

AUTOREFERAT

Imię i nazwisko – Krzysztof Kopczyński

Wykształcenie, posiadane dyplomy

1983 – magister filologii polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, dyplom z wyróżnieniem

1993 – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa na podstawie pracy „Recepcja twórczości Adama Mickiewicza na ziemiach zaboru rosyjskiego w latach 1831-1855” obronionej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, promotor – prof. dr Maria Janion

Dotychczasowe zatrudnienie

1983-2007 – asystent stażysta, asystent, adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

2007 – do chwili obecnej – adiunkt, docent w Instytucie Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego

Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311)

Tytuł osiągnięcia artystycznego

„Dybuk. Rzecz o wędrownicy dusz” – film dokumentalny 86 min. kolor (2015) – reżyseria, scenariusz, producent, zdjęcia dodatkowe

Omówienie celu artystycznego ww. pracy i osiągniętych wyników

„Dybuk. Rzecz o wędrownicy dusz” to film dokumentalny opowiadający o wydarzeniach na Ukrainie bezpośrednio poprzedzających Euromajdan. Do Humania przyjeżdża 30 tysięcy

chasydów celebrować żydowski Nowy Rok na grobie cadyka Nachmana. Ukraińska prawica stawia krzyż w miejscu ich modlitwy i buduje pomnik Kozakom, którzy podczas powstania narodowego w 1768 roku zamordowali tysiące Żydów i Polaków. W Braclawiu, gdzie Nachman mieszkał, zanim przeniósł się do Humania, na przyjazd chasydów przygotowuje się Wołodzia, emerytowany major Armii Czerwonej, dozorca żydowskiego cmentarza.

Film powstawał w latach 2008-2015 i został ukończony w koprodukcji polsko-szwedzko-ukraińskiej dzięki wsparciu finansowemu Programu Media Unii Europejskiej, Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, Szwedzkiego Instytutu Filmowego, Ukraińskiej Państwowej Agencji Kinematografii i The Society for Arts (Chicago). Scenariusz był pisany w ramach Stypendium Funduszu Promocji Twórczości Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej.

Dystrybucję filmu w Ameryce Północnej prowadzi 7 for Arts (Los Angeles), a na pozostałych terytoriach Journeyman Pictures (Wielka Brytania). Obieg festiwalowy wspomaga Krakowska Fundacja Filmowa.

Pokazy i debaty o filmie od premiery 31 maja 2015 roku

pokaz przedpremierowy na konferencji prasowej Krakowskiego Festiwalu Filmowego, Kino Rejs, Warszawa (z udziałem reżysera)

premiera światowa – Gala Otwarcia Krakowskiego Festiwalu Filmowego (prowadzenie dyskusji z reżyserem – Anna Bielak)

wernisaż wystawy Witolda Krassowskiego „Dybuk. Rzecz o wędrownicy dusz” w Małopolskim Ogrodzie Sztuki (dyskusja z autorem wystawy i reżyserem)

Krakowski Festiwal Filmowy (prowadzenie dyskusji z reżyserem – Joanna Szymańska)

Krakowski Festiwal Filmowy (pokaz połączony z debatą zorganizowaną przez „Tygodnik Powszechny” z udziałem reżysera, operatora Jacka Petryckiego, koproducenta Giennadija Kofmana, asystenta reżysera i tłumacza Awiszaja Hadari, fotosty Witalda Krassowskiego, Pawła Reszki i Małgorzaty Nocuń)

Kino Kultura, Warszawa (pokaz filmów nagrodzonych na Krakowskim Festiwalu Filmowym dla członków Stowarzyszenia Filmowców Polskich)

Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” (pokaz na warsztacie Jacka Petryckiego)

Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Odessie (dyskusja z udziałem reżysera, koproducenta Giennadija Kofmana, asystentki reżysera i tłumaczki Anny Sajewicz prowadzona przez Alika Szpiluka)

konferencja prasowa na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Odessie z udziałem reżysera, koproducenta Giennadija Kofmana, asystentki reżysera i tłumaczki Anny Sajewicz

Letnia Akademia Filmowa w Zwierzyńcu (dyskusja z udziałem reżysera prowadzona przez Konrada J. Zarębskiego)

Ińskie Lato Filmowe (dyskusja z udziałem reżysera)

Festiwal Bluebox, Olsztyn

Festiwal Filmowy w Gdyni (dyskusja z udziałem reżysera prowadzona przez Olę Salwę)

Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Bagdadzie

Festiwal Filmowy Opolskie Lamy (dyskusja z udziałem reżysera)

Kino Dokumentu, Ursynów, Warszawa (dyskusja z udziałem reżysera i Jacka Petryckiego, prowadzenie – Andrzej Bukowiecki i Piotr Śliwiński)

Bajit Chadasz, Kraków (pokaz w ramach Spotkań z kulturą żydowską, dyskusja z reżyserem i Awiszajem Hadari, prowadzenie – dr Joachim S. Russek)

DOK Leipzig (3 pokazy z udziałem reżysera, jeden z nich prowadzony przez Barbarę Wurm)

Festiwal Filmów Polskich w Ameryce, Chicago (dyskusja z udziałem reżysera)

Międzynarodowy Festiwal Filmowy Praw Człowieka VERZIO, Budapeszt (2 dyskusje z udziałem reżysera)

Festiwal Filmowy w Goeteborgu (3 pokazy)

IDFA Amsterdam (4 pokazy, w tym 2 z udziałem reżysera i pokaz w ramach programu prof. Benjamina Barbera „Dżihad versus McŚwiat”)

Festiwal Mediów „Człowiek w Zagrożeniu”, Łódź

Międzynarodowy Festiwal Filmowy WATCH DOCS, Warszawa (debata „Niestyszące się opowieści” z udziałem reżysera, prof. Joanny Tokirskiej-Bakir, Piotra Tymy i Giennadija Kofmana prowadzona przez Jolantę Steciuk)

DKF „Mozaika”, Bydgoszcz (dyskusja z udziałem reżysera prowadzona przez dr. Tomasza Kawskiego)

Jerusalem Jewish Film Festival (dyskusja z udziałem reżysera i Awiszaja Hadari)

Artdocfest, Moskwa (2 dyskusje z udziałem reżysera)

Washington Jewish Film Festival (2 pokazy)

Dada Saheb Phalke Film Festival, Indie

Carnegie Mellon International Film Festival „Faces of Conflict”, Pittsburgh (dyskusja z udziałem reżysera i poprowadzenie przez niego zajęć na seminarium historii Europy Wschodniej dr Michal Friedman)

Mediawave International Film and Music Gathering, Węgry (2 pokazy z udziałem autora opracowania muzycznego, Pawła Juzwuka)

Kino na Granicy, Cieszyn (dyskusja z udziałem reżysera)

Nice International Film Festival South of France

Nyski Festiwal Filmowy (2 dyskusje z udziałem reżysera)

Wales International Documentary Festival (dyskusja z udziałem Jacka Petryckiego)

Międzynarodowy Festiwal Filmowy „Żydowskie Motywy”, Warszawa (dyskusja z udziałem reżysera)

Near Nazareth Festival, Izrael

Jehlum Short & Long Film Festival, Indie

Moscow Jewish Film Festival (dyskusja z udziałem reżysera i dr. Uriego Gershovicha)

Międzynarodowy Festiwal Filmowy im. Andreja Tarkowskiego „Zierkało”, Plios, Rosja (dyskusja z udziałem reżysera prowadzona przez Witalija Manskiego)

Gdańsk DocFilm Festiwal

Solanin Film Festiwal, Nowa Sól

Hommage à Kieślowski Film Festival, Sokołowsko (dyskusja z udziałem Beaty Dzianowicz, Jacka Petryckiego i reżysera nt. „Sztuka dokumentu – film jako narzędzie i instrument walki z nietolerancją, wojną i przemocą”, prowadzenie – prof. Mikołaj Jazdon i dr Rafał Koschany)

Saratov Sufferings Film Festival

Żaworonki, Rosja (pokaz dla wykładowców i studentów WGIK-u i innych moskiewskich szkół filmowych połączony z dyskusją z reżyserem prowadzoną przez Dmitrija Kabakowa)

Kino Fakel, Moskwa (pokaz w ramach prac Klubu Filmu Polskiego z udziałem reżysera prowadzony przez dr. Dariusza Kleczewskiego)

Flahertiana International Film Festival, Perm (dyskusja z udziałem reżysera)

Batumi International Art House Film Festival (dyskusja z udziałem reżysera)

SOSE International Film Festival, Erywań (pokaz z udziałem reżysera)

Dni Filmu Polskiego w Ukrainie (pokazy w Kijowie i Charkowie z udziałem reżysera i Giennadija Kofmana)

Inconvenient Films Human Rights Film Festival, Wilno (2 pokazy z udziałem reżysera, jeden z nich prowadzony przez Gediminasa Andriukaitisa)

Astra International Film Festival, Sibiu, Rumunia (2 pokazy z udziałem reżysera)

Ekaterinburg Jewish Film Festival

Wybrane omówienia i wywiady

Tadeusz Szyma, *Duch sprawiedliwego i dybuki grzesznych*, "Kino" 3 (2015)

Between Two Worlds, wywiad Krzysztofa Gierata z Krzysztofem Kopczyńskim, "Focus on Poland" 1 (2015)

Gdy śnią się anioły, wywiad Pawła Jaskulskiego i Mariusza Korycińskiego z Krzysztofem Kopczyńskim, "Nowy Folder" 3 (2015)

Kraków Film Festiwal – „Dybuk, rzecz o wędrowce dusz”, inlovewithmovie.blogspot.com, 16.05.2015

"Dybuk" – próba zrozumienia współczesnej Ukrainy, wywiad Joanny Sławińskiej z Krzysztofem Kopczyńskim, program "Dosłownie kultura", Program I Polskiego Radia, 25.05.2015

Małgorzata Piwowar, *Dusza Chasyda i Ukraińca*, rp.pl, 29.05.2015

Agnieszka Młynarczyk, *Spotkanie z "innym" – recenzja filmu "Dybuk. Rzecz o wędrowce dusz" Krzysztofa Kopczyńskiego*, polishdocs.pl, 29.05.2015

Max Cegielski rozmawia z Krzysztofem Kopczyńskim, TVP Kultura na 55. Krakowskim Festiwalu Filmowym, 05.06.2015

Patrycja Wanat rozmawia z Krzysztofem Kopczyńskim, audycja "Do zobaczenia", Radio TOK FM, 06.06.2015

Dybuk... to metafora, wywiad Jolanty Drużyńskiej z Krzysztofem Kopczyńskim, program "Koło kultury" Radia Kraków, 07.06.2015

Grażyna Bochenek rozmawia z Krzysztofem Kopczyńskim, program "Radiowy kinematograf" Radia Rzeszów, 10.06.2015

„Kocham kino”, 12.06.2015, TVP 2

Zderzenie kultur, wywiad Andrzeja Bukowieckiego z Krzysztofem Kopczyńskim, "FilmPRO" 3 (2015)

Władimir Gromow, *Przewyciężając strach: o filmie Krzysztofa Kopczyńskiego "Dybuk. Rzecz o wędrowce dusz"*, culture.pl, 19.06.2015

Ukraina interesuje mnie bardziej niż Nowy Jork, wywiad Władimira Gromowa z Krzysztofem Kopczyńskim, culture.pl, 24.06.2015

He без политики: итоги VI Одесского международного кинофестиваля, Arsenij Kniazkow, Julia Kuprina, forbes.ua, 21.07.2015

Создатели документальной истории о хасидах «Диббук»: «Для нас очень важно, чтобы фильм послужил началом для диалога», www.telekritika.ua, 04.08.2015

Ukraina w łupinie orzecha, wywiad Pawła Reszki z Krzysztofem Kopczyńskim, "Tygodnik Powszechny" 22/2015

Czasem zaczyna się od miejsca, wywiad Kuby Armaty z Krzysztofem Kopczyńskim, "Magazyn Filmowy" 8/2015

Benjamin Barber, Extended Q&A „The Dybbuk – A Tale of Wandering Souls”, <https://www.idfa.nl/industry/idfa-tv/reports/extended-q-a-s/2015-extended-q-a-the-dybbuk.aspx>

Spotkanie na wąskim moście, wywiad Pawła Jaskulskiego i Mariusza Korycińskiego z Krzysztofem Kopczyńskim, „Odra” 4 (2016)

Kopczyński: Poprzez swoje filmy chcę budować dialog kulturowy, „Znad Wilii”, zw.lt, 15.10.2016

Film "Dybuk. Rzecz o wędrówce dusz" został pokazany w ramach 11. Dni Kina Polskiego na Ukrainie, www.onet.pl, 26.10.2016

Nagrody dla filmu

Srebrny Lajkonik dla Reżysera Najlepszego Filmu Dokumentalnego, Krakowski Festiwal Filmowy 2015

Rekomendacja Krakowskiego Festiwalu Filmowego do Europejskiej Nagrody Filmowej 2015

Nagroda Międzynarodowej Federacji Krytyków Filmowych FIPRESCI, Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Odessie 2015

Nominacja do Nagrody „Lepziger Ring”, DOK Leipzig 2015

Special Jury Mention for Feature Documentary, Dada Saheb Phalke Film Festival 2016

Nominacja do Nagrody za Najlepszy Montaż Filmu Dokumentalnego (Michał Leszczyłowski), Nice International Film Festival South of France 2016

Nominacja do Nagrody za Najlepszą Reżyserię Zagranicznego Filmu Dokumentalnego, Nice International Film Festival South of France 2016

Warszawski Feniks – Nagroda Specjalna im. Antoniego Marianowicza dla Najlepszego Filmu Polskiego, Międzynarodowy Festiwal Filmowy „Żydowskie Motywy” 2016

Nagroda w konkursie pełnometrażowych filmów dokumentalnych, Near Nazareth Festival 2016

Nagroda w kategorii „Konflikt”, Moscow Jewish Film Festival 2016

„Dybuk. Rzecz o wędrownicy dusz” – jak powstawał film i o co mi chodziło

Na początku 2008 roku redaktorzy TVP Kultura zapytali mnie, czy wyreżyserowałbym dokument o Michale Waszyńskim. Aby odpowiedzieć na to pytanie, obejrzałem kilka jego filmów, w tym po raz kolejny „Dybuka” (1937), którego scenariusz został napisany na podstawie dramatu Szymona An-skiego (wyd. jidisz 1919). Nie podjąłem się realizacji, ale przemyślałem na nowo kilka sekwencji „Dybuka”, przede wszystkim fascynującą scenę przedstawiającą chasydzki taniec śmierci. W marcu tegoż roku zostałem zaproszony z moim poprzednim dokumentem, „Kamienną ciszą” (2007), na festiwal DocuDays w Kijowie, gdzie dowiedziałem się, że do oddalonego o 200 km Humania zjeżdżają się na Rosz Haszana tysiące chasydów z całego świata, by świętować przy grobie cadyka Nachmana. Pojechałem tam i trafiłem akurat na obchody święta Purim, urządzone przez Żydów autochtonów. Purim to najradośniejsze święto żydowskie, łatwo się więc zaprzyjaźniliśmy. Odwiedziłem grób Nachmana położony na skraju nieistniejącego już cmentarza Żydów zamordowanych w 1768 roku przez Kozaków i dowiedziałem się dużo o chasydach i ich konfliktach z miejscową społecznością ukraińską. Czułem, że Humań jest miejscem, w którym dzieją się ważne rzeczy, ale nie wiedziałem jeszcze, jak o tym opowiedzieć. Pracę nad dokumentem można jednak przecież zacząć od obserwacji miejsca, nie mając jeszcze historii ani głównego bohatera. Łatwo wskazać takie filmy w dorobku krótkometrażowym Karabasza, Kieślowskiego, Łozińskiego. Stosuje tę metodę Werner Herzog, robiąc swoje filmy dokumentalne. A także Frederick Wiseman jako autor „Szalonego konia” (2011). I wielu innych.

W odróżnieniu od „Kamiennej ciszy”, która była tak zwanym dokumentem spontanicznym, przy „Dybuku” chciałem wszystko pod każdym względem bardzo dokładnie przemyśleć. Postanowiłem też, że film powstanie zgodnie z wzorcowym modelem europejskiej koprodukcji międzynarodowej. Pojechałem wkrótce ponownie na

dokumentację do Humania i Braclawia, w którym Nachman mieszkał, zanim przeniósł się do Humania. Korzystając z zaproszenia dla „Kamiennej ciszy”, odwiedziłem Filмотekę w Jerozolimie, by sprawdzić, jakie filmy powstały już w Humaniu. Dyrektor Filмотeki wskazał mi „Yippee” (2006) Paula Mazursky’ego i parę filmów telewizyjnych. Utrzymał przy tym, że podjęcie tematu to dobry pomysł. Siedem lat później w tej właśnie Filмотece odbyła się izraelska premiera „Dybuka”.

W pracach przygotowawczych bardzo pomogło mi moje historycznoliterackie wykształcenie. Znałem dość dobrze temat koliszczyzny i rzezi humańskiej z literatury romantycznej, zwłaszcza pism Tarasa Szewczenki, Goszczyńskiego i Słowackiego, który przypisał im ważną rolę w swojej mistycznej koncepcji dziejów. Ułatwiło mi to zrozumienie Nachmana, a potem rozmowy z chasydami i – przede wszystkim – wizualizację ich świata. Nauka Nachmana jest na pierwszy rzut oka prosta i również dlatego ma on współcześnie wielu zwolenników, nie tylko wśród chasydów. Obiecuje, że każdy pobożny Żyd (czyli chasyd, bo chasyd znaczy „pobożny”), który przy jego grobie zaśpiewa 10 wybranych przez niego psalmów witając Nowy Rok, zostanie przy jego pomocy zbawiony.

Najważniejsze pytanie, jakie zadawałem sobie od początku pracy, brzmiało: w jakiej mierze religia może pomóc współczesnemu człowiekowi poradzić sobie ze śmiercią? Postawienie takiego pytania miało związek z doświadczeniem odbioru „Kamiennej ciszy”. Jej bohaterka, Amina, została zamordowana w górach Afganistanu z powodów religijnych, po osądzeniu o cudzołóstwo, przez ludzi, którzy byli na swój sposób wierni VI przykazaniu. Chasydzi utrzymują, że ten świat jest dla nich tylko „wąskim mostem”. Ukraińcy natomiast rozpoczęli podczas naszych zdjęć budowę pomnika Gonty i Żeleźniaka, Kozaków odpowiedzialnych za rzeź Żydów i Polaków przed 250 laty. Postawili też nad jeziorem, przy którym zwykle modlili się chasydzi, krzyż. Konflikt chasydzko-ukraiński w Humaniu nabrał wtedy trochę charakteru religijnego, choć tak naprawdę był ekonomiczny – wiadomo, że największym problemem społecznym Ukrainy jest korupcja i chasydzi umieli to wykorzystać.

Na początku października 2008 roku, podczas Rosz Haszana, zrobiliśmy pierwsze zdjęcia. Do Humania przyjechało wtedy prawie 30 tysięcy chasydów. Dzięki Żydom

autochtonom, którzy byli w większości weteranami wojennymi szanowanymi przez miejscowe władze, uzyskaliśmy wszelkie konieczne zgody na zdjęcia. Sfilmowaliśmy wielkie modlące się zgromadzenia i kameralne powitanie Nowego Roku przez Żydów urodzonych w Humaniu. Wydawało mi się wtedy, że głównym bohaterem filmu będzie chasyd. Albo ukraiński patriota z lokalnej organizacji pozarządowej. Myślałem też o młodym Żydzie z Ukrainy, zdecydowanym na emigrację do Izraela. I wtedy właśnie na cmentarzu żydowskim w Braclawiu spotkałem Wołodię, byłego majora Armii Czerwonej, żyjącego z działki przyzagrodowej, skromnej emerytury i utrzymywania porządku na żydowskim cmentarzu. Pod domem Wołodii znajdował się kiedyś loch, w którym rebe Nachman dyktował opowieści swojemu ulubionemu uczniowi. Zasypane dziś tunele prowadziły w odległe rejony Braclawia, między innymi do starego carskiego więzienia, a potem więzienia NKWD, zamienionego po śmierci Stalina w przytułek dla psychicznie chorych. Załatwianie zgody na zdjęcia w tym miejscu trwało pięć lat.

Pierwszy trailer, przedstawiony na pitchingu już w dwa miesiące po zdjęciach, pokazywał tylko miejsca: Humań i Braclaw. Z punktu widzenia „kreatywnej produkcji” prezentacja projektu na tak wczesnym etapie jest błędem, mnie jednak pomogła zdobyć dofinansowanie na jego rozwój z Programu Media Unii Europejskiej, które – wspomozone dotacją z PISF-u i stypendium scenariuszowym z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego – pozwoliło mi pracować nad przygotowaniem do głównych zdjęć cztery lata, wykonać kilkakrotnie zdjęcia dokumentacyjne w Ukrainie, raz w Izraelu, a także znaleźć partnerów zagranicznych. Pierwszym z nich był Giennadij Kofman, ukraiński producent i dyrektor programowy Festiwalu Praw Człowieka DocuDays. Uwierzył on, że reżyser spoza Ukrainy powie o tym kraju rzeczy, których Ukrainiec nie widzi, albo nie chce o nich mówić. W dyskusjach z nim na temat filmu ważną rolę odegrała wzięta od Hannah Arendt kategoria „banalności zła”, którą przykładaliśmy do sytuacji ukraińskiej.

Po kolejnych zdjęciach zdecydowałem, że film będzie opowiedziany z perspektywy Wołodii, „człowieka środka”, żyjącego na pograniczu kilku światów. Jako potencjalny bohater dokumentu Wołodia miał liczne zalety. Był „medialny”, nie bał się kamery. Znał osobiście wielu chasydów. Był krytycznie nastawiony do wszelkiej władzy. Miał poczucie humoru. Bieda nie zmniejszyła jego potrzeby poznawania świata – może dlatego, że jako

oficer sowiecki był w Poczdamie i na Kubie, a wcześniej, jako lekkoatleta, zjeździł cały Sojuz. Był też bezgranicznie zakochany w żonie, Babce Żeni i wspaniale było patrzeć, jak po pięćdziesięciu latach małżeństwa nadal okazują sobie nawzajem miłość. W jego życiu wydarzyło się parę tragedii. Jedna z nich – śmierć córki – zbliżyła go do Nachmana, który przeżył to samo. Niebezpieczeństwem natomiast było to, że Wołodia mieszkał w Braławiu, 100 km od głównych uroczystości chasydzkich i największych konfliktów chasydzko-ukraińskich.

Nowy trailer był dużo lepszy i dzięki temu wziąłem udział w pitchingach w Oulu i Kijowie. Na Nordisk Film Panorama w Oulu – będąc jedynym dopuszczonym do pitchingu reżyserem spoza Skandynawii – uzyskałem obietnicę współfinansowania „Dybuka” przez Szwedzki Instytut Filmowy. W Kijowie projekt był przedmiotem tajnego głosowania w gronie kilkunastu ekspertów. Dostaliśmy wysokie noty i w grudniu 2012 roku zamknęliśmy budżet filmu, który wcześniej już otrzymał dofinansowanie z PISF-u.

Główne zdjęcia zostały zaplanowane na sierpień i wrzesień (w roku 2013 święto Rosz Haszana wypadało 4 września). Postanowiliśmy zacząć 24 sierpnia, w Dzień Niepodległości Ukrainy, od sfilmowania przysięgi młodych Kozaków przy kamieniu węgielnym pomnika Gonty i Żeleźniaka. W połowie lipca odbyliśmy w Braławiu i Humaniu ostatnią dokumentację, po której powstał scenariusz zdjęciowy i plan 5 tygodni zdjęć, zakładający udział Wołodii w licznych uroczystościach. Ale 10 sierpnia Wołodia nagle zmarł i został natychmiast pochowany na miejscowym cmentarzu prawosławnym. Przyjaźniliśmy się już wtedy i dla naszej ekipy ta śmierć była bardzo ciężkim doświadczeniem.

Napisałem nowy scenariusz zdjęciowy, plan zdjęć został też oczywiście przekształcony. Zależało mi na tym, by Wołodia pozostał głównym bohaterem filmu. Materiałów z jego udziałem było bardzo mało. Postanowiliśmy sfilmować pominki – modlitwę w domu zmarłego, organizowaną zgodnie z rytuałem prawosławnym czterdziestego dnia po jego śmierci. Dopiero po pominkach dusza trafia w zaświaty. Wcześniej odwiedza znane sobie miejsca na ziemi. Nie wiąże się to jednak, tak jak to jest na ogół w wypadku dybuka, z cierpieniem. Po prostu każda dusza przechodzi taką drogę.

Chasydzi dowiedzieli się od nas o śmierci Wołodii. Jeden z nich, niegdyś pracownik izraelskiej telewizji, a teraz śpiewak i gitarzysta o rosnącym wśród chasydów autorytecie, lubił Wołodię i zaprowadził chasydów na jego podwórko, gdzie wspominali go w obecności Babki i modlili się za niego. Ta grupa chasydów zainteresowała się też podziemiami. Odwiedziła ruiny synagogi – jedyne miejsce, w którym nie są one zasypane.

Chasydzi modlili się również w przytułku dla psychicznie chorych, w którym wcześniej sfilmowaliśmy recytację prostodusznego wiersza o Bogu, napisanego przez jednego z pensjonariuszy. Na etapie rozwoju projektu filmu dokumentalnego wymaga się od autorów przedstawienia informacji określanych jako „background” („opis dostępu tematu”). Krytycy projektu „Dybuka” twierdzili, że film nie powstanie, bo chasydzi po prostu nie pozwolą się filmować. Rzeczywiście, uzyskanie ich zgód było trudne i trwało kilka lat, zanim nabrali do nas zaufania. Wielką w tym zasługą naszego tłumacza na hebrajski, Awiszaja Hadari, z zawodu reżysera teatralnego, który przetłumaczył „Dybuka” An-skiego, wydanego w 2007 roku ze wstępem i rysunkami Andrzeja Wajdy¹. Awiszaj Hadari wiedział dużo o mistyce żydowskiej i rozumiał świetnie ideę filmu. To on w największym stopniu sprawił, że chasydzi przestali bać się ośmieszenia i współpracowali z nami w dość otwarty sposób.

Choć dla mnie najważniejszy podczas realizacji filmu był wątek eschatologiczny i jest tak nadal, więcej czasu ekranowego zajmują konflikty: między chasydami i władzami miasta z jednej strony, a działaczami lokalnych organizacji z drugiej. Tych ostatnich w kwestii budowy pomnika Gonty i Żeleźniaka wspomagają Kozacy. W rozmowie ostro oceniającej Ukraińców chasydzki rabin mówi, że Putin jest przyjacielem Żydów i w końcu zrobi porządek także w Ukrainie. Słowa te – wypowiedziane podczas zdjęć realizowanych się na kilka miesięcy przed Majdanem – świadomie pozostawiłem w filmie podczas montażu, który zaczął się w grudniu i trwał 10 miesięcy – pierwszą ukladkę mieliśmy we wrześniu 2014 roku. Na początku filmu pojawiła się plansza informująca widzów, kiedy odbyły się zdjęcia.

¹ Szlojme Zajnwil Rapoport (An-ski), *Na pograniczu dwóch światów. Dybuk. Przypowieść dramatyczna w czterech aktach według hebrajskiej wersji dramatu Chaima Nachmana Bialika*. Przekład i adaptacja Awiszaj Hadari. Andrzej Wajda, *Z notatnika reżysera*. Kraków 2007.

Elementem prezentacji ukraińskiego poglądu na historię i tożsamość narodową i historię rzezi humanicznej jest lekcja w szkole podstawowej, poświęcona Goncie i Żeleźniakowi. Kijowski krytyk filmowy, Aleksander Gusiew, napisał w sentencji Jury, które przyznało filmowi Nagrodę Międzynarodowej Federacji Krytyki Filmowej FIPRESCI na festiwalu w Odessie, że oglądał tę scenę „z poczuciem wielkiego wstydu”. Wbrew pozorom, scena nie była w żadnym stopniu reżyserowana, a montaż polegał na skrótach, a nie tendencyjnym wyborze materiałów. Takich scen na ogół nie trzeba reżyserować. W tym wypadku wystarczyło poprosić nauczycielkę, by przeprowadziła lekcję dokładnie tak, jak zawsze to robi. Oczywiście nawet taka prośba byłaby niedopuszczalna, gdybyśmy ściśle stosowali się do reguł „direct cinema”. Na szczęście jednak nie jest to już teraz konieczne. Inaczej mówiąc, toczące się jeszcze na początku dwudziestego wieku dyskusje na temat dopuszczalności kreacji w filmie dokumentalnym są zakończone. Dziś nie ma wątpliwości, że jest ona możliwa, a ograniczenia mogą mieć charakter wyłącznie etyczny. Podczas zdjęć mówiłem zarówno chasydom, jak i Ukraińcom, a także Żydom urodzonym w Ukrainie, że nie przedstawię żadnej „prawdy”, tylko swój punkt widzenia. Nie będzie to punkt widzenia żadnej ze stron konfliktu.

Podczas głównych wydarzeń Rosz Haszana działo się tak dużo, że mieliśmy dwie ekipy zdjęciowe. Operatorem drugiej był Serhij „Stefan” Stetsenko, który dobrze zgrał się z Jackiem Petryckim. Używaliśmy także dronu, co pozwoliło pokazać zasięg chasydzkich modlitw i spojrzeć z góry na cmentarz Wołodii i dolinę rzeki Boh w Braclawiu. Oczywiście wiedziałem, że wykorzystanie tych zdjęć jest stylistycznym eksperymentem, podobnie jak sięgnięcie po materiały amatorskie. Uważałem jednak, że taki kompromis jest lepszy niż pozbawienie się możliwości dopełnienia paru myśli. Podobne przekonanie nie jest w tej chwili wśród twórców dokumentów popularne. Raczej naśladuje się fabułę, często opowiadając historię przy pomocy prawdziwych bohaterów w sposób fabularny. Wykorzystuje się sprzęt zdjęciowy wysokiej klasy.

Obraz montowałem z Michałem Leszczyńskim, montażystą ostatniego filmu Andrieja Tarkowskiego, „Ofiarowania” (1986) i autorem dokumentu o pracy nad tym filmem. Mieliśmy 58 godzin materiałów o zróżnicowanej jakości, w tym także materiałów amatorskich. Realizowaliśmy mój scenariusz montażowy, nie mając wątpliwości, że

wprowadzenie powinno przedstawić nie tylko miejsca i bohaterów, ale także tło historyczne konfliktu w Humaniu. Wątek eschatologiczny pojawia się już przy pierwszym punkcie zwrotnym, którym jest śmierć urodzonego na Humańszczyźnie Żyda, weterana II wojny światowej i modlitwa chasydów nad jego grobem. Potem trafiamy w centrum konfliktu, oglądanego z różnych perspektyw. Analizując film po pokazie na IDFA w Amsterdamie w listopadzie 2015 roku prof. Benjamin Barber – historyk myśli społecznej, autor wydanej w 1996 roku (po polsku w 1997) proroczej książki *Dżihad kontra McŚwiat* i twórca festiwalowego programu pod tym samym tytułem – powiedział, że widzi w nim dwie całkowicie rozłączne, równoległe narracje, a każda z nich reprezentuje świat dżihadu, oczywiście przy zastrzeżeniu metaforyczności tego terminu.

Całkowita odmiennność obu światów jest zaznaczona w filmie także za pomocą dźwięku, zwłaszcza muzyki. Chasydzi wyrażają się w tańcu i śpiewie, wykorzystane są również pieśni kozackie i dwukrotnie Hymn Ukrainy z frazą „pokażemy, żeśmy, bracia, kozackiego rodu”. Nie było potrzeby komponowania oryginalnej muzyki, pojawiła się natomiast dodatkowa muzyka ilustracyjna, taka „muzyka środka”. Opracowanie muzyczne zostało docenione poprzez zaproszenie filmu na festiwal filmów muzycznych.

Podkreślenie odrębności przestrzeni było również ważnym zadaniem kolorystki. Przestrzeń chasydzka jest ziemista, bo jest blisko śmierci. Przestrzeń ukraińska jest rumiana, pełna radości, która jednak z czasem staje się radością pozorną. Ziemisty jest też świat przytułku dla psychicznie chorych. Te światy mógłby powiązać Wołodia, ale on umiera. Nie wiemy, czy miałby wystarczająco dużo siły, żeby je pogodzić.

Religioznawca z Uniwersytetu w Tel Awiwie, dr Uri Gershovich, który przeprowadził błyskotliwą analizę filmu po pokazie w Moskwie, powiedział, że dla niego najważniejsza scena to modlitwa chasydów w przytułku, ponieważ jest ona skrajnie pesymistyczna – opowiada o świecie, w którym nie ma nadziei i w którym modlitwy również nie mogą nikomu pomóc. Jest to metafora przestrzeni, w której wszyscy obecnie żyjemy, nie mogąc się ze sobą porozumieć. Jeśli Gershovich ma rację, oznaczałoby to, że udało się zastosować elipsę, czyli opowiedzieć o całym świecie za pomocą pokazania jego skrawka. Ten zabieg jest znacznie lepiej niż w filmie widoczny na fotografiach wykonanych na planie przez

Witolda Krassowskiego. Wystawa, na którą się złożyły, towarzyszyła premierze filmu na Gali Otwarcia Krakowskiego Festiwalu Filmowego.

„Dybuk” miał do tej pory w zasadzie wyłącznie obieg festiwalowy. Na podstawie doświadczeń z dyskusji z widzami po kilkudziesięciu pokazach w kilkunastu krajach, mogę powiedzieć, że jest odbierany bardzo emocjonalnie, jako film pesymistyczny, nie dający nadziei na zrozumienie i poszanowanie racji innych. W Ukrainie wzbudził skrajne emocje. Po Majdanie wydawało mi się przez chwilę, że jego przekaz straci siłę, tak bardzo bowiem zmieniała się sytuacja. Nic takiego jednak nie nastąpiło. Wprost przeciwnie, widzowie znający realia ukraińskie mówią, że przesłanie dokumentu – niedotyczące przecież spraw bieżących – stało się bardziej wyraziste. Pojawiła się też opinia, że można dostrzec nadzieję w tym, iż za Wołodę modlą się i Ukraińcy, i chasydzi, którym Babka składa niski dziękczynny pokłon. Być może to prawda, trzeba być jednak człowiekiem wielkiej wiary, by się na tym oprzeć.

Pod koniec godzinnej dyskusji, jaka odbyła się po ukraińskiej premierze w Odessie, młody Żyd urodzony w tym mieście powiedział, że gdy film się skończył, przeprosił sąsiadkę, Ukrainkę, za Żydów, a ona go za Ukraińców. Jeśli było to Arystotelesowskie *katharsis*, to powinno ono pojawić się jeszcze raz, silniej, podczas pokazów planowanych za parę miesięcy w Humaniu i Braclawiu. To doświadczenie mam jeszcze przed sobą.

Omówienie pozostałych osiągnięć artystycznych i naukowo-badawczych

Dwa trudne pytania

Tak jak jeden z bohaterów „Gadających głów”, mam problem z odpowiedzeniem na pytanie, kim jestem, natomiast bardzo dobrze wiem, czego bym chciał. Chciałbym, by filmy dokumentalne, które współtworzę – piszę „współtworzę”, bo przecież każdy z nich jest dziełem zbiorowym – istniały w dialogu z widzami. Aby wywołując emocje ułatwiały poznanie i dzięki temu dawały szansę na porozumienie nawet w pozornie beznadziejnych sprawach. Inaczej mówiąc, uważam, że język filmu – rozumiany dziś jako zespół środków wyrazu, którymi dysponuje kino – choć należy przede wszystkim do sfery sztuki, może być

też traktowany jako narzędzie komunikacji. Brzmi to dydaktycznie, jednak do takiego właśnie przekonania doszedłem po latach obserwacji mędrców i artystów, a także wsłuchiwania się w głosy publiczności – widzów i czytelników.

Bez względu na to, jakie role (producenta, reżysera, scenarzysty, wykładowcy, autora prac krytycznych) podejmowałem w ciągu 22 lat pracy w dziedzinie filmu, starałem się znajdować porozumienie między sztuką filmową, rzemiosłem, kreatywną częścią sfery produkcyjnej, interesem publiczności i wiedzą. Dziś nie wydaje się konieczne rozwijanie myśli, że film – dzieło o pochodzeniu zdecydowanie otwartym na reguły rynkowe, jarmarczonym, plebejskim – może czerpać korzyści z takiego podejścia. Wystarczy odwołać się do klasycznej książki Davida Bordwella i Kristin Thompson *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie* (wydanie siódme 2008, trzecie wydanie polskie 2014), której pierwsza część dotyczy sztuki i produkcji filmowej, a pierwszy rozdział nosi znamienity tytuł „Film jako sztuka: kreatywność, technologia i biznes”². Oczywiście relacja między sferami, które wymieniam wyżej, może być złożona i niekiedy wcale nie jest twórcza.

Poniżej opisuję swoje najważniejsze doświadczenia, na ogół wcześniejsze niż praca nad „Dybukiem”.

Poezja i krąg paryskiej „Kultury”

Pierwsze spotkanie z dużą i wymagającą publicznością miałem w 1981 roku, gdy jako student prowadziłem wspólnie z Piotrem Bratkowskim wieczór autorski Czesława Miłosza, który przyjechał do Polski po trzydziestoletniej nieobecności. Telewizja Polska pokazała ocenioną relację z tego wydarzenia, wycinając m.in. wszystkie moje wypowiedzi i dodając tendencyjny, a przy tym idiotyczny komentarz.

W 1985 roku przygotowałem dla podziemnego Wydawnictwa CDN wybór publicystyki autora *Zniewolonego umysłu*, nagrodzony Honorowym Wyróżnieniem Solidarności Wydawców. W jej wydaniu i dystrybucji do bibliotek na Zachodzie pomógł

² David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*. Tłum. Bogna Rosińska. Warszawa 2014, s. 1-58.

Jerzy Giedroyc. W 1990 roku wydałem książkę o paryskiej „Kulturze”. Podczas pracy nad nią przeprowadziłem długie wywiady z Redaktorem i jego najważniejszymi współpracownikami, które posłużyły mi potem do napisania scenariusza filmu dokumentalnego „Kot. Wspomnienie o Konstantym Jeleńskim” (1992). Wybrałem na bohatera filmu zmarłego cztery lata wcześniej Kota Jeleńskiego, ponieważ chciałem opowiedzieć nie tylko o środowisku „Kultury”, lecz przede wszystkim o dramacie człowieka pogranicza – wielce zasłużonego dla polskiej emigracji, ale na co dzień żyjącego w zupełnie innym świecie, w związku z Leonor Fini, w otoczeniu jej przyjaciół, wśród jej kotów i surrealistycznych obrazów. Leonor Fini była uważana wówczas za jedną z najwybitniejszych malarek na świecie. Przygotowywano jej wystawę w Grand Palais, co bardzo rzadko zdarza się artyście za życia. Wziąłem udział we wszystkich zdjęciach do filmu, przede wszystkim przeprowadzając wywiady, m.in. z Leonor Fini, Ritą Gombrowicz, Zofią Hertz, Giedroyciem, Józefem Czapskim i Gustawem Herlingiem-Grudzińskim. Zostało to odnotowane w napisach końcowych jako „współpraca realizatorska”.

Twój Dekalog

W 1995 roku podjąłem pracę jako producent i zająłem się przede wszystkim filmem dokumentalnym. Zacząłem jeździć na festiwale i warsztaty filmowe. Spędzałem dużo czasu na zdjęciach i w montażowni. Interesowały mnie też formy telewizyjne. W 1996 roku zostałem współautorem scenariusza i producentem cyklu programów „Twój Dekalog”. Co miesiąc w piątek o godz. 22:58 pokazywaliśmy w Programie 1 Telewizji Polskiej odcinek „Dekalogu”, a potem odbywała się w studio dwugodzinna dyskusja na temat współczesnego rozumienia przykazania, które było tematem filmu. Nasz program miał największą widownię w swoim paśmie. Współpracowałem wtedy blisko z ludźmi, którzy pracowali przy „Dekalogu, i dobrze poznałem twórczość Krzysztofa Kieślowskiego. Nauczyłem się też, na czym polega „kreatywna produkcja” takiego cyklu i jak wiele zależy od scenariusza, który powinien precyzyjnie opisywać oczekiwane role uczestników, nie odbierając im spontaniczności. W scenariuszu każdego odcinka znajdowały się też

treatmenty trzech krótkich form dokumentalnych. Były one podstawą kolejnych etapów dyskusji.

Realizacja programu pięcioma kamerami w studio i obserwacja, jakie emocje może wywoływać w ludziach opowiadanie o swoich przeżyciach zaraz po obejrzeniu odcinka „Dekalogu” były dla mnie niezwykle doświadczeniem, potwierdzającym – w tym wypadku na użytek telewizji – przesłanie Kieślowskiego, że nie trzeba wymyślać historii, wystarczy sfilmować te, które wydarzyły się naprawdę.

Filmowe biografie

W 1996 roku zacząłem jako producent pracę nad rozwojem projektu dokumentu o Jerzym Grotowskim. Twórca „Apocalypsis cum figuris” przez wiele lat nie zgadzał się na żadne wystąpienia przed kamerą, ale na mój list odpowiedział pozytywnie. Grotowski miał świetne wyczucie materii filmowej i doskonale wiedział, dlaczego i w jaki sposób chce wystąpić w dokumencie, który uważał za testament, za przesłanie dla wtajemniczonych, rozumiejących hermetyczny język, jakim się posługiwał, i – przede wszystkim – jego prace, określane jako „ciąg”, „łańcuch” sztuk (the chain of performing arts). Był to czas, kiedy ograniczał bardzo relacje ze światem, nie dopuszczając do prezentacji swoich prac inaczej niż w obecności swojej lub Thomasa Richardsa, którego uznał za najważniejszego spadkobiercę. Dokumentalny testament mógł nieco zmienić tę sytuację, rozszerzając grono wtajemniczonych.

Najbardziej lubił Grotowski dyskusje o duchach. Pamiętam zwłaszcza długą nocną rozmowę o „Dziadach”, jaką odbyliśmy we dwóch w Pontederze. Dwa lata wcześniej obroniłem u prof. Marii Janion doktorat o recepcji ich autora, a Jerzy Grotowski został wtedy pierwszym po Mickiewiczu Polakiem – profesorem Collège de France i mimo ciężkiej choroby latał co miesiąc do Paryża. Po każdym przylocie leżał bez ruchu wiele godzin, wstawał na wykład w przepelnionym Teatrze „Odeon” i zaraz kładł się znowu. Projektowany wówczas film nie powstał, bo Grotowski niestety wkrótce umarł, ale dzięki pracom przygotowawczym zrozumiałem, jak ważna dla twórcy jest koncentracja, którą Mistrz i jego uczniowie osiągnęli m.in. dzięki medytacji. Obserwując próby do ostatniej pracy

zespołu z Pontedery, „Action”, widziałem jak jego członkowie przekraczają granice między teatrem i życiem, między własnymi osobowościami i naturą świata. To doświadczenie pomogło mi przekonać zleceniodawców do realizacji zupełnie innego, pośmiertnego dokumentu „Jerzy Grotowski – próba portretu” (1999), do dziś pokazywanego w szkołach teatralnych w całym świecie. Był to trzeci po filmach o Tadeuszu Wybulcie i Andrzeju Sewerynie dokument biograficzny, jaki wyprodukowałem. Po nim przyszły kolejne – ich bohaterami byli Zbigniew Rybczyński, Witold Gombrowicz, Kazimierz Deyna, Albert Maysles, Krystian Lupa, Jerzy Mierzejewski. Filmy o Sewerynie, Grotowskim i Gombrowiczu zostały zrealizowane dla Telewizji Polskiej i Europejskiej Telewizji Kulturalnej ARTE, co zapewniało lepsze warunki produkcji, ale zmuszało do akceptacji oczekiwań rynku europejskiego. Nauczyłem się wtedy, jakie są zalety i wady międzynarodowej koprodukcji, jak trudno jest jednocześnie zadowolić publiczność z różnych krajów i jak często trzeba walczyć o swoje racje z zamawiającymi, dla których najważniejszym punktem odniesienia są zalecenia dyrektorów do spraw marketingu.

Warszawa – miasto w drodze

Jako że ARTE była zadowolona ze współpracy, otrzymałem zamówienie na wyprodukowanie dwóch dokumentów, które – wraz w reportażem zaproponowanym przez reżysera niemieckiego – miały się złożyć na wieczór tematyczny o Warszawie, jaki ARTE chciała pokazać zaraz po wejściu Polski do Unii Europejskiej. Zostawiono mi dużą swobodę w wyborze tematów i twórców filmów. Jeden z ich wyreżyserowała Maria Zmarz-Koczanowicz, a pierwszą wersję scenariusza drugiego – „Warszawa. Spojrzenie ze Wschodu” (2003) – napisałem sam, zapraszając potem do współpracy rosyjskiego dokumentalistę Dmitrija Kabakowa, którego wcześniejszy film „Samotna” (1999), dziejący się w Moskwie i w jej okolicach, zrobił na mnie duże wrażenie. Znaleźliśmy kilku młodych Rosjan, którzy nigdy nie byli za granicą, i wysłali ich w podróż do Warszawy. Powstał żywiolowy dokument obserwacyjny, swego rodzaju kino etnograficzne – optymistyczny film o spontanicznym przekraczaniu granic przez młodych ludzi nakłonionych do tego nagle przez okoliczności zewnętrzne. A także o miłości, która bywa ukrytym celem takich podróży

i jest ponadgraniczna. Ostateczny scenariusz filmu powstał – jak to się często zdarza przy dokumencie – na montażu, gdyż dopiero wtedy zdecydowaliśmy, kto będzie głównym bohaterem. Ten brak skupienia na obserwacji jednego bohatera podczas całych zdjęć niewątpliwie zaciążył na narracji filmu. Z drugiej jednak strony, montaż równoległy kilku wypraw sprawił, że uzyskaliśmy panoramę, interesującą zwłaszcza dla widowni ARTE – inteligencji zachodnioeuropejskiej, zawsze – jak mi się wtedy wydawało – bardziej zaciekawionej spojrzeniem na Polskę z perspektywy rosyjskiej niż polskiej. Skądinąd to przekonanie potwierdziło się podczas produkcji serialu dokumentalnego dla ARTE „Żegnajcie, towarzysze” (2011), przy którym pracowałem jako polski koproducent. Jego tematem był koniec Związku Radzieckiego, a reżyserem Andriej Niekrasow, z którym po obejrzeniu układki długo rozmawiałem, by przekonać go do uwzględnienia polskiej perspektywy w ocenie tych złożonych wydarzeń.

Sen Alberta Mayslesa

Asystentką Dmitrija Kabakowa przy „Warszawie. Spojrzeniu ze Wschodu” była Hanna Polak, ówczesna studentka Wydziału Operatorskiego moskiewskiego WGIK-u. Kończyła wtedy wspólnie z Andrzejem Celińskim „Dzieci z Leningradzkiego” (2004), montowane przez Ewę Romanowską-Różewicz, którą poznała przy pracy nad filmem Kabakowa. Hanna Polak zaniedbała studia i dyplom WGIK-u uzyskała dopiero cztery lata później za zdjęcia do „Kamiennej ciszy”. Dostała za to za „Dzieci z Leningradzkiego” nominację do Oscara. Wyreżyserowała też według mojego scenariusza dwunastominutowy film, którego bohaterem był Albert Maysles. Dokument był przeznaczony na Galę Otwarcia Krakowskiego Festiwalu Filmowego (2004), na której współtwórca „direct cinema” dostał Smoka Smoków. Scenariusz filmu zakładał montaż równoległy trzech wątków: drogi twórczej współautora „Domokrączy” (1969) – ze wspomnieniem jego nieżyjącego już wtedy współautora dzieła, brata Ala, Davida, opowieści o projekcie nowego filmu – dokumentalnego kina drogi, w którym Maysles chciał sportretować ludzi przypadkiem spotykanych w pociągu – i drogi laureata do Krakowa.

Zgodnie z umową pokazaliśmy Alowi układkę filmu. Podobało mu się wszystko poza sceną, w której opowiadał o swoim śnie, gdzie pojawiał się jego zmarły brat. Mówił, że jest nierealistyczna, co według niego było wadą. Ja uważałem tę scenę za najważniejszą w filmie. Po długiej dyskusji udało nam się go przekonać i scena została.

Rosja – Polska. Nowe Spojrzenie

Oba filmy o Warszawie zaprezentowałem kilku specjalistom od promocji kultury polskiej w świecie i po tym pokazie dostałem z Instytutu Adama Mickiewicza propozycję współorganizacji projektu „Rosja – Polska. Nowe Spojrzenie”. Idea projektu była prosta: studenci polskich szkół filmowych mieli robić zdjęcia dokumentalne w Rosji, studenci rosyjscy – w Polsce. Zdjęcia miały się złożyć na jeden długi dokument. Podobne ćwiczenie wykonał wcześniej Instytut Adama Mickiewicza z Niemcami i Mistrzowską Szkołą Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy jako partnerem. Mimo że powstały w ten sposób film był ciekawy, zaproponowałem, by w ramach „Rosji – Polski. Nowego Spojrzenia” studenci rozwijali projekty osobnych filmów. Prace zostały ujęte w cykl trzech warsztatów, których program współtworzyłem, przyjmując także rolę jednego z wykładowców i producenta filmów, ponoszącego ryzyko przedsięwzięcia. W realizacji – w której najważniejszą rolę odgrywał Instytut Adama Mickiewicza – pomogły polskie i rosyjskie szkoły filmowe, Ministerstwo Kultury, nowo powołany Polski Instytut Sztuki Filmowej, Telewizja Polska, a także liczni dokumentaliści z obu krajów: reżyserzy, operatorzy, dźwiękowcy, montażyści. Rzecz wymagała przełamywania barier – przede wszystkim biurokratycznych, zwłaszcza w Rosji, ale także profesjonalnych i językowych (studenci polscy nie znali rosyjskiego, studenci rosyjscy – polskiego, a jedni i drudzy rzadko posługiwali się angielskim). To różnorakie przekraczanie granic wywołało jednak w uczestnikach i osobach, które im pomagały, niespotykaną energię twórczą, dzięki której pojawiały się kolejne filmy.

„Nasiona” w reżyserii Wojciecha Kasperskiego, ze zdjęciami Szymona Lenkowskiego (2005) to przykład dokumentu spontanicznego powstałego bez żadnych wcześniejszych planów. Reżyser i operator pojechali na Ałtaj robić film o szamanach. Szybko jednak okazało się, że szamani nie zgadzają się na zdjęcia, poza tym na ogół już rano są pijani. Wojciech

Kasperski zadzwonił do mnie z pytaniem, czy w zamian może zrobić zdjęcia do dokumentu o przypadkowo poznanej biednej rodzinie rosyjskiej mieszkającej w oddalonej o kilkaset kilometrów od cywilizacji łańskiejskiej wsi. Nie brzmiało to atrakcyjnie, ale zgodziłem się. Zdjęcia trwały trzy tygodnie i umożliwiły zmontowanie 26-minutowego dokumentu, który był pokazywany w kilkudziesięciu krajach i zdobył kilkadziesiąt nagród. Widzowie często uważają go za fabułę i nawet pytają, skąd reżyser wziął tak dobrych aktorów. A przecież siła tego filmu nie bierze się z fabularyzacji, tylko z estetyki obrazu zaczerpniętej od Tarkowskiego, z długiego obserwowania kamerą nie do końca zrozumiałych dla nieznanających rosyjskiego filmowców sytuacji, a także wielomiesięcznego montażu nadającego materiałowi mocną konstrukcję.

Sukcesy „Nasion” i innych filmów (przede wszystkim „Elektryczki” Macieja Cuskego ze zdjęciami Marcina Sautera, nakręconej w kolejce jeżdżącej z Dworca Białoruskiego w Moskwie do Żaworonek, rodzinnej miejscowości Dmitrija Kabakowa, „Mojego Kieślowskiego” Iriny Wołkowej, „7xMoskwa” Piotra Stasika ze zdjęciami Piotra Rosołowskiego) spowodowały, że natychmiast zaczęliśmy drugą edycję projektu. Była ona prostsza dlatego, że więcej instytucji chciało nam pomagać, z drugiej strony jednak trudniejsza, gdyż projekt każdego filmu trzeba było rozwijać oddzielnie także w sensie produkcyjnym, czyli przygotowywać i składać wnioski, brać udział w pitchingach, zabiegać o sponsorów. Studenci, których zgłosiło się bardzo dużo, nie byli do tego w najmniejszym stopniu przygotowani. Na warsztatach, w których tym razem wzięli udział także wykładowcy zachodnioeuropejscy, trzeba było też omawiać sferę kreatywnej produkcji i marketingu. Powstało mniej filmów, zwłaszcza rosyjskich, ale cztery spośród nich: „52 procent” (2007) Rafała Skalskiego ze zdjęciami Jakuba Gizy, „Pierwszy dzień” (2007) Marcina Sautera, „Bezrobotni” (2009) Nastii Tarasowej ze zdjęciami Iriny Szatałowej i „Planeta Kirsan” (2010) Magdaleny Pięty ze zdjęciami Michała Popiel-Machnickiego odniosły sukcesy międzynarodowe.

Projekt „Rosja – Polska. Nowe Spojrzenie” trwał sześć lat i stał się przedmiotem kilku prac krytycznych³. Powstało też parę filmów stanowiących niejako jego pokłosie, a związki

³ Np. Mirosław Przyłipiak, *Recenzja projektu filmowego „Rosja – Polska. Nowe Spojrzenie”*. W: *Polacy – Rosjanie: wzajemne relacje*. Gdańsk 2007; Mikołaj Jazdon, *„Rosja – Polska. Nowe spojrzenie”? Młodzi*

między uczestnikami, wykładowcami i widzami okazały się bardzo trwałe. Na warsztatach, które prowadzę w Rosji, studenci często pytają, kiedy będzie następna edycja.

Tryptyk afgański

W 2002 roku Beata Dzianowicz, z którą wtedy pracowałem jako producent nad filmem dokumentalnym o Kazimierzu Deynie, zrealizowała w Kabulu reportaż o ponownym otwarciu Szkoły Artystycznej i Muzycznej, odbudowanej po wojnie z talibami przy udziale Polskiej Akcji Humanitarnej. Reżyserka zauważyła, że studenci szkoły są zafascynowani kamerą, której używanie podczas rządów talibów groziło śmiercią. Zaproponowała, byśmy zorganizowali w szkole kurs dokumentalny i zrealizowali dokument o tym. Chcieliśmy, by powstał film interesujący dla rynku międzynarodowego. Zapisaliśmy się wobec tego na organizowane na FAMU warsztaty „Ex Oriente Film” i dzięki nabytym tam umiejętnościom przygotowaliśmy wniosek do Programu Media Unii Europejskiej, który zapewnił nam sfinansowanie etapu rozwoju projektu.

Po raz pierwszy pojechaliśmy do Kabulu na 10 dni latem 2004 roku. Załatwiliśmy zgody na przeprowadzenie kursu i zdjęcia (co, jak się potem okazało, nie miało żadnego znaczenia – musieliśmy wszystko załatwiać ponownie). Przygotowaliśmy program kursu, który nazwaliśmy „Kabul – moje miasto” i przeprowadziliśmy wstępną kwalifikację uczestników. Miało ich być dwunastu. W szkole studiowało 167 chłopaków i 2 dziewczyny, w różnym, jak to w szkole zaraz po wojnie, wieku. Wszyscy chcieli brać udział w kursie, choć zupełnie nie wiedzieli, co to jest film dokumentalny. Cieszyli się, że będą mieli aktorów, będą stawiać dekoracje. Przeprowadziłem więc krótki wykład, który zacząłem od stwierdzenia, że film dokumentalny to taki, który „portretuje rzeczywistość”, natychmiast zdając sobie sprawę z ułomności tej definicji.

dokumentaliści wobec tradycji polskiej szkoły dokumentu. W: Polski dokument i animacja w XXI wieku. Red. Tadeusz Szczepański, Małgorzata Kozubek. Łódź 2016. Projektowi poświęca uwagę Tadeusz Lubelski (Historia kina polskiego 1895-2014. Kraków 2015, s. 683-684), a Krzysztof Kozłowski nazywa go „słynnym” (Historia polskiego filmu dokumentalnego 1945-2014. Red. Małgorzata Hendrykowska. Poznań 2015, s. 672).

Podczas przygotowań i samego kursu musieliśmy oczywiście pokonać liczne trudności organizacyjno-techniczne. Najważniejsza jednak była koncepcja filmu. Reżyserka postanowiła, że bohaterem filmu – nauczycielem – będzie młody polski filmowiec. Jego zadaniem było przeprowadzenie filmowanych ćwiczeń. Naprawdę zajęć było znacznie więcej – chodziło przecież nie tylko o to, by nakręcić materiały, lecz także o to, by nauczyć naszych studentów pracy nad dokumentem. Kilku uczestników okazało się bardzo zdolnymi. Gotowe filmy pokazaliśmy ich bohaterom i rodzinom. Na prezentację przybył Siddiq Barmak, najbardziej wówczas znany afgański reżyser, nagrodzony świeżo Złotym Globem za „Osamę” (2004). Jego uwagi i wsparcie dla studentów okazały się świetnym podsumowaniem kursu.

Podczas zdjęć zrezygnowaliśmy z ochrony (poza pilnowaniem domu), uważając, że uniemożliwi nam ona prawdziwą relację z bohaterami. Wśród cudzoziemców pracujących w Kabulu nasze działania były uważane za wyjątkowo nieroztropne. Unikaliśmy zresztą kontaktów z nimi, podobnie jak z wojskiem. W mieście robiło się coraz bardziej niebezpiecznie. Pewnego dnia filmując z wysokiej góry zauważyliśmy słup dymu. Był to wybuch bomby zdetonowanej w samochodzie zaparkowanym niedaleko Ambasady USA. Dwóch naszych studentów zrobiło o tym film.

Już po powrocie z dokumentacji w 2004 roku zmontowaliśmy pierwszy trailer i rozpoczęli – bez większych sukcesów – poszukiwanie funduszy na rynku międzynarodowym. Po cichu tłumaczono nam, że nasz trailer jest za słaby. Postanowiliśmy więc pojechać do Kabulu ponownie, na dwa tygodnie, na drugi tydzień zapraszając operatora obrazu, Jacka Petryckiego. Wyjazd został zaplanowany na maj 2005 roku. Prowadziłem wtedy w Moskwie zajęcia na warsztacie projektu „Rosja – Polska. Nowe Spojrzenie”. Z Moskwy co poniedziałek było połączenie do Kabulu. W samolocie przejrzałem informacje dotyczące ostatnich wydarzeń w Afganistanie. Pierwszą z nich był komunikat BBC o tym, że parę dni wcześniej w wysokich górach na północy kraju ukamienowano dziewczynę za cudzołóstwo. Od razu postanowiłem zrobić o tym film. Okazało się, że aby dostać się do wioski w dolinie Spingul, gdzie zamordowano Aminę, wystarczy lecieć godzinę do miasta Fajzabad, stamtąd jechać w kilkadziesiąt minut do początku doliny i przejść trzy godziny przez góry. Dodatkowym miejscem zdjęć mogło być

więzienie śledcze, w którym zamknięto podejrzanych o morderstwo. Należało do niego jechać przez góry dwie godziny w odwrotnym niż do Spingulu kierunku.

Moje reżyserskie przygotowanie do zdjęć musiało być bardzo ograniczone. Niewiele udało nam się dowiedzieć o przebiegu wydarzenia, choć skontaktowaliśmy się z Afgańską Organizacją Praw Człowieka, która udostępniła nam część – tylko część – materiałów dotyczących sprawy. Znaleziliśmy natomiast w Fajzabadzie local fixera, który zobowiązał się wynająć samochód, odebrać nas w środę w południe z lotniska, zawieźć do więzienia, potem do hotelu, a w czwartek zaprowadzić do Spingulu. W piątek mieliśmy lecieć z powrotem. Na sobotę i niedzielę mieliśmy zaplanowane w Kabulu ostatnie zdjęcia dokumentacyjne do filmu o kursie, a w poniedziałek wracaliśmy przez Moskwę do Polski. Wylecieliśmy punktualnie w składzie pięcioosobowym – poza naszą trójką afgański dźwiękowicz i tłumacz – student anglistyki z Kabulu. Gdy z przygodami dotarliśmy do więzienia, dowiedzieliśmy się, że w tej samej celi czekają na przesłuchania ojciec zamordowanej i ojciec jej rzekomego kochanka. Poprosiłem sędziego śledczego, by przeprowadził przesłuchanie obu jednocześnie. Sposób, w jaki usiedli, wyjaśniał, co o sobie nawzajem myślą. Ciasnota więzienna narzucała plany bliskie, wręcz klaustrofobiczne. Nie mieliśmy też oczywiście światła. Podczas dalszych zdjęć pozostaliśmy wierni tej estetyce, konfrontując ją z widokami gór, monumentalnych, ale też bardziej ograniczających niż otwierających przestrzeń głębokiej doliny. Ciekawe było to, że żaden z rozmówców nie bał się kamery, choć przecież wszyscy widzieli ją po raz pierwszy w życiu.

Następnego dnia wyjechaliśmy z Fajzabadu przed wschodem słońca i bez przeszkód doszliśmy do wioski, gdzie ku naszemu zaskoczeniu czekali górale z całej doliny. Spingul leży na obszarze, na którym toczyły się ostre walki podczas wojny ze Związkiem Radzieckim (1979-1989). Musiałem wytłumaczyć mudżahedinom, kim jesteśmy i co chcemy zrobić. Jeśli nie udałooby mi się ich przekonać, nie zgodziliby się na zdjęcia, a może nawet nie uszlibyśmy stamtąd z życiem. Intuicyjnie odwołałem się do zasad retoryki. Powiedziałem, że przyjechaliśmy z Polski. Ale oni nie słyszeli o Polsce, więc nie wywołało to żadnej reakcji. „Jesteśmy z Europy!” – nadal brak odzewu. „Nie jesteśmy Amerykanami” – powiedziawszy to zauważyłem na ich twarzach cień zrozumienia. A gdy dodałem, że nasz kraj walczył z Rosją 123 lata, staliśmy się przyjaciółmi. Nie wiem, w jakim stopniu dotarła do nich

późniejsza deklaracja, że chcemy pokazać całemu światu prawdę o tym, co wydarzyło się w dolinie Spingul. W każdym razie zdjęcia odbyły się bez przeszkód. Najważniejszy dla nas wywiad – z matką zamordowanej Aminy – przeprowadziła Beata Dżianowicz. Obcy mężczyzna nie mógł rozmawiać z kobietą. Moja rola polegała na pilnowaniu, by mężczyźni z woski nie weszli do glinianej chaty, w której odbywały się zdjęcia. Nie było natomiast przeszkodą, że mężczyzna był operatorem obrazu albo dźwięku. Wywiad toczył się w części domu, do której mężczyźni mogą wchodzić. Podczas rozmowy matka Aminy nieoczekiwanie zdjęła burkę, pokazując twarz. To ujęcie oczywiście weszło do filmu. Widzowie często mnie pytają, dlaczego to zrobiła, ale ja na to pytanie nie umiem odpowiedzieć.

Powrót do Kabulu był trudny. Ulewa zniszczyła lotnisko i jechaliśmy dwa dni samochodem przez tereny, na których nasza obecność wywoływała duże zdziwienie. Dotarliśmy jednak w końcu z materiałami do Polski i zmontowali trailery obu filmów. „Kamienną ciszę” przedstawiłem na pitchingu w Jihlavie. Znam dobrze europejski system rozwijania i marketingu projektów filmów dokumentalnych i mam do niego duży dystans. Na pitchingu redaktorzy zamawiający telewizji kwitowali kolejne projekty stwierdzeniem: „potrzebne są nam mocne historie, a twoja historia nie jest mocna”. Gdy przyszła kolej na mnie, zapadła cisza. Wreszcie jedna z redaktorek powiedziała: „szukamy wprawdzie mocnych historii, ale twoja historia jest za mocna”. Nie obiecano mi oczywiście niczego. Na szczęście jednak projekt wzbudził pozytywne reakcje w Polsce. Otrzymałem też nagrodę w kategorii „work in progress” na festiwalu w Chicago. Duże wsparcie Agencji Produkcji Filmowej i Telewizji Polskiej dostał film o kursie „Kabul – moje miasto”, zaplanowany jako pełnometrażowy. Szesnaście miesięcy po dokumentacji zaczęły się nasze główne zdjęcia w Afganistanie.

Merytoryczne przygotowanie do tych zdjęć obejmowało oczywiście analizę nakręconych materiałów. Stało się jasne, że nie będziemy mieli w Spingulu dużo czasu, potrzebne są wobec tego dwie kamery, w tym jedna obsługiwana przez kobietę. Tylko kobieta mogła bez barier rozmawiać z kobietami i mieć dostęp do pomieszczeń, do których mężczyźni nie mają prawa wstępu. Zaprosiłem do współpracy Hannę Polak – w filmie jest 30% zdjęć wykonanych przez nią, autorem pozostałych jest Jacek Petrycki – a także tłumaczkę, Nurię Habibi, Afgankę mieszkającą w Polsce. Poleciała ona z nami do

Afganistanu i pojechała do Spingulu, wykazując się wielką odwagą. Zarówno ona, jak i drugi tłumacz, pochodzący z Kabulu, sprawdzili się świetnie. Jeśli rozmowa na zdjęciach do dokumentu zaczyna toczyć się szybko, nie ma już czasu na tłumaczenie. Rozumiejący materię tłumacz potrafi wtedy przejąć prowadzenie wywiadu z korzyścią dla filmu. Ostatnią sceną „Kamiennej ciszy” jest rozmowa tłumaczki z młodszą siostrą zamordowanej, sfilmowana przez Hannę Polak w części chaty niedostępnej mężczyznom.

Podczas głównych zdjęć mudżahedini nie rozumieli, dlaczego wracamy do spraw sprzed półtora roku, o których wszyscy już dawno zapomnieli. Udało nam się przenocować w wiosce – wykorzystaliśmy prawo szariatu mówiące, że nawet wroga trzeba przyjąć na jedną noc. Byliśmy pierwszymi nie-Afgańczykami, którzy zatrzymali się w dolinie, co części mieszkańców bardzo się nie podobało, grozili, że nas zabiją i nazajutrz rano zostaliśmy przepędzeni. W najważniejszym dla filmu miejscu mieliśmy więc łącznie tylko półtora dnia zdjęciowego, w tym jeden z dwoma kamerami. Dodatkowym problemem okazało się tłumaczenie materiału z nagrania w 2005 roku. Aż do montażu posługiwaliśmy się roboczym tłumaczeniem z planu. Podczas przeglądu całego materiału odkryliśmy, że tłumacz nie rozumiał wtedy w stopniu wystarczającym dialektu górali ze Spingulu i chyba bał się do tego przyznać. Dopiero zatem na montażu dowiedzieliśmy się, co dokładnie mówiła matka zamordowanej wkrótce po jej śmierci.

W filmie jest scena, w której matka rzekomego kochanka Aminy, przebywająca z całą rodziną na wygnaniu z wioski, opowiada w obecności syna o tym, jak go bito. Nie ukrywamy, że jest ona sfilmowana bez wiedzy bohaterki. Kamera jest skierowana na podłogę i rejestruje tylko dźwięk. Użyliśmy tych zdjęć, bo uzyskaliśmy na to po ich zakończeniu wyraźną zgodę bohaterów. Nie wszyscy widzowie jednak w to wierzą. Ci natomiast, dla których film jest udaną próbą ukazania świata islamu bez wydawania sądów opartych na europejskiej aksjologii, czasem prezentują oczekiwania, których dokumentalista raczej nie może spełnić. Po pokazie na IDFA w Amsterdamie napisała do mnie profesorka Uniwersytetu w Helsinkach. Proponowała, bym zabrał ze Spingulu młodszą siostrę Aminy i zapewnił jej wychowanie w Europie. Była gotowa znaleźć na ten cel kilkadziesiąt tysięcy euro. Miałem też bardzo ciekawą dyskusję na temat etyki w filmie dokumentalnym po prezentacji filmu zorganizowanej przez studentów filozofii

Uniwersytetu w Oslo, wśród których byli imigranci ze środkowej Azji. Chodziło przede wszystkim o odpowiedź na pytanie, w jakim stopniu dokument powinien i może zmieniać świat, albo przynajmniej dokonywać próby ingerencji. Uważam, że to przesada, wierzę natomiast w film jako narzędzie wspomagające komunikację między ludźmi o odmiennych, nawet przeciwstawnych poglądach.

Działania w Afganistanie zakończyły się – w moim odczuciu – poznawczą porażką. Nie udało nam się pokonać bariery kultur i przekonań. „Latawce” (2008) i „Kamienna cisza” opowiadają trochę o tym, że jest to niemożliwe. Z drugiej strony, nasza próba została doceniona w świecie. Oba filmy miały premiery i były nagradzane na ważnych festiwalach. Uczestniczyłem w dyskusjach z widzami po pokazach w kilkunastu krajach. Ukazały się liczne teksty o „Kamiennej ciszy”, w tym recenzja w „Kwartalniku Filmowym”⁴. Tadeusz Sobolewski uznał film za dokument śledczy i napisał, że mieści się on „w światowej czołówce kina tego typu”⁵.

Dzięki własnemu zaangażowaniu w pokazy zrozumiałem, kto należy do mojego audytorium. Oddaliłem się od telewizji, bo – jak napisała mi po obejrzeniu filmu jedna z cenionych europejskich redaktorek telewizyjnych – „dawałem za dużo czasu na myślenie”. Spojrzałem też na film dokumentalny poprzez jego związki intertekstualne z inną dziedziną sztuki – fotografią. W Afganistanie był z nami Witold Krassowski, który wydał potem album czarno-białych zdjęć, skądinąd stanowiący podstawę doktoratu obronionego przez niego na Uniwersytecie Śląskim. Na tych zdjęciach widać rzeczy, które kamera przeoczyła. Albo po prostu nie mogła ich dostrzec swoim „okiem”.

Wiedza i wyobraźnia

Lubię wymianę poglądów i jeśli tylko mam coś do powiedzenia, chętnie uczestniczę nie tylko w dyskusjach z widzami po projekcjach własnych i cudzych filmów, ale także prowadzę

⁴ Sławomir Sikora, *Widziane pod słońce. Rzeczy mgliste*, „Kwartalnik Filmowy” 2008 nr 61.

⁵ Tadeusz Sobolewski, *Świat w kaftanie bezpieczeństwa*, www.wyborcza.pl, 06.12.2007 i „Gazeta Wyborcza” z 07.12.2007.

wykłady, warsztaty, seminaria, biorę udział w panelach i konferencjach naukowych. Powstałych dzięki temu i publikowanych lub oddanych do druku tekstów o filmach zbierze się około dwudziestu. Ostatnio zajmowałem się wyobraźnią romantyczną i tradycją romantyczną w filmie, adaptacją filmową dzieła literackiego, narracją filmu dokumentalnego i dokumentem w dobie konwergencji. Wygłosiłem też kilka wykładów i referatów poświęconych kreatywnej produkcji i dystrybucji filmów dokumentalnych – w tym dwa na konferencjach zorganizowanych przez Filmówkę, później opublikowane w wydanych przez PWSFTviT tomach zbiorowych – starając się, by były one odpowiedzią na podporządkowaną coraz bardziej regułom marketingu koncepcję rynku dokumentu. Zorganizowałem dwie duże międzynarodowe konferencje poświęcone edukacji w dziedzinie filmu. Jestem współautorem e-kursu *Jak przygotować projekt filmu dokumentalnego?*, którego prezentacja została entuzjastycznie przyjęta na Forum Stowarzyszenia Filmowców Polskich podczas Krakowskiego Festiwalu Filmowego w czerwcu 2016 roku.

Wśród moich prac ważne miejsce zajmują glosy do interpretacji filmów: zrekonstruowanego „Pana Tadeusza” (1928), „89 mm od Europy”, „Czerwonego”, „Popiołu i diamentu”, „Wszyscy jesteśmy Chrystusami”, „Zezowatego szczęścia”, „Kafki” Zbigniewa Rybczyńskiego i „Franza Kafki” Piotra Dumały, wojennych dokumentów „Honor generała” Joanny Pieciukiewicz i „O moim ojcu” Bożeny Garus-Hockuby. Sięgnąłem po te filmy, bo zainteresowały mnie konkretne rozwiązania warsztatowe. Pisząc o nich, wzbogaciłem własne poszukiwania w tej sferze.

W bliskim mi podręczniku reżyserii filmów dokumentalnych – *Directing the Documentary* (2004) Michaela Rabigera, długoletniego dziekana Wydziału Filmowego Columbia College w Chicago, którego uwagom wiele zawdzięcza ostateczna wersja „Kamiennej ciszy” – znajduje się nakaz odnalezienia przez dokumentalistę artystycznej tożsamości i precyzyjnego określenia swoich celów. Realizacja tego zalecenia w wielkim stopniu decyduje o powodzeniu dalszej pracy. „Twoje życie nauczyło cię właściwego tylko tobie rozumienia, jak działają w świecie siły, dzięki którym poszukuje się własnej drogi

artystycznej – pisze Rabiger – i to zobowiązuje cię do pokazania ich w dziele i wyrażenia, co w związku z tym czujesz”⁶.

Gdy Arystoteles w I rozdziale *Metafizyki* opisuje genezę poznania rozumowego, punktem wyjścia jest dla niego wrażenie zmysłowe, po którym pojawiają się pamięć, wyobraźnia i doświadczenie. Te formy jednak ograniczają się do szczegółów – wiedza i zdolność rozumienia należą bowiem bardziej do mędrców niż do empiryków, i to właśnie mędrzy, a nie empirycy, znają przyczynę, podczas gdy empirycy – tylko skutek⁷.

Film dokumentalny jest bardziej domeną pamięci i doświadczenia niż wyobraźni i wiedzy, co może oznaczać, że – nawet jeśli ujawnia takie ambicje – jego rola w nazywaniu praw rządzących światem jest ograniczona. Innymