

Łączka, amazońska dżungla i Chicago

Patrycja Rojek i Andrzej Szpulak* rozmawiają
z dokumentalistą, niezależnym producentem
i dyrektorem Festiwalu Niepokorni Niezłomni Wyklęci –
Arkadiuszem Gołębiewskim.*

Film historyczny – zwłaszcza dokumentalny – z jednej strony wymaga wierności faktom, z drugiej zaś implikuje potrzebę przedstawienia wydarzeń w taki sposób, by oddziaływać na emocje odbiorców, by skłonić jak najliczniejsze ich grono do zainteresowania audiowizualnym przekazem. Nie inaczej dzieje się w przypadku pana filmów. Obszary tematyczne, w których się pan porusza – tużpowojenna historia Polski – to przecież takie miejsca, gdzie istnieje potrzeba ustalenia długo ignorowanej prawdy historycznej, a więc wymagana jest wierność faktom. Ale jednocześnie, aby film nie pozostał w świadomości wyłącznie niszowej grupy odbiorców, potrzebna jest również atrakcyjna forma przekazu. Czy podejmując się realizacji filmów, odczuwa pan to napięcie? Czy stanowi ono dla pana problem?

Rzeczywiście, jest pewna trudność w opowiadaniu o polskiej historii najnowszej. Po pierwsze dlatego, że dziesiątki razy była ona zakłamywana i często nie mówiono o niej uczciwie. Po drugie zaś z powodu braku rozliczenia z okresem PRL-u, co skutkuje utkwieniem w wielu kalkach myślowych. Trudno jest dziś również jednoznacznie oceniać wszystkich ludzi w tak różny sposób funkcjonujących w tamtym systemie politycznym – tych tworzących go i tych w nim egzystujących. Tych, którzy mieli możliwość wyjechać wówczas z kraju, i tych, którzy w nim zostali. Różnymi sposobami polskie społeczeństwo zostało uwikłane w tworzenie peerelowskiego świata.

Dzisiaj mamy już możliwość opowiadania o tamtej historii – odnośnienia się do niej, przywoływania podstawowych faktów, oddawania czci i hołdu osobom, które przez lata były wykluczane. A jednocześnie mamy z tym problem. Polska jest dziś popękana. Są ludzie chcący przywracać historię – często z góry przypisuje się im przynależność polityczną, upraszczając szufladkując jako narodowców, prawicowców itp. Inna grupa Polaków woli natomiast zostawić przeszłość za sobą. Nie rozróżając jej, patrząc jedynie w „przyszłość”. Tylko że w moim przekonaniu tak się nie da. Zbyt wielu jest uczestników tragicznych wydarzeń z przeszłości, zbyt wiele rodzin latami nie może pogodzić się z nieszczęściami, które dotknęły ich bliskich, z tajemnicami, które

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

spowijają rodzinne historie i które nie dają o sobie zapomnieć. Tych osób nie wolno marginalizować. Nie można usypiać społeczeństwa, licząc, że wszyscy świadkowie tej nieopowiedzianej polskiej historii pomierają. Na tym nie może polegać budowanie otwartego, proeuropejskiego społeczeństwa. To byłoby społeczeństwo bez własnej tożsamości. Najważniejsze jest bowiem to, że te tematy są żywe nie tylko w jakichś nielicznych naukowych opracowaniach – one tkwią w ludziach.

Jak rozumiemy, szczególnie istotna staje się w tych okolicznościach kwestia odpowiedzialności twórców?

Niewątpliwie. Chodzi przede wszystkim o to, by robić to w sposób nie tylko ciekawy, ale i uczciwy.

Jak ważną rolę w przypadku pańskich filmów odgrywa sfera poznawcza?

Jako osoba zajmująca się polską historią najnowszą zauważam, jak wielkie mamy w Polsce zaległości w odniesieniu do tych tematów. Trzeba o nich opowiadać od podstaw. Choć od kilku lat świadomość wzrasta, wciąż jeszcze niewielu filmowców zauważa, jak wiele w wydarzeniach dziejących się w okresie stalinizmu jest naturalnego dramatyizmu, emocji, zwrotów akcji, które przecież dają się przetłumaczyć na język filmu. To dlatego każda pojawiająca się polska produkcja na ten temat zaczyna być gorąco dyskutowana – w samym środowisku filmowym i poza nim. Czym innym jest bowiem opracowanie jednej czy drugiej publikacji naukowej – która ze względu na pewną hermetyczność pozostanie w świadomości stosunkowo wąskiego grona odbiorców, a czym innym jest zrobić film – który z tej nieznannej historii uczyni historię publiczną.

Wydaje się, że istotna w tym kontekście jest konfrontacja z oczekiwaniami odbiorców – zarówno tych bardziej zainteresowanych, jak i tych, którzy wiedzą niewiele lub prawie nic.

Nieraz oczekiwania wobec sposobu realizacji tematu są bardzo różne. Sam kiedyś – gdy dziesięć lat temu tworzyłem film *Rozbity kamień* – znajdowałem się w związku z tym w trudnej sytuacji. Z jednej strony było środowisko związane z Instytutem Pamięci Narodowej, który we wspianym sposobie prowadził mnie przez historię, abym w żadnym momencie się nie potknął, a który jednocześnie oczekiwał ode mnie podejścia wręcz naukowego, stawiania prawdy ponad wszystko – nawet jeśli miałyby być opowiedziana za pomocą suchych faktów. Z drugiej strony stała nadzorująca projekt Telewizja Polska, redakcja dokumentu, która oczekiwała w tej historii przede wszystkim ciekawego filmu. Wydawać się może, że sytuacja komfortowa, a jednak dochodziło do tarć tak naprawdę ponad moją głowę, ale to ja byłem reżyserem filmu, to do mnie kierowano wzajemne uwagi, oczekiwania.

TVP oczekiwała, że pokażemy taki „okrągły stół”, gdzie dwóch Polaków wbrew ich intencjom stało się wrogami i walczyli po przeciwnych stronach. Mimo to obaj skończyli na emigracji.

Strona zapraszająca mnie do projektu jednak nie chciała, aby stawić znak równości pomiędzy postawą żołnierza AK a LWP, aby jednoznacznie pokazać, co spotkało żołnierzy V Brygady Wileńskiej AK, dlaczego „Zygmunt”, bohater filmu, do lat 90. musiał się ukrywać w USA pod przybranym nazwiskiem. Dramatyczna historia żołnierzy I szwadronu V Brygady Wileńskiej AK nijak się ma do żołnierzy LWP czy też błyskotliwej kariery drugiego bohatera, kpt. Tadeusza Cynkina, który wówczas dowodził akcją. Owszem, został zdegradowany do stopnia szeregowego, trzy lata więzienia, a potem emigracja w Szwecji i sukces w biznesie.

Natomiast Zygmunt Błażejewicz cudem uniknął losów kolegów, którzy spoczywają na „Łączce”. Panowie zapraszający mnie do projektu jednoznacznie stali na straży, aby nie wmawiać Polakom, że była to „wojna domowa”. I o to chyba toczył się spór.

Wiedziałem, że muszę się postarać opowiedzieć tę historię atrakcyjnie, ale jednocześnie nie chciałem w żaden sposób jej zafałszować, wypaczyć. Warto dodać, że to był okres ostrych starć z IPN i ja swoim tematem filmowym wpisałem się w dyskusje, spory polityczne związane z IPN. Sądzę, że chwilami temat filmu schodził na bok, a górę brały emocje wynikające z debaty społecznej.

Ale zdaje się, że udało się wypracować kompromis?

W końcu doszliśmy do porozumienia. Co więcej, okazało się, że *Rozbity kamień* trafił też w potrzeby odbiorców. Kiedy po półtora roku niełatwego montażu zorganizowano premierę w kinie Kultura, przyszły tłumy widzów. Po czterdziestopięciominutowej projekcji wywiązała się trzygodzinna dyskusja tocząca się wokół tych samych tematów. To mi ostatecznie uświadomiło, jak wielka jest potrzeba prowadzenia tej dyskusji i jak ważne jest tworzenie dla niej miejsca. Cała ta sytuacja wzmocniła mnie w dążeniu do stworzenia festiwalu, na którym ta nieustająca dyskusja ma swoją kontynuację. Tak wykrystalizowała się idea Festiwalu Niepokorni Niezłomni Wyklęci, który organizujemy w Gdyni. Trzeba jednak podkreślić, że jest to dyskusja prowadzona wciąż na bardzo bazowym, można by rzec, gimnazjalnym poziomie.

Co to znaczy?

Świadomość jest tak niska, że padają niemal same elementarne pytania. Kilka lat temu zorganizowano w warszawskim Klubie Ronina dość mocno nagłaśniane spotkanie z projekcją filmów o podziemiu niepodległościowym, w którym brali udział m.in. dziennikarze i publicyści. Wówczas przekonałem się, jak to środowisko niewiele wie o podziemiu niepodległościowym – nawet ta jego część, którą określa się jako kon-

serwatyczną. Oczekuje się zatem, by filmy na ten temat ciągle objaśniały podstawy, ciągle kreśliły możliwie szeroki kontekst. Oczekuje się, by film był publicystyczną wypowiedzią. To pułapka dla filmowca – bo nie można przecież ciągle robić filmów pozostających na tym poziomie ogólności, ślizgających się po powierzchni tego ważnego tematu, a nie należycie się weń zagłębiających.

Ale należy też zrozumieć publicystów i dziennikarzy, którzy przez lata mieli ograniczony dostęp do publikacji historycznych, do źródeł. Dopiero powstanie IPN uruchomiło szeroki proces odkłamywania historii. Braki są ogromne i to dlatego wciąż oczekuje się opowiadania o faktach historycznych na poziomie podstawowym.

Pułapek jest chyba więcej?

Oczywiście. Jako twórcy, którzy mają ambicję opowiadać o trudnej historii najnowszej Polski, musimy być pokorni względem tematów, które opowiadamy. Nie można opowiadać o historiach tak instrumentalnie zakłamywanych, pomijając tło wydarzeń, nie uwzględniając cierpienia rodzin, które po dziś dzień są nazywane „dziećmi bandytów”. Często moje środowisko mówi, że film ma swoje prawa, że reżyser to nie historyk ani polityk i przysługuje nam autonomia. Ale czy przy wszystkich projektach to się sprawdza?

Za przykład na to, że tak nie zawsze jest, może posłużyć wyboista droga, jaką był proces powstawania pierwszego filmu fabularnego o Żołnierzach Wyklętych. Myślę tu o filmie *Historia „Roją”*. Możemy mówić o tym utworze, ponieważ odbywały się już jego publiczne pokazy. Bo chyba nie jest tak, że fakt wydobycia i podjęcia tematu, który latami przynależał do sfery tabu, jest wartością samą w sobie. To nie zwalnia autorów od uczciwego opowiadania o filmowanych przez nich wydarzeniach. Jasne jest, że filmem fabularnym rządzą inne prawa niż dokumentem – można pozwolić sobie na więcej niedosłowności, więcej rzeczy traktować umownie, nie trzymać się obsesyjnie ustaleń historycznych. Ale to jednak wciąż historia oparta na faktach – z prawdziwymi nazwiskami, nazwami miejscowości, zbudowana na autentycznych wydarzeniach, rekonstrukcji konkretnych akcji partyzanckich. Niektóre elementy, mające uatrakcyjnić historię na ekranie, doprowadziły do nadużyć – tak że w pewnych momentach zaczęła ona na powrót przypominać wersję zafałszowaną niegdyś przez peerelowską propagandę. Film jednak jeszcze nie wszedł do dystrybucji kinowej i wiem, że jest przemontowywany. Mamy nadzieję, że nie tylko film będzie ciekawy artystycznie, ale i reżyser uniknie wpadek faktograficznych. Jest to szczególnie ważne, bo scenariusz filmu oparty jest na faktach, aktorzy wcielają się w prawdziwe postaci nazwane prawdziwymi nazwiskami.

W filmie najczęściej mamy do czynienia z rekonstrukcją akcji zbrojnych osadzonych w autentycznych miejscowościach. I tu często zaczyna się problem.

O których momentach pan myśli?

Widać to szczególnie w przerysowanych scenach akcji, gdzie wymiany ognia w filmie Jerzego Zalewskiego przypominają jatkę rodem z Quentina Tarantino. W filmie podziemie bezrefleksyjnie strzela na prawo i lewo, a tymczasem wiemy, że w rzeczywistości wykonywało wyroki precyzyjnie, likwidując konkretnych skazanych. Podobnie scena, w której sekretarz PPR w obliczu śmierci gorliwie modli się przed figurką o przebaczenie win, a w tym czasie partyzanci wykonują na nim wyrok strzałem w tył głowy, jest na pewno efektowna, ale niezgodna z prawdą i nieuczciwie przedstawiająca tych prawdziwych przecież ludzi jako bandytów. Tęgo typu niuanse mocno zniekształcają historię, która później w takiej postaci utrwała się w społecznym myśleniu. Sam poznawałem historię Roja w latach 80. z książeczek ormowskich. Wówczas było to dość proste w interpretowaniu tego, co czytaliśmy, bo mieszkałem w pobliżu miejsc, gdzie Mieczysław Dziemieszkiewicz spędził ostatnie lata. Historia – choć mówiona szeptem – ciągle żyła. Jak się dzisiaj okazuje, w latach 80. żyli jeszcze podkomendni Roja i można było zbierać świadectwa. Ale też z tego powodu mówiono szeptem, półśłówkami. Dziadkowie i rodzice w obawie przed represjami o tym nie opowiadali. Ale tę lukę wypełniały te propagandowe książeczki. Niestety, dla jednych były impulsem do szukania prawdy, a dla innych – utwierdzeniem kłamstwa, w które kazano wierzyć. Dlatego na nas filmowcach ciąży ta odpowiedzialność, aby prawdziwa historia trafiała pod strzechy.

Dlatego też z jednej strony dobrze, że film Zalewskiego powstaje i ma rozszerzyć tę wiedzę. Z drugiej jednak, dążenie do atrakcyjności niebezpiecznie zbliżyło przekaz do tego lansowanego przez komunistyczne władze. Chyba nieświadomie. Ale i tak skłania to do zastanowienia, czy przypadkiem szkody nie przesłoniły zysków. Przecież tak wielu ludzi będących uczestnikami tamtych wydarzeń żyje dziś w wykluczeniu przez upowszechnianie niegdyś tego typu myślenia. Wierzę, że Jurek zrobi ostatecznie dobry film, tak jak to zrobił w dokumentalnej opowieści o Roju.

Uwarunkowania pracy nad takimi filmami nie są łatwe. Twórcy działają pod dużą presją lub w niszy.

Prawdą jest, że szeroko rozumiane profesjonalne środowisko filmowe nie chce się podejmować tematów związanych z podziemiem. Pozostają one dla ideowców. Przy dzisiejszej ogólnej dostępności sprzętu wydaje się, że każdy może nakręcić film. Temat zrobił się nośny, więc w myśleniu niektórych umacnia się przekonanie, że sama chęć zrobienia filmu o Roju czy rotmistrzu Pileckim powinna spowodować to, że ktoś natychmiast wyłoży fundusze na taki obraz. A przecież to tak nie działa. Powstaniu takiej produkcji również powinien towarzyszyć dobry scenariusz i sprawny realizator – szczególnie temu pierwszemu

filmowi na dany temat, na który wiele osób czeka i który prawdopodobnie najsilniej wryje się w pamięć szerszej publiczności. Wciąż brakuje takich filmów – i brakuje dobrych reżyserów i producentów, którzy zdecydują się je zrobić.

Czy to dotyczy również filmów dokumentalnych?

Patrząc na filmy spływające na Festiwal Niepokorni Niezłomni Wyklęci, zauważam, że dokumenty są mimo wszystko z roku na rok ciekawsze. Jednak rysuje się pewna tendencja dotycząca tych zrealizowanych przez profesjonalnych twórców – są zdecydowanie bardziej niż inne wyważone, trochę bezbarwne, dotykające ciekawych historii, ale zachowawczo pozostające na pewnym bezpiecznym poziomie ogólności. Istnieje chyba obawa przed stawianiem zdecydowanych tez, którymi można byłoby się komuś narazić. Bardziej wyraziści w podejściu do tematu są twórcy robiący swoje pierwsze filmy za znacznie mniejsze pieniądze. Im jednak brakuje jeszcze warsztatu i umiejętności, którymi mogliby odpowiednio obudować swoje odważne tezy.

Rysuje pan dość wyraźną opozycję między obrazem polskiej historii najnowszej w dokumencie i w fabule. Pan jest zdecydowanie człowiekiem dokumentu. Czy wynika to z osobistego przekonania, że to właśnie dokument jest najodpowiedniejszą formą mówienia o trudnej przeszłości? A może istnieją jakieś inne przyczyny artystycznego wyboru takiej drogi?

Wybór ścieżki dokumentalnej jest najbardziej naturalny dla filmowca, któremu zależy na niezależności. Historii do opowiedzenia jest mnóstwo. I znacznie łatwiej jest realizować historie dokumentalne w takiej niszy producenckiej, niż zabrać się do realizacji filmu fabularnego. Jakąś namiastką fabuły, moją próbą zmierzenia się z taką formą, jest *Historia Kowalskich*, która jest filmem rekonstruującym wydarzenia z przeszłości w serii zainscenizowanych scen. Ale i to jest film, który powstał przy skromnym budżecie, niezblizającym się nawet do tych, które mają do dyspozycji twórcy filmów fabularnych. Skala oddziaływania fabuły jest dużo większa. Dobrze zrealizowany film fabularny jest w stanie trafić do milionów widzów, a co za tym idzie – kształtować ich świadomość i politykę historyczną kraju dużo skuteczniej niż dokument. W Polsce chyba sobie z tym nie radzimy. Co więcej, nie widzę, żeby ktoś miał pomysł na rozwiązanie tej kwestii. Bardzo czekam na pierwszą dobrą fabułę o tym, o czym sam robię dokumenty. A jednocześnie niepokoję się, czy temat zostanie odpowiednio potraktowany. Wiem, że film fabularny lepiej zostanie zapamiętany przez odbiorców. Ale wybieram dokument. Bo dzięki znacznie niższym kosztom, których ode mnie wymaga, mogę opowiedzieć więcej historii. A każdą z nich opowiedzieć najprecyzyjniej i najrzetelniej, jak tylko umiem.

Drugi rok z rzędu dostał pan propozycję zrealizowania filmu okolicznościowego na 1 marca – Narodowy Dzień Pamięci Żołnierzy Wyklętych. I po raz drugi już było to zorganizowane szybko, wręcz na ostatnią chwilę. Czy to nie jest frustrujące, że ważne tematy muszą być realizowane z takim pośpiechem? Przecież można byłoby przygotować więcej przeznaczonego specjalnie dla takiego filmu materiału, popracować nad montażem, a tak trzeba się posiłkować materiałami telewizyjnymi, własnym archiwum, utworami muzycznymi, nagraniem z Teatru Telewizji etc.

Telewizja Polska rzeczywiście nie zajmuje się krótkimi historycznymi formami regularnie – zwykle zamawia je incydentalnie, gdy pojawia się zapotrzebowanie na film okolicznościowy. Przyczyna tkwi chyba w słabości środowiska – wiemy, że w dziale dokumentu TVP, którym kieruje Andrzej Fidyk, nie ma miejsca na wrażliwość taką, jaką my, twórcy filmów o polskiej historii powojennej, reprezentujemy. Dlatego zaczynamy się sami cenzurować – nauczyliśmy się, że nie ma sensu wkładać pracy w pisanie rozbudowanego scenariusza dla telewizji, bo z dużą dozą pewności możemy stwierdzić, że on i tak nie przejdzie. Inaczej mogłoby być z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej. Jednak żeby skutecznie złożyć projekt do PISF-u, trzeba mieć dobrego producenta, który po prostu zainwestuje w pomysł. Procedura składania wniosków jest bowiem dość skomplikowana i to hamuje wielu niezależnych twórców. Są oni w stanie sami napisać scenariusz czy określić koszty. Ale pozostaje szereg innych opracowań – oglądalności, sukcesu, dystrybucji – w których potrzebują pomocy. To koszt kilku tysięcy złotych już na samym etapie pisania wniosku. Zazwyczaj ponosi go producent.

Sam również jestem ofiarą takiego myślenia. Wiem, że jeśli zacznę robić film niezależnie, to po prostu go zrobię. Nie miałbym takiej pewności w przypadku filmu potencjalnie finansowanego przez instytucje, na których decyzje musiałbym czekać miesiącami. A niektóre tematy w moim przekonaniu czekać nie mogą. Żałuję, że jako niezależni twórcy nauczyliśmy się już z tym żyć, zamiast połączyć siły i spróbować powalczyć razem. Dopadła nas bezradność na tym polu.

A wracając do filmów okolicznościowych?

Nie zamawia ich dokument, ale inny dział TVP – publicystyka. Kiedy pojawia się przekonanie, że zbliża się ważna data i warto byłoby coś z tej okazji pokazać, dzwoni się do pana Arka i pyta, czy pan Arek ma coś pasującego do okoliczności w swoich szufladkach. Na trzydzieści minut – bo takie jest zazwyczaj ograniczenie czasowe. A że pan Arek to osoba dość sprawna, zawsze coś wynajdzie. Zaczynam intensywnie myśleć – o temacie, o odbiorcy, o trudnościach, jakie mogą napotkać. I męczy mnie przekonanie, że nie powinienem tego filmu robić tu i teraz, na szybko. Ostatecznie dochodzę jednak do wniosku, że temat

jest najważniejszy. I skoro pojawiła się okazja zaprezentowania go publiczności, to nawet mimo nie do końca dogodnych okoliczności warto podjąć wyzwanie. Tak ostatnio powstał film *Inka. Zachowałam się jak trzeba*.

Czyli półgodzinne formaty telewizyjne należy traktować jako destrukcyjne ograniczenie?

Niekoniecznie. Okazują się one bowiem bardzo użyteczne. Przy wszystkich swoich ograniczeniach i trochę w sposób niezamierzony wyświadczają one przysługę. Fakt, że są to filmy robione na szybko (tegoroczny film o Ince i zeszłoroczny *Tropami wyklętych*), w dużym stopniu montażowe, choć mimo wszystko wymagające kilku dni zdjęciowych, wyjazdów poza Warszawę – do Wrocławia czy Gdańska, a także małych inscenizacji w więzieniu. Ale przyjęte ramy czasowe pozwalają na ich użycie w realiach szkoły, w realiach czterdziestopięciminutowej lekcji, podczas której pozostaje jeszcze czas na komentarz nauczyciela czy krótką dyskusję. Natomiast pełny format telewizyjny, czyli np. pięćdziesiąt cztery minuty, stanowi w tym wypadku przeszkodę – z banalnego powodu niedopasowania czasu słabnie bowiem walor edukacyjny. Walor w odniesieniu do tego tematu naprawdę ważny. W rezultacie muszę więc być wdzięczny, że ktoś się zgłasza i choćby na szybko i w okrojonej formie życzy sobie, aby ten utwór zrobić. To zresztą wymusza bardzo intensywne poszukiwania specyficznej formy odpowiedniej dla takiego formatu, unikania dygresji, opowiadania szerzej, szerzej i szerzej. Korzystam z materiałów gotowych, ale czerpię także z tego, co przyjmuje „rynek”, co jest na fali. Jeśli wiem, że utwory Tadka Polkowskiego czy projekt *Panny wyklęte* cieszą się powodzeniem i funkcjonują w obiegu, który coraz bardziej się rozszerza, no to chętnie po to sięgam.

Czy TVP angażuje się głębiej w tę produkcję, czy też traktuje ją czysto instrumentalnie?

To w końcu zawsze zależy od konkretnych ludzi. Szczególnie ważna jest tu postawa pani Ewy Slezak, która reprezentuje dział publicystyki, ale myśli dokumentalnie. Po stronie telewizji mam w jej osobie partnera, a nie redaktora, który dzwoni, mówiąc, że jest do wykonania zadanie, zleca je i czeka na terminowe wykonanie. Ona rzeczywiście dba o to, by zamówiona produkcja miała bardzo wyraźną warstwę dokumentalistyczną. W sytuacji, gdy w pracy nie ma czasu na zastanowienie i obejrzenie czegoś z dystansu, merytoryczne uwagi kogoś z zewnątrz, kogoś z fachowym spojrzeniem, są niezwykle cenne. Pojawiła się choćby kwestia, jak nagrywać prof. Szwagrzyka. To było wyzwanie: profesor to świetny i doświadczony mówca, który w każdej chwili może wyjść do publiczności z gotowym, doskonale skonstruowanym wywodem. A my

chcieliśmy wypowiedzi spontanicznej, bardziej do kamery niż do wielkiego audytorium. Powstało więc pytanie: jak przedrzeć się przez ten retoryczny profesjonalizm? Takie rzeczy łatwiej rozwiązywać wspólnie.

Jak przebiega pana praca z ludźmi w obecności kamery?

Przede wszystkim ja lubię ludzi i chcę być wobec nich uczciwy. Staram się traktować ich jak przyjaciół, dawać poczucie, że stanowimy pewną wspólnotę i tworzymy front ludzi zanurzonych w temacie. To wszystko bardzo pomaga. Staję się kimś w rodzaju członka rodziny. Kiedy podczas uroczystości w Pałacu Prezydenckim poznałem kilka nowych osób, to nie wyglądało to tak, że oto przyszedł pan reżyser i coś tam z piedestału opowiada, ale przeszliśmy od razu do stosunku bardziej rodzinnego. To ułatwia pracę, kiedy później pojawia się z kamerą. Na początku zawsze widać, że im bardziej taka rodzina jest tymi historiami obciążona, tym mniej chętnie o nich mówi. Ale jeśli już zacznie, to wchodzi w opowiadaniu w emocje i przestaje dostrzegać kamerę, światło, mikrofon, kolegę, mnie. Natomiast, gdy ktoś jest bardziej świadom, występował już w tym czy innym miejscu, to pojawia się inny problem. Nie ten, że kamera paraliżuje. Przeciwnie, te osoby mają na ogół świadomość kamery i umieją ją wyzyskać, zagrać z nią. Stają się więc bardziej wystudiowani, tracą autentyzm i żywą emocjonalność. Ciekawą reakcją na kamerę zaobserwowałem na Łączce, gdy kręciłem pracę zespołu archeologów pracujących przy ekshumacjach. W miarę wzrostu zainteresowania powstającym filmem *Kwaterna Ł*, a więc wzrostu ich świadomości co do siły, jaka tkwi w opowiadaniu historii językiem filmowym, ludzie ci zaczęli doceniać to, że są częścią takiego przekazu.

Podczas kręcenia *Kwaterny Ł* pracowałem sam, mając jedynie małą kamerę na statywie. Zawsze byłem blisko tych młodych badaczy – gdzieś tam na ławeczce, przy grobie, o parę metrów od działań archeologicznych, z ograniczeniami w postaci szumu ulicy czy działającego agregatu. Pamiętam, jak siedzę tam albo nawet klęczę, kręcąc ich pracę – a oni oderwani od swych obowiązków, wyciągnięci ze swych jam, nie mają czasu, żeby się przygotować, zastanowić. Opowiadają więc do kamery swoje emocje. Ten film osiąga siłę wyrazu właśnie dzięki temu. Cieszę się, że tak to zrobiłem, bo przecież plan był inny. Chciałem to wykonać bardzo klasycznie: kręcę, nie przeszkadzam im, a potem przyjeżdżam do Wrocławia, Szczecina i nagrywam ich wypowiedzi. Pomogła trochę offowość tego przedsięwzięcia: gdzie ich potem szukać, kto zapłaci za wyjazdy, bo przecież nie ma budżetu? Zdecydowałem się więc na gorąco poprosić ich o wypowiedzi – powyciągać z dziur w ziemi na te dwadzieścia, trzydzieści minut. Jeśli powstaną kolejne filmy z ich udziałem, nie będą już w nich tak prawdziwi, emocjonalni i otwarci. Oni bowiem zaczęli już myśleć, analizować, są już bardziej gotowi, uformowani.

Mówi pan, że młodzi członkowie ekipy ekshumacyjnej z Kwatery Ł początkowo nie mieli świadomości filmowego potencjału całej sytuacji. To rozumiałe. Ale czy w ogóle zdawali sobie sprawę z wagi swojej pracy?

Oni, przystępując do ekshumacji, nie mieli świadomości, co to jest ta Łączka. Przyjechali z różnych miast na kolejne w swoim życiu wykopy i badania, oczywiście ze zgraną ekipą, a zarazem z wiedzą na poziomie średniej krajowej, czyli gdzieś zasłyszana, ale pozbawioną konkretów. W miarę posuwania się prac napięcie narastało. Oni zobaczyli, że obcuje z czymś bardzo ważnym. Ich świadomość pogłębiała się bardzo intensywnie i wielowarstwowo.

Nie jest jednak tak, że dokumenty historyczne nie są cenione ani kupowane przez Telewizję Polską i Andrzeja Fidyka. Wspomnijmy choćby wyśmienite dzieła Macieja Drygasa. Wydaje się jednak, że pan zaproponował inną formułę takiego filmu, opartą nie tyle na walorach estetycznych i dystansie, lecz właśnie na uruchamianiu żywych i zarazem głęboko ukrytych emocji, odsłaniających mechanizmy pamięci.

Prymat wartości estetycznych i emocjonalnego dystansu rzeczywiście obowiązuje. Dokumentaliści zdają się mówić: opowiadajmy, ale się nie angażujemy. Powstaje pytanie, czy taka postawa *de facto* nie jest również wyrazem zaangażowania, tyle że w drugą stronę. Ogólnie jednak dokument okołohistoryczny skazywany jest przez środowiska filmowe na pobyt w drugiej lidze.

Uczestnicząc w ubiegłorocznej [2014 – przyp. red.] uroczystości wręczenia Orłów, mogłem się o tym dobitnie przekonać. Otóż właściwie każdy dokument, który został wyemitowany przez telewizję – publiczną czy prywatną – lub miał choćby tygodniową dystrybucję w kinach, honorowany był nominacją do polskich Oscarów. Wśród takich filmów było kilka moich, a także utwory Anity Gargas czy Grzegorza Brauna – obejrzone przecież przez kilkumilionową widownię. Nawiasem mówiąc, powstają w Polsce produkcje za duże pieniądze, jak na ten typ twórczości – za dwieście, trzysta, czterysta tysięcy złotych – których byt ogranicza się do projekcji na dwóch, trzech festiwalach. Fakt tych nominacji nie został dobrze przyjęty. W kularach mówiło się zbiorczo o tych filmach z pogardą jako o opowiadkach telewizyjnych, publicystyce, która w nieszczęśliwy sposób zmieszana została z arcydziełami poważnych dokumentalistów. Postulowano jakieś korekty regulaminowe, które w następnym roku zmieniłyby tę sytuację.

Takie widzenie sprawy jest niepokojące, gdyż wśród wypowiadających się osób znaleźli się przecież twórcy wrażliwi. Oni co prawda zauważyli, że w tych filmach coś jest, ale koniec końców uznali, że nie mają one rangi prawdziwego dokumentu. To jest wedle nich jakaś działalność edukacyjna, więc może niech pieniądze leżą na taką produkcję

MEN albo MON. Film to, według nich, przede wszystkim różnorodne i piękne efekty estetyczne.

Coś w tym chyba jest?

Owszem, mogę im po części przyznać rację, ale ja zazwyczaj dysponuję budżetem w najlepszym wypadku dziesięciokrotnie mniejszym niż ten, na który może sobie pozwolić np. rodzina Łozińskich i to wyjaśnia bardzo wiele również w tym aspekcie. W istocie nie ma więc jednego środowiska dokumentalistów. Ci, którzy zajmują się historią, skazani są na tkwienie w przedsiönku i nie zostają zaproszeni do dużego kina, a szkoda. Warto by przełamać z jednej strony barierę pogardy, a z drugiej – mentalność twórcy niezależnego, który ma sobie za honor pozostawanie w niszy i kręcenie za bardzo małe pieniądze.

Jak to jest, że żaden z tych filmów nie przebił się na Krakowski Festiwal Filmowy?

Ja *Kwaterę Ł*, trochę zresztą przemontowaną, złożyłem, ale nie otrzymałem żadnej odpowiedzi. Wysyłałiśmy też na różne festiwale *Historię Kowalskich* i film też nie został przyjęty. W tej sytuacji zostałem namówiony do zwrócenia się bezpośrednio do dyrektora Festiwalu w Krakowie z pytaniem o powody. Ten zareagował dość wulgarnie, pisząc, że nie ma zwyczaju odpowiadać na takie pytania. Przy okazji wyraził oburzenie, że tak istotny temat, czysto dokumentalny, został sprowadzony do rangi czytanki, spaskudzony. I w końcu wygarnął, że historia jest źle opowiedziana – nie tak, jak trzeba. Ja tego nie rozumiem i nie akceptuję, ale dochodzę do wniosku, że aby zaistnieć na takich imprezach, trzeba pokazywać mieszkańców prowincjonalnej Polski – tych, którzy często dziedziczą biedę spowodowaną przez bezkompromisową postawę swoich rodziców – jako zapyziałych, brudnych Polaczków. A gdy zaproponuje się inny sposób postrzegania i opowiadania tych historii, to mówi się zwykle: Owszem róbcie sobie swoje filmy, ale to i tak my zadecydujemy, jak to powinno wyglądać i co jest dopuszczalne.

Mamy więc do czynienia z odgórnie narzuconą narracją?

Nie tylko – także po prostu z niechęcią i konformizmem. Młody człowiek po Łódzkiej Filmówce czy Szkole Wajdy wie, że takich tematów dla własnego dobra nie należy poruszać. Trzeba robić rzeczy uniwersalne – o niepełnosprawnych albo o pieskach. To ważne historie. Ale ile można zrealizować takich filmów? Pewnie dużo, bo każda opowieść może być ciekawa i w jakiś sposób odmienna. Tyle że w tej całej masie filmów nie ma takich, które odnosiłyby się do historii najnowszej. To porażka systemu edukacyjnego i producenckiego. Na skierowane do producenta pytanie, dlaczego nie chce robić takich tematów, pada

prosta odpowiedź: a po co mi kłopoty. A jeżeli już zapada decyzja pozytywna, to dba się nade wszystko o pokazanie „złożoności” sytuacji historycznych. Nawet wtedy, gdy nagie fakty układają się w jednoznaczna etycznie prawdę o heroizmie Polaków. Niedawno uczestniczyłem w pokazie *Historii Kowalskich* dla publiczności polskiej w Chicago. Oni tam bardzo cieszyli się już tylko z tego, że w tym filmie Niemcy nazywani są Niemcami. W Stanach, w dużo większym stopniu niż u nas, ludzie przymuszani są do używania terminu naziści. Panuje tam głód niepoprawnej prawdy.

Pana twórczość jest bardzo spójna, także pod względem tematycznym. Czy to wybór raz na zawsze, czy może chowa pan w zanadrzu coś niespodziewanego?

Co do pełnej spójności, to miałbym pewne zastrzeżenia. Ale jeśli już, to wydaje mi się, że można to tak ująć: Robię filmy zaangażowane społecznie. Zrealizowałem np. cykl filmów o Polakach, którzy poza granicami kraju wykonywali różne projekty związane z działalnością misyjną. Byli to świeccy misjonarze pracujący w dorzeczu Amazonki, byli kapłani, byli ludzie, którzy za pomocą działań teatralnych próbowali łączyć skłócone społeczności Serbów i Albańczyków. W Indiach filmowałem sierociniec tybetański, w którym dokonywały się adopcje dzieci przez Polki. Ja takie rzeczy kręciłem i kręcę.

Poza tym moja niezależność pozwala mi realizować zamierzenia długofalowe, trwające wiele lat. I takim projektem, który przygotowuję od trzynastu, czternastu lat i nie wiem, kiedy skończę, jest droga do kapłaństwa Grzegorza Sagana. Zacząłem obserwować mojego bohatera w roku 2000, kiedy po pięciu latach pobytu w seminarium oblatów po raz kolejny nie otrzymał święceń diakonских i postanowił skorzystać z zaproszenia polskiego misjonarza pracującego od lat w amazońskim Iquitos, licząc, że tam zostanie wyświęcony na kapłana. Przez te lata, kiedy go obserwuję, rodzi się we mnie coraz więcej pytań. Dlatego filmu nie mogę skończyć. Opowiadam o podążaniu do świętości czy może o poszukiwaniu przez człowieka własnej życiowej drogi? Jaka jest rola relacji ojciec–syn w życiu Grzegorza? Czy kapłaństwo może być formą ucieczki? Te sprawy mnie nurtują.

On pochodzi z bardzo tradycyjnej rzeczywistości społecznej, z podlubelskiej wsi, która przypomina trochę skansen, z rodziny żyjącej według zwyczajów, które umieścilibyśmy głęboko w przeszłości. Jest taka scena, w której widzimy go przed wyjazdem do Ameryki, klęczącego w progu domu przed ojcem i całującego go w rękę. A więc wygląda to trochę jak z dawnych kronik filmowych czy fotografii. Ja jeździłem z nim, trochę też byłem kurierem między Amazonią a tą wsią na Lubelszczyźnie. To jest dla mnie temat ciągle otwarty i prowadzony równoległe z innymi, także pewien rodzaj odskoczni. A przy tym im głębiej się w niego wchodzi, analizuje, tym trudniejszy się on staje. Najprościej jest na etapie pierwszych zdjęć. Po prostu kręcę. Potem

pojawiają się wątpliwości, pytania. I muszę poczekać na to, jak zweryfikuje je samo życie. A w końcu i tak pozostaje tylko możliwie subtelnie wyważyć racje, co do których nie można mieć pewności.

Czy to jedyny powstający w ten sposób projekt?

Jeden z kilku, ale na pewno najtrudniejszy. Trochę łatwiejszym tematem jest wybudzenie Mariusza Kobzdeja. To dawny opozycjonista, człowiek, który w latach 80. wykonał sporo dobrej roboty. Sześć lat temu uległ wypadkowi, w wyniku którego zapadł w śpiączkę, w której pozostawał około roku. W tym okresie moje obserwacje kamerą miały raczej charakter medyczny, przeznaczone były dla rodziny, która zawoziła materiał uznanym autorytetom lekarskim. Jednakże po roku, można tak to ująć, stał się cud. Wbrew zgodnej opinii tychże autorytetów, stwierdzających nieodwracalne procesy w mózgu, Mariusz wrócił.

Jego powrót do rzeczywistości okazał się znacznie prostszy do pokazania niż przypadek księdza z Amazonii. Po prostu dawał się zaobserwować od zewnątrz. Przez kilka miesięcy po przebudzeniu widziałem, jak wraca mu pamięć, jak uczy się chodzić, a służyły temu bardzo ciężkie ćwiczenia fizyczne. Śledziliśmy ten trudny proces adaptacji do życia. Podjęliśmy też taki mały, niezobowiązujący eksperyment, chcieliśmy go „sformatować” od nowa, żeby nie był tak politycznie poprawny jak przed wypadkiem, ale on szybko wrócił na dawne pozycje. Natomiast, co ciekawe, odkrył swoją żydowskość i pogłębił swoje życie religijne właśnie w tym kierunku, nie przestając być gorliwym katolikiem. Z tego paradoksu, a może i swego rodzaju szaleństwa, wyłania się historia, w której tkwi duży potencjał, ale i ryzyko. Ważne przecież, aby zrobić film o kimś i o czymś ważnym, a nie o przypadku jakiegoś ludzkiego dziwactwa. O to trzeba się postarać.

Słyszeliśmy, że zainteresowała też pana jako reżysera biografia Krzysztofa Klenczona.

To prawda. Inspirują mnie tutaj rozmowy z wdową po muzyku, ale jeszcze bardziej po prostu sama postać, jego postawa wobec otaczającej go rzeczywistości. Zacząłem analizować, poszukiwać i dotarłem do informacji, że jego ojciec pod fałszywym nazwiskiem ukrywał się przed UB aż do roku 1956, żyjąc z dala od rodziny – nie do końca świadomie wróciłem więc do swoich tematów. Ja nie jestem człowiekiem, który wychował się na piosenkach Czerwonych Gitar. Pamiętam je co najwyżej z jakichś szkolnych choinek, podczas których rozmaite kapele grały tego rodzaju przeboje. Ale kiedy po latach zacząłem się w to wsłuchiwać, poszerzając dodatkowo wiedzę pozamuzyczną, zauważyłem, że jest to postać niezwykle ciekawa, barwna. W tej chwili pracuję nad filmem dokumentalnym, ale myślę też nad dużym projektem fabularnym, być może serialem.

Zajmując się tym tematem, trafiam oczywiście do Chicago, gdzie dotykam Klenczona, ale spotykam się też z kolejnym ważnym tematem, jakim jest Polonia, także tamtejsze środowisko muzyczne. Choć nie myślę bynajmniej o projektowanym utworze jako o filmie muzycznym. Chodzi mi znów o sprawy podstawowe, jak relacja ojciec–syn, budowanie osobistej niezależności, zachowanie tej niezależności w momencie, gdy osiąga się sukces i status gwiazdy, wreszcie relacja z założoną przez siebie rodziną, starania o nią, decyzja o wyjeździe z Polski. To mi się wydaje ważne w tej biografii. Nie chodzi więc o obraz płaski, współkreujący czy podtrzymujący legendę, opowiadający, dlaczego Klenczon poróżnił się z Sewerynem Krajewskim, ale o pogłębiony portret człowieka.

Podążając za nim już tropem emigracyjnym, amerykańskim, widzę sprawy prozaiczne, np. że tak jak wszyscy w tamtym dużym środowisku muzycznym nierzadko grywał do kotleta, ale widzę też prężność ówczesnego życia polonijnego, która staje się historią. Zostaje z niego jeszcze tylko to, co trwa przy kościołach. Zespoły muzyczne z czasów Klenczona, a było ich niemało, odgrywały istotną rolę w tamtej rzeczywistości. Mówi to o potencjale tych, którzy wtedy wyjeżdżali do USA, ale też o emigracyjnym stanie ducha. Chcę też pokazać, jaka jest cena emigracji – to jest przecież bardzo aktualne. To nie tylko kwestia ewentualnej kariery, ale też zmiana trybu życia, problemy z rodziną, kulturowe rozejście się z dziećmi i ich nowym światem. W filmie o Klenczonie kosztem warstwy anegdotycznej chciałbym rozbudować wątek osobistych wyborów, także tych związanych z emigracją.

Opowieść o Klenczonie zdaje się wiązać z głównymi wątkami dotychczasowych pańskich poszukiwań.

Trudno byłoby mi się od tego uchylić. Ciekawe – myślę o tym szczególnie w kontekście dokumentu o Klenczonie – że osobista niezależność, czy też może niezłomność, który to fenomen tak mnie zajmuje w mojej twórczości, często bywa dziedziczna. Starsza córka muzyka obecnie mieszka w indiańskim rezerwacie w Arizonie, ma trzy tracki, swoją firmę, w której pracownikami są Indianie. Lejtmotywnym filmu miałyby być właśnie obraz Karoliny, swoistego *easy ridera*, prowadzącej swój track i opowiadającej historię Polski, także poprzez odtwarzane piosenki ojca. Ale nie jest to łatwe nawet czasowo, żeby się wyrwać, pojechać tam i zrobić to.

Wspomniał pan o niezależności. Czy określiłby Pan siebie jako twórcę niezależnego?

Na pewno. Ale to ma różne, także negatywne konsekwencje. Kłopot tkwi choćby w tym, że niezależność stanowi ograniczenie twórcze w odniesieniu do dużej liczby możliwych do zrealizowania tematów i umiejętności ich filtrowania. Będąc filmowcem niezależnym, nauczyłem się, że jeśli zarysowuje się jakiś ważny temat, to trzeba go robić. Ale

ma to także ten skutek, że czasem para idzie w prace wstępne, zbieranie informacji, materiałów roboczych, a nie zawsze dochodzi do ostatecznej realizacji projektu. Od trzech lat noszę się z pomysłem filmu o Klenczonie i w końcu dowiaduję się, że Tymon Tymański też planuje fabułę o nim. Troszeczkę martwię się, by w swoich działaniach nie skupić się na produkcjach doraźnych, okolicznościowych, półgodzinnych, i w konsekwencji nie pogrzebać pomysłów opartych na osobistych przemyśleniach. W związku z rozwojem społecznego zainteresowania tematami powojennej polskiej historii stałem się niemalże instytucją, która animuje życie filmowe w tym obszarze, integruje środowisko, co z jednej strony cieszy, ale z drugiej – powoduje świadomość pewnego rozdrabniania się. Wolałbym mimo wszystko być zapamiętany jako twórca dobrego filmu o Klenczonie niż sprawny realizator usługowy.