

IZABELLA TYBOROWICZ

Z KAMERĄ WŚRÓD LUDZI

WIZYTA MARCELA ŁOZIŃSKIEGO

IZABELLA TYBOROWICZ

Studentka kulturoznawstwa ze specjalizacją z kultury wizualnej w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego oraz absolwentka filmoznawstwa w Instytucie Sztuki PAN. Szczególnie interesuje się zagadnieniami związanymi z antropologią ciała oraz antropologią widowisk w szerokim kontekście sztuk wizualnych. Obecnie prowadzi badania nad motywem transu w polskim kinie. ORCID: 0000-0002-2820-5652.

Rok 1974, epoka gierkowska. Marcel Łoziński wraz ze swą ekipą filmową wyjeżdżają na wieś. Realizują film *Wizyta*.

Coraz więcej młodych kobiet decyduje się na opuszczenie rodzinnych miejscowości, porzucenie dotychczasowego życia, którego rytm wyznaczają natura oraz ciężka praca, i przeniesienie się do miast. To marzenie wielu dziewczyn umotywowane było nie tylko wizją lepszej edukacji czy szansą na podjęcie pracy niezwiązanej z rolnictwem. Pozostanie na wsi bezsprzecznie wiązało się również z nakładaniem na kobiety ściśle określonych ról – opinia wiejskiej społeczności nie cechowała się elastycznością, pozostawała w tyle jeśli chodzi o kolejne zmiany obyczajowe, które można było zaobserwować w mieście¹. Na wsi „każde wykroczenie przeciwko tradycji jest wykroczeniem potępianym przez opinię publiczną. Co wolno robić młodzieży z miast, nie wolno nam”² – można przeczytać w jednym z pamiętników cytowanych przez Małgorzatę Fidelis. Większość kobiet musiała odnaleźć się w powierzonym im habitusie przykładowej żony i matki, opiekunki domu oraz rolniczki.

¹ M. Fidelis, *Równouprawnienie czy konserwatywna nowoczesność? Kobiety pracujące*, [w:] K. Stańczak-Wiślicz, P. Perkowski, M. Fidelis, B. Klich-Kluczevska, *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, Universitas, Kraków 2020, s. 163.

² Archiwum Akt Nowych, Towarzystwo Pamiętnikarstwa Polskiego, sygn. 5248. Konkurs „Pamiętnikarski Młodzieży Wiejskiej”, 1972, pamiętnik nr 219. Cyt. za: tamże, s. 158.

Na wyjazd do miasta nie decyduje się Urszula Flis – osoba, którą w latach siedemdziesiątych ze względu na jej odmienność na tle pozostałych mieszkanek miejscowości zaczynają interesować się media. Jej „inność” polega przede wszystkim na braku męża oraz wielkim zainteresowaniu literaturą i teatrem. Pomimo że w powojennym modelu pracy zarówno w miastach, jak i na wsi nastąpiło wiele zmian, nie wpłynęły one znacząco na czas pracy i rozwój intelektualny rolniczek, które nadal „nie biorą udziału w zajęciach kulturalnych, nie chodzą do kina, teatru [...] mało czytają”³. Czas wolny kobiet pracujących na wsi – jeśli w ogóle można sobie na niego w ciągu dnia pozwolić – zawsze wypełniony jest czynnościami, które pozwalają produktywnie spędzić każdą chwilę, dlatego na przykład podczas wieczornego oglądania telewizji ceruje się dzieciom ubranie. Urszula Flis wypasanie krów łączy z czytaniem klasyki literatury. Co jakiś czas udaje jej się wyrwać na wieczór do miasta, aby zobaczyć spektakl teatralny. Nawiązuje listowny dialog z czołowymi polskimi twórczyniami i twórcami, z którymi dyskutuje na temat ich pracy i dzieł. Być może ma na to czas dlatego, że nigdy nie założyła rodziny – co jest kolejnym ewenementem w tamtych czasach i stoi w kontrze do charakterystycznego w latach siedemdziesiątych ponownego zwrotu ku idei macierzyństwa⁴ – poza ciężką pracą kobiety były społecznie zobligowane do zamążpójścia i wychowywania dzieci. Decyzja Urszuli Flis o pozostaniu na wsi nie była oczywiście zupełnie odosobniona. Szczególnie w źródłach dostępnych dzięki konkursom pamiątkarskim, niektórym przeznaczonym jedynie dla młodzieży wiejskiej, można odnaleźć świadectwa kobiet decydujących się na funkcjonowanie w gospodarstwie rolnym. Częstymi powodami były przede wszystkim wielkie przywiązanie do pielęgnowanej od pokoleń tradycji uprawy ziemi oraz bliskie relacje z rodziną.

W *Wizycie* uchwycona zostaje sytuacja prawdopodobnie najciekawsza do obserwacji dla widzów, w której są w stanie w łatwy sposób wyróżnić protagonistkę i antagonistkę, reprezentujące dwa odmienne światopoglądy. Bohaterką od początku zyskującą wśród osób oglądających film sympatię, a nawet zrozumienie, jest wspomniana już Urszula Flis – kobieta samotna, inteligentna, o wysokiej wrażliwości. Antagonistką jest Marta Wesołowska, młoda dziennikarka, uosobienie miejskiej nowoczesności, sukcesu przejawiającego się w spełnieniu zawodowym. Przyjeżdża na wywiad z Urszulą wraz z cenionym fotografem Erazmem Ciołkiem, a wynik ich pracy zostaje po powrocie do miasta opublikowany w tygodniku „Polityka”⁵.

W napisanym przez Wesołowską tekście można zauważyć tendencyjność dziennikarki oraz nieprzychylność względem Urszuli Flis. Widoczne jest to wyraźnie we fragmentach: „Urszula? Cóż, pasjonatka, ambitna, zdolna – niestety – uparła się zostać” czy „ona ma w sobie coś z dziwadła, to taki Nikifor literacki, imponują jej pozorne sukcesy, jak Iwaszkiewicz raz na rok odpisze z grzeczności...”. W innym fragmencie artykułu porównuje się bohaterkę do jej żyjącego w mieście

3 B. Wolczyńska, *Między garnkiem, studnią i chlewem*, s. 9. Cyt. za: tamże, s. 160.

4 Tamże, s. 162.

5 Zob. M. Wesołowska, *Horoskop w sprawie genów*, „Polityka” 27(905)/1974, s. 3.

brata, którego Wesołowska definiuje jako osobę „normalnie pracującą, normalnie żyjącą”, co jednoznacznie sytuuje wybory życiowe Urszuli jako anormalne. Autorka tekstu opowiada się za miejskim stylem życia, co dobitnie wybrzmiewa w ostatnim zdaniu jej tekstu: „według planu zagospodarowania przestrzennego na tym miejscu, gdzie dziś smutna, zaniedbana chatka, obora z cielakami, szopa z ciągnikiem i pole – wystrzelą niedługo w niebo nowoczesne, optymistyczne wieżowce”. Dziennikarka to nowoczesna, dążąca do sukcesu kobieta, dla której postęp, emancypacja, rozwój osobisty wydają się determinantami satysfakcjonującego życia prywatnego i zawodowego. Brawurowy sposób prowadzenia rozmowy z widoczną nutą wyższości nad rolniczką powoduje, że widz zauważa przede wszystkim jej pewność siebie, nonszalancję, a może nawet pogardę dla wyboru wiejskiego stylu życia. Z kolei zdanie „wieś nie kocha Urszuli, to jasne, nie kocha się nieudaczników, a ona, najbliżsi nawet przyznają: życie już przegrała” doprowadza osoby czytające artykuł do smutnego wniosku, że tak naprawdę Flis, odrzucona przez lokalną społeczność, nie przynależy do żadnego środowiska. Jest samotną, nieprzystającą intelektualnie, ale i obyczajowo do swojego otoczenia osobą, której potrzeby nie są przez nikogo rozpoznawane. Ciężar prowadzenia gospodarstwa, opieka nad starą matką i brak wsparcia nie pozwalają jej na realizację wszystkich potrzeb. Mimo tych trudności, przywiązana do gospodarstwa lub po prostu odpowiedzialna za los należącej do rodziny ziemi, trwa przy swym życiowym wyborze. Nie wydaje się jednak osobą spełnioną, szczęśliwą, opowiada o pracy ponad siły, wyalienowaniu i samotności. Żyjący w tej samej wsi ludzie, których krytyka ją rani i odbiera optymizm, są dla niej dalecy emocjonalnie, obcy.

(NIE)WINNA KAMERA

Dziennikarze nie są jedynymi intruzami obecnymi przy realizacji *Wizyty* – są nimi również niewidoczni w żadnym kadrze Marcel Łoziński i ludzie z ekipy filmowej, stojący po drugiej stronie kamery. Ta, używana przez operatorów Łozińskiego, „nie jest nigdy traktowana jako instrument całkiem niewinny i obojętny. Wszyscy oni mają świadomość, że zawsze, na swój sposób, zniekształca ona obraz rzeczywistości, wkraczając w filmowany świat”⁶, a użyta w nieumiejętny sposób „przeistacza się w groźną manipulatorkę i «traci godność»”⁷.

