiego. Domaradzki sam opracował scenariusz dokumentu oraz zrobił do niego zdjęcia, przez co nadał przedsięwzięciu taki autorski i „odkrywczy” charakter, jaki miały wyprawy antropologa.

Podczas pracy nad *Szlachetnym dzikusiem* Domaradzkiego interesowała sylwetka Malinowskiego, jego losy i dorobek naukowy, ale także doświadczenia związane z pobytem w egzotycznych miejscach, w których musiał negocjować swoje relacje z ludnością tubylczą. Zresztą, jak mówi reżyser, kręcenie dokumentów w Australii zawsze było dla niego okazją, by ją lepiej poznać, zwłaszcza że był to dla niego zupełnie nowy świat. Jego poznanie, świadomość skomplikowanego dziedzictwa kolonialnego i refleksji postkolonialnej znalazły odzwierciedlenie w konstrukcji dokumentu o Malinowskim. Bohater pokazany zostaje przez pryzmat swojej polskości i związanego z nią do-

świadczenia historycznego, co nadaje ciekawy rys jego pracom oraz podejściu badawczemu. Polski reżyser emigrant patrzy więc na mieszkańców Oceanii z perspektywy dorobku innego migranta, a ich spojrzenia „białych przybyszów” nakładają się na siebie.

Domaradzki pracuje w Polsce i w Australii, gdzie – jak podkreśla – od początku potrafił się odnaleźć, choć dopiero dzięki sukcesowi filmu *Historia Liliany* został uznanym reżyserem. Wypowiadając się o swoich związkach z Australią, podkreśla ich profesjonalny i bardzo osobisty charakter, związany z poczuciem bycia „innym”. Stara się, jak Malinowski, patrzeć na swoje doświadczenia z perspektywy antropologicznej, uwzględniającej różne uwarunkowania i konteksty, a jednocześnie akcentującej ich jednostkowy wymiar:

W Australii zaakceptowany zostałem jako jedyny chyba reżyser etniczny, który przybył z zewnątrz, nie wychował się w tym kraju. Powiedziałem już, trochę żartem, kiedy pytano mnie, dlaczego chcę robić filmy w Australii, że ci, którym się nie powiodło, niczego nie robią, a ci, którzy odnieśli sukces, też nie robią, bo wyjechali do Hollywood, więc to idealne miejsce dla kogoś takiego jak ja (Domaradzki, Kołodyński 1997, 6).

Reżyser stara się spełniać twórczo w Australii – „idealnym” dla siebie miejscu, pokazując w swoich filmach fabularnych i dokumentach, do jakiego stopnia i w jaki sposób jest to idealne miejsce także dla Polaków emigrantów oraz osób naznaczonych „innością”.

Literatura

Domaradzki J., Kołodyński A., 1997, *Idealne miejsce dla kogoś takiego jak ja. Z Jerzym Domaradzkiem rozmawia Andrzej Kołodyński*, „Kino”, nr 4.

Małgorzata Radkiewicz: Jerzy Domaradzki's Australian 'perfect place'

Jerzy Domaradzki started to work in Australia after his film *Wielki bieg* [*The Great Race*] had been presented at a film festival in Sydney. During those first years he had been mainly teaching at a film school, but after some time he began to make feature films and documentaries. The text examines the films he made in Australia, analyzing the way he selected characters and the problems he had in developing stories and images of people of different nations, cultures and times.

Keywords: film, migration, documentary, adaptation