Pomimo że w *Wizycie* rejestruje jedynie wycinki rzeczywistości, które pozbawione są kinematograficznej obiektywności, pozornie wydaje się zupełnie nie ingerować w działania i rozmowy postaci. Zdjęcia realizowane są w konwencji sprawiającej wrażenie, że obserwujemy bohaterów z ukrycia. Widać to już w pierwszych sekundach filmu, ukazujących zmierzających w stronę wsi dziennikarzy. Kluczowe jest ujęcie kamery z wewnątrz na zewnątrz – nie podąża ona za „obcymi”, tylko czeka na ich przyście, rejestrując z daleka, jak wyłaniają się zza drzew i zbliżają. Przygląda się im z wiejskiej perspektywy, co podkreśla ich obcość w tym środowisku, a nas, widzów, sytuuje jako zdystansowanych

⁶ M. Hendrykowski, *Marcel Łoziński*, Wydawnictwo „Więź”, Warszawa 2008, s. 83.

⁷ Tamże, s. 84.

obserwatorów, nieinwazyjnych, niewchodzących głęboko w świat ukazywany w filmie, ale zajmujących wygodne, uprzywilejowane miejsce obserwujących całą sytuację od wewnątrz. Warto również przyrzeć się inscenizacji na poziomie dźwięku – od razu wiemy, gdzie się znajdujemy, gdyż słyszymy całą gamę rozmaitych odgłosów wydawanych przez zwierzęta oraz maszyny. Wszystko to od początku pobudza wyobraźnię i określa, gdzie jesteśmy (a nawet być może wpływa na nas, sytuując po jednej stronie „konfliktu”). Jednak w następnych scenach ta perspektywa zupełnie się zmienia; kamera obraca się i odwraca punkt widzenia – teraz obserwuje świat zza pleców dziennikarzy, już nie zajmując pozycji wewnątrz. Owa zewnętrzna perspektywa nie zmieni się już do końca filmu. Za sprawą tego odwrócenia przestajemy zajmować komfortowe dla nas jako widzów miejsce – stajemy się intruzami, gdyż znajdujemy się po stronie przyjezdnych osób.

Chociaż przez większość filmu kamera wydaje się ukryta, zarówno dziennikarka, jak i osoby, z którymi rozmawia, doskonale zdają sobie sprawę z jej obecności. Widać to przede wszystkim na początku filmu, podczas rozmów z sąsiadkami i sąsiadami Urszuli, którym Wesołowska zadaje szereg pytań o kobietę. Dziennikarce zdarza się pociągać rozmówców za rękaw, czego pewnie nie robiłaby, gdyby nie myślała o tym, czy mieszczą się w filmowym kadrze. Pyta ich, dlaczego się jej boją, podczas gdy ten strach nie musi wynikać z konfrontacyjności dziennikarki, zbyt dużej śmiałości i natarczywości, lecz z obecności kamery, która jeszcze bardziej onieśmiela osoby przez nią rejestrowane.

Pytania stawiane przez filmoznawczynię i filmoznawców dotyczące możliwości dotarcia do rzeczywistości prześladują kino dokumentalne od samych początków. „Skąd możemy być pewni, że to, co widzimy, jest prawdą, a nie fikcją?”⁸ – na tę wątpliwość odpowiedzieć w jasny sposób zwykle się nie da. Nakreślone przez mnie strategie twórcze związane z pracą kamery w *Wizycie* w wyraźny sposób uwypuklają, jakim narzędziem jest sam reportaż. Jak pisze Elizabeth Cowie: „Fakty w rzeczywistości nie mogą mówić same za siebie. Raczej sprawiamy, że «przemawiają» poprzez naszą kontekstualną wiedzę i zrozumienie w ramach określonych ram instytucjonalnych i społecznych”⁹. Konstrukcja filmu dokumentalnego w dużej mierze determinuje to, jak postrzegamy i rozumiemy ukazaną w nim rzeczywistość – za sprawą chociażby fragmentaryczności, subiektywnie wybranych kadrów czy materiału, który ostatecznie pozostał po zmontowaniu całości filmu. Wynika z napięcia między zarejestrowaną a dziejącą się tu i teraz rzeczywistością, obejmującą nieskończenie większą część świata, niemieszczącego się w filmowym kadrze. Zupełnie „nie wiemy, jaka naprawdę jest rzeczywistość. Nie wiemy, jaki w istocie jest filmowany przez nas człowiek. Na temat jednego i tego samego wycinka rzeczywistości czy tego samego człowieka można nakręcić niezliczoną liczbę filmów o bardzo różnej wymowie”¹⁰, podkreśla Marek Hendrykowski i diagnozuje, że „przed manipulacją obrazami audiowizualnymi nie chroni nas dzisiaj

8 E. Cowie, *Recording Reality, Desiring the Real*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2011, s. 19. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie autorki artykułu.

9 Tamże, s. 26.

10 M. Hendrykowski, *Marcel Łoziński*, dz. cyt., s. 85.

nic, z wyjątkiem etyki zawodowej i ludzkiej przyzwoitości samego realizatora oraz nadawcy (emitenta) danego przekazu¹¹. Twórcy filmu mogą zatem kłamać, mylić się lub zostać oszukani przez uczestników filmu¹². Hendrykowski nie postrzega jednak pracy Łozińskiego jako niemoralnej – jego docieranie do wrażliwości bohaterów i bohaterów oraz pokazywanie ich w filmach nazywa tworzeniem „kraj-obrazów wewnętrznych”, nakreślanych za pomocą środków filmowego wyrazu¹³. Trudno mówić o obiektywności, wiedząc o wszystkich wymienionych czynnikach ją utrudniających. Można postrzegać ją jako konstrukcję myślową w odniesieniu do materialności bądź w postmodernistycznym duchu uznać, że obiektywna rzeczywistość nie jest niczym więcej ani mniej niż tym, czym mówimy, że jest¹⁴.

Zaburzenie obiektywizmu widać także w specyficznej chronologii, która nie jest łatwa do uchwycenia. Zdradza ją to, jak bohaterki się do siebie zwracają – na początku filmu mówią raczej po imieniu, a gdy siedzą na łące, używają grzecznościowych zwrotów, gdyż scena kręcona była wcześniej, bohaterki jeszcze się dobrze nie знаły. Dla widzów nie jest jasne, że ta druga rozmowa-prowokacja odbywa się między zupełnie obcymi sobie osobami, wydaje się, że Flis i Wesołowska miały okazję poznać się lepiej już wcześniej, za sprawą poprzedzającej sceny, kiedy siedziały razem przy kuchennym stole. Jak się jednak okazuje, była ona realizowana po emocjonalnej wymianie zdań podczas wypasania krów¹⁵.

Kreację w tej scenie widać również na poziomie inscenizacji. Obraz kobiet siedzących na łące wśród zwierząt daje poczucie intymności, ale oglądając go, mamy świadomość, że kadr został zaplanowany przez reżysera, a jednym z celów takiego zabiegu jest wprowadzenie widza w sielski świat wsi. Ujęcia realizowane z daleka za pomocą długoogniskowych obiektywów mogły realnie dawać bohaterkom komfort, ponieważ zapominały one o obecności kamery. Nietrudno jednak dostrzec rodzaj aranżacji sytuacji, mający służyć innemu celowi niż ten, o którym wspominają osoby przewijające się przez film¹⁶.

Wizyta (według podziału Billa Nicholasa) jest filmem adresowanym trzecioosobowo – postaci pojawiające się na ekranie wyglądają, jakby nie zdawały sobie sprawy z obecności rejestrującego medium¹⁷. Urszuli Flis nie poznajemy jednak w sytuacji dla niej codziennej, nie podpatrujemy (z pozoru niewinnie), jak wygląda jej typowy dzień pełen obowiązków w gospodarstwie. Podczas tych kilkunastu minut jesteśmy natomiast świadkami, jak wygląda proces pracy reporterskiej, który już z pewnością adresowany trzecioosobowo nie jest. Ukazuje, jak obecność dziennikarki, fotografa (i w domyśle ekipy filmowej) odkształca rzeczywistość, kreując i narzucając określony kanon zachowań filmowanej kobiecie, jest on

11 Tamże, s. 84.

12 E. Cowie, *Recording Reality...*, dz. cyt., s. 26.

13 M. Hendrykowski, *Marcel Łoziński*, dz. cyt., s. 85.

14 E. Cowie, *Recording Reality...*, dz. cyt., s. 26.

15 J. Głowa, *Kobiety w polskim kinie dokumentalnym*, [w:] *I film stworzył kobietę*, red. G. Stachówna, Wydawnictwo UJ, Kraków 1999, s. 193.

16 M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2000, s. 32.

17 Tamże, s. 31.

w dużej mierze *a priori* przyjęty przez przyjezdnych, posiadających z góry określone tezy. Domagają się oni potwierdzenia swoich założeń i nieraz w sposób opresyjny proszą bohaterkę o wykonywanie szeregu działań kojarzonych z pracą rolną, tak aby móc uchwycić na fotografiach i pokazać w prasie zainscenizowany efekt – trud wiejskiego życia.

Można się więc zastanawiać, czy zafałszowanie rzeczywistości wynikało bardziej z bezpośredniej obecności kamery, czy z ingerencji, a nawet natarczywości osób realizujących reportaż. Większy ciężar reżyserowania wydaje się spoczywać na nich niż na twórcach filmu, co może być jedynie pozorem (w końcu to właśnie oni dokonują selekcji materiału, decydują, co warto uwiecznić, a co pominąć). Dziennikarze w *Wizycie* są pierwszymi bohaterami filmu, tak samo obecnymi w kadrze jak ich rozmówcy, nie są jedynie rodzajem medium, które ma być jak najmniej widoczne, wręcz przezroczyste, wyrzucone poza kadr, aby nie rozpraszać uwagi w założeniu skoncentrowanej na bohaterce filmu – są ważni dla filmu tak samo, jak Urszula Flis. Taką rolę odgrywa Marta Wesołowska, która gdyby miała świadomość tego, że kamera podstawiona przez Łozińskiego i rejestrująca jej rozmowy z Urszulą będzie medium, dzięki któremu powstanie film nie tylko o samej rozmówczyni, ale również w niemal takim samym stopniu o dziennikarce, stawiałaby może inne pytania oraz inaczej by postępowała. Prawdopodobnie brak tej świadomości stał się kluczem do obnażenia prawdy – reporterka zachowuje się w sposób pozornie naturalny, czyli taki, który umożliwia jej osiągnięcie celu. Używając określenia „pozornie naturalny”, chciałabym podkreślić fakt, że nawet jeśli nam jako widzom wydaje się, że osoby pojawiające się w filmie dokumentalnym nie kreują swego wizerunku, a ich kanon zachowań nie jest różny od tego poza kamerami, to nie powinniśmy tej pewności nigdy ulec. Odwiecznym problemem jest to, czy postaci uchwycone przez kamerę zachowują się w sposób, który ubarwia nasze (widzów) postrzeganie ich na lepsze, dużo rzadziej intencjonalnie na gorsze, po to, by zadowolić filmowca, który często nie mówi im wprost, czego chce¹⁸. Niewykluczone, że gdyby Marta Wesołowska zdawała sobie sprawę, co w istocie ma odśłaniać film, byłaby znacznie bardziej delikatna i subtelna w kontakcie z rozmówczynią, a jej pytania nie zamieniłyby się w opresyjną dyskusję przepełnioną natarczywym forsowaniem swego punktu widzenia na życie. Zresztą nie jest również jasne, czy owa pewność siebie i natarczywe zachowanie dziennikarki wynikały z chęci zrobienia wrażenia na widzach czy obnażyły jej prawdziwą naturę. A być może nie były ani jednym, ani drugim – może były rodzajem manipulacyjnej gry, mającej na celu sprowokowanie rozmówczyni do większej otwartości i gniewu, dzięki któremu pewne kwestie mogły zostać wypowiedziane. Słyszymy, jakie pytania zadaje dziennikarka Urszuli oraz sąsiadom i sąsiadkom. Są one zwykle tendencyjne, z góry przewidujące (można wręcz powiedzieć: wyreżyserowane przez pytającą) odpowiedzi. Nie jest to zabieg popularny dla wielu filmów dokumentalnych – w znakomitej większości pytania zadane bohaterkom i bohaterom zostają wycięte, a w filmie pozostają jedynie odpowiedzi.

¹⁸ B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001, s. 111.

Przez to, że nie znamy pytania prowokującego daną wypowiedź, możemy ulec przekonaniu, że osoba przemawiająca do kamery mówi to, co w danym momencie czuje, co myśli, na co ma ochotę, i nie mamy pojęcia, czy jej odpowiedź nie została „wymuszona” konkretnym, zadaniem jej pytaniem¹⁹. Zbudowanie takiego scenariusza rozmowy naturalnie ustanawia podział ról i konfrontuje obie kobiety – nowoczesną, wyzwoloną, „światową” dziennikarkę i subtelną, przytłoczoną wiejskim życiem, zmuszoną ciągle bronić swych wyborów rolniczki.

Zapoznanie widzów z Urszulą Flis dzieje się w bardzo przemyślany i nieprzypadkowy sposób, z wykorzystaniem szekspirowskiego wzorca wprowadzania do sztuk głównych bohaterów – tworzenia wokół nich aury tajemnicy, wzbudzenia ciekawości, zaproszenia do tworzenia własnych wyobrażeń na temat postaci, o których w pierwszych scenach można usłyszeć od innych osób występujących w utworze, w subiektywny sposób rozprawiających o losach głównego bohatera dramatu. Tak samo jest w *Wizycie* – z początku nie wiemy, dlaczego dziennikarze przyjeżdżają na prowincję. Gdy zaczynają wypytywać miejscowych o Urszulę, otrzymujemy garść ogólnych informacji, subiektywnych opinii o bohaterce, niecierpliwie czekając, kiedy obiekt naszej ciekawości zostanie nam przedstawiony. Gdy w końcu dochodzi do spotkania, sylwetka Urszuli jest zasłonięta liśćmi drzew i fragmentem budynku, słyszymy tylko jej głos, kiedy wita się z przyjezdnymi. To częściowe zasłonięcie kadru nie jest rzecz jasna przypadkowe, nie wynika z chaotyczności pracy Jacka Petryckiego, uznawanego za jednego z najlepszych operatorów lat siedemdziesiątych, ale jest kolejnym reżyserskim zabiegiem, mającym na celu stopniowe budowanie w widzach ciekawości. Marcel Łoziński, stosując inscenizację, sięga „po nią, aby «odtworzyć» rzeczywistość, ujawnić pewne jej właściwości, które inaczej nie wyszłyby na powierzchnię, nie ujawniłyby się przed okiem kamery”²⁰.

ROZDRAPYWANIE RAN, CZYLI KWESTIA ETYKI REPORTAŻU

To jasne, że dla niektórych wydarzeń czy fragmentów rozmów nie ma w filmie dokumentalnym miejsca. Powodów jest kilka. Niektóre są zbyt zwyczajne, żeby nie powiedzieć nudne, aby stać się jego częścią. Są też takie, które nie pasują do postawionej przez autorów tezy, zburzyłyby idealną wizję, wzbudziłyby rodzaj nieufności w osobach oglądających film, przecząc zobaczonym i usłyszanym wcześniej sytuacjom. Wycięcie ich staje się ułatwieniem dla twórców. Jednak istnieje jeszcze jedna, bardzo ważna pobudka, dla której niektóre nagrane wydarzenia i wypowiedzi nie są ukazywane szerszemu gronu odbiorców – to odpowiedzialność osób realizujących film.

Etyka dokumentalisty nakazuje nie szkodzić osobom przez niego filmowanym za sprawą opublikowania materiałów, które mogłyby się do tego przyczynić.

¹⁹ Takim przykładem mógłby być nieco późniejszy film Marcela Łozińskiego – *Moje miejsce* z 1986 roku. Wszystkie wypowiedzi pracowników Grand Hotelu w Sopocie są do siebie podobne, w każdej z nich pojawia się sformułowanie wskazujące na wartościowość ich pracy. Wraz z kolejnymi zbliżonymi wypowiedziami ogarnia nas jednak wątpliwość, czy aby na pewno każda z tych osób chciała powiedzieć o tym samym, czy też każda została zapytana dokładnie o to samo, dzięki czemu twórcy filmu otrzymali upragniony efekt, czyli potwierdzenie tezy, którą zakładali.

²⁰ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, dz. cyt., s. 37.

Jednak zupełny brak ingerencji i szkodliwości nie są możliwe. Reportaż jako narzędzie jawić się może jako nieetyczne medium, wykorzystujące czyjeś życie i emocje, aby ostatecznie zostawić osobę filmowaną samą ze świeżo rozdrapanymi ranami. Ponadto chęć ścisłego zarejestrowania rzeczywistości jest utopijna nie tylko ze względu na brak technicznej możliwości uchwycenia każdego z jej elementów. Jak pisał Wojciech Wiszniewski, zwyczajnie nikt nie jest w stanie zarejestrować wszystkich aspektów otaczającego nas świata²¹.

„Jak możemy przedstawiać innych lub mówić o nich, nie redukując ich do stereotypów, pionków czy ofiar?”²², zastanawia się Bill Nichols. Wyjątkowość Urszuli Flis jest zbudowana na gruncie o podłożu stereotypowym, powszechnej opinii, wedle której mieszkańcy i mieszkańcy wsi są osobami niezainteresowanymi kulturą i sztuką, dla których największe wartości to założenie rodziny, posiadanie dzieci oraz bycie pracowitym rolnikiem. Jedną z najważniejszych funkcji stereotypu to „gwarancja naszego szacunku do samych siebie; to projekcja na świat naszego poczucia własnej wartości, naszej pozycji i naszych własnych praw. Stereotypy są zatem w wysokim stopniu nacechowane emocjami, które się z tym wszystkim wiążą. Stanowią fortece naszej tradycji. Za ich murami możemy czuć się bezpiecznie na pozycjach, które zajmujemy”²³. Film pokazuje stereotypowe podejście do świata społeczności wiejskiej i stojącą w kontrze do niego osobę w tym świecie wyobcowaną. Postawa środowiska, z którego wywodzi się bohaterka reportażu, obnaża naznaczone lękiem przed innością ludzkie reakcje. Osadzenie od pokoleń w stereotypach nie pozwala osobom z otoczenia Urszuli Flis zrozumieć jej niestandardowego podejścia do życia, wyklucza przekroczenie ram, w których zostały wychowane i wzrastały, ogranicza ich wolność, choć nie zdają sobie z tego sprawy. Właśnie to poczucie wolności umysłu, które uosabia Urszula, denerwuje ich najbardziej. Filmowa bohaterka staje się dla nich figurą Innego, dzięki któremu krystalizują się ich poglądy, ale również tożsamość. Są zakorzenieni w starych teoriach tożsamości, pozwalających zachować spokój i równowagę za sprawą ich świetnej znajomości. Urszula Flis odnajduje się w habitusie rolniczki, natomiast nie jest taka jak większość jej sąsiadek. Narzucona zewnętrzna rama nie umożliwi nakładania się różnorodnych działań, zainteresowań i potrzeb, ponieważ dla środowiska tej postaci wydają się one sprzeczne.

PO WIZYCIE U URSZULI. DALSZY ŻYCIE FILMU

Warto podkreślić, że zainteresowanie mediów Urszulą Flis trwało na długo przed przyjazdem Łozińskiego. Reżyser zobaczył przeprowadzoną z nią w agresywnym tonie telewizyjną rozmowę i to zainspirowało go do zrobienia dokumentu o dokumentowaniu²⁴.

²¹ Tamże, s. 27.

²² B. Nichols, *Introduction to Documentary*, dz. cyt., s. 139.

²³ W. Lippmann, *Public Opinion*, Macmillan, New York 1956, s. 96. Cyt. za R. Dyer, *Rola stereotypu*, tłum. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 49–50/2005, s. 239.

²⁴ M. Hendrykowski, *Marcel Łoziński*, dz. cyt., s. 50.

Kwestia odpowiedzi społecznej na *Wizytę* nie jest dla mnie jasna. Film dalej pokazywany jest na niektórych wykładach akademickich poświęconych kinu dokumentalnemu, gdy omawia się twórczość Marcela Łozińskiego. Jednak próbując dotrzeć do mówiących o *Wizycie* tekstów z czasów jej powstania, napotkałam problemy – o filmie raczej nie pisano w latach siedemdziesiątych, nie ma po nim praktycznie śladu w bibliotece ani czytelni Filмотeki Narodowej Instytutu Audiowizualnego. Co prawda ma własną teczkę na wycinki prasowe, ale w środku znajduje się tylko jeden krótki artykuł dotyczący realizacji telewizyjnej z 1972 roku o tym samym tytule, umieszczony tam przez pomyłkę.

Jeśli już pisze się o *Wizycie*, to po dwudziestu paru latach w kontekście filmu *Żeby nie bolało*, będącego powrotem do Urszuli Flis po latach. Służy on jako punkt wyjścia analizy kategorii rewizyty, rozważań na temat warsztatu etnograficznego oraz tego, jak na bohaterkę wpłynęły proces realizacji filmu oraz świadomość odsłonięcia przed światem swego życia i wrażliwości²⁵. Tak więc *Żeby nie bolało* prawdopodobnie jest najlepszym źródłem informacji o tym, jak po premierze *Wizyty* wyglądała odpowiedź społeczna – Urszula Flis nie żałowała, że film powstał, a reakcje po jego obejrzeniu „były dość sympatyczne, nawet we wsi”. Sam tytuł kontynuacji nawiązuje do jednej z wypowiedzi bohaterki i jest potwierdzeniem tezy, iż kamera posiada zdolność do wytwarzania traumy²⁶. Zainteresowanie budzi także sama metafilmowość, kwestia autotematyczności widocznej w twórczości Marcela Łozińskiego, którą *Wizyta* rozpoczęła – później powstały w tym duchu takie filmy dokumentalne, jak *Próba mikrofonu* (1980), *Ćwiczenia warsztatowe* (1984) czy wspomniane już *Żeby nie bolało* (1998).

Filmy dokumentalne, choć pokazują rzeczywistość, to robią to wycinkowo i nie zawsze wiarygodnie. W krótkim, poświęconym *Wizycie* tekście znajdującym się w książeczce dołączonej do zestawu filmów dokumentalnych Łozińskiego z serii „Polska Szkoła Dokumentu”²⁷ Tadeusz Sobolewski przywołuje teorię McLuhana głoszącą, iż media stają się treścią same dla siebie bez względu na to, co pokazują. To środek przekazu kształtuje i kontroluje skalę, a także formę stosunków międzyludzkich i ludzkich działań. We wstępie do wspomnianej broszurki Sobolewski pisze o obnażeniu prawdy poprzez wprowadzenie obcego elementu. Sam Łoziński nazywa swą technikę tworzenia filmu „zagęszczaniem rzeczywistości” poprzez prowokowanie wydarzeń, które samoistnie przed kamerą mogłyby się nie zdarzyć. Pomysł reżysera umożliwia zarejestrowanie emocjonalnych wypowiedzi i zachowań bohaterek, które bez prowokacyjnego impulsu prawdopodobnie w ogóle by się nie ujawniły.

Wizyta jest przede wszystkim filmem o inwazyjnym charakterze współczesnych mediów, mówiącym być może nawet więcej o jego autorach²⁸ niż dwóch

25 M. Mazurek, *Rewizyta etnograficzna. Jak się wytwarza wiedzę socjologiczną*, „Kultura i Społeczeństwo” 3/2015, s. 40.

26 M. Hendrykowski, *Marcel Łoziński*, dz. cyt., s. 51.

27 Książeczka jest częścią zestawu płyt DVD „Polska Szkoła Dokumentu: Marcel Łoziński”, dystrybuowanego przez Narodowy Instytut Audiowizualny, wydanego w 2007 roku. W zestawie znajduje się 14 filmów dokumentalnych Marcela Łozińskiego zrealizowanych w latach 1972–1972, w tym *Wizyta* oraz *Żeby nie bolało*.

28 Tamże, s. 53.

bohaterkach. Łozińskiemu udało się osiągnąć swój efekt dzięki wykorzystaniu agresywnych praktyk dziennikarskich i poddaniu ich ocenie. To nietypowy film dla okresu, w którym powstał. Propaganda sukcesu szerzona w czasach gierkowskich pokazywała z wielkim patosem człowieka pracy – również rolnika. Ten jednostronny wizerunek ograniczony był do ciężkiej pracy i jej sukcesu. Łoziński wychodzi poza standardowe ramy propagandowe. Wprawdzie przedstawia kobietę, która samotnie, ciężko, często ponad swoje siły, pracuje na roli, jednak jej postać wykracza ponad normatywny obraz człowieka wsi, jest nietypowym dla tego środowiska przykładem rolniczki-intelektualistki.

BIBLIOGRAFIA

- Cowie, Elizabeth. *Recording Reality, Desiring the Real*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Dyer, Richard, „Rola stereotypu”. Tłum. Iwona Kurz. *Kwartalnik Filmowy* 49–50 (2005).
- Fidelis, Małgorzata. „Równouprawnienie czy konserwatywna nowoczesność? Kobiety pracujące”. W: Katarzyna Stańczak-Wiślicz, Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczevska, Piotr Perkowski. *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*. Kraków: Universitas, 2020.
- Głowa, Jadwiga. „Kobiety w polskim kinie dokumentalnym”. W: *I film stworzył kobietę*, red. Grażyna Stachówna. Kraków: Wydawnictwo UJ, 1999.
- Hall, Stuart. *Essential Essays*. T. 2: *Identity and Diaspora*. Durham: Duke University Press, 2019.
- Hendrykowski, Marek. *Marcel Łoziński*. Warszawa: Wydawnictwo „Więź”, 2008.
- Mazurek, Małgorzata. „Rewizyta etnograficzna. Jak się wytwarza wiedzę socjologiczną”. *Kultura i Społeczeństwo* 3 (2015).
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Przylipiak, Mirosław. *Poetyka kina dokumentalnego*. Gdańsk: Wydawnictwo UG, 2000.
- Teleżyńska, Irena A. „«Żeby nie bolało» jako postulat antropologiczny”. *Kwartalnik Filmowy* 97–98 (2017).
- Wesołowska, Marta. „Horoskop w sprawie genów”. *Polityka* 905, 27 (1974).

Data wpłynięcia: 27 lipca 2021 r. Data zatwierdzenia do druku: 22 października 2021 r.

ENTERING PEOPLE'S LIVES WITH A CAMERA. THE VISIT BY MARCEL ŁOZIŃSKI

This article discusses Marcel Łoziński's *The Visit* (1974), confronting it with the reality of the Gierek decade and the situation of Polish rural women in the 1970s. The film depicts an ideological conflict between a female farmer interested in literature and theatre, and a journalist as the embodiment of what is modern and urban. The women's clash is an interesting starting point for a broader discussion

on the subject matter, message, and visual aspects of the documentary, particularly in the context of staging and provocation. The paper addresses a very significant issue of media invasiveness and journalism ethics associated with the responsibility of journalists and filmmakers. Using the example of *The Visit*, the author describes the behaviour and statements of the film characters, and their determination in the presence of the camera. She discusses the cinematography, which plays an essential role in conveying the theses made in the film, the trap of adopting a stereotypical approach to rural populations, the mixed reception of the film, and its links to one of Łoziński's later productions, *So It Doesn't Hurt* (1998).

SŁOWA KLUCZOWE: film dokumentalny, Marcel Łoziński, etyka dokumentalisty, lata siedemdziesiąte, współczesne media

KEY WORDS: documentary, Marcel Łoziński, the ethics of a documentary filmmaker, the 1970s, contemporary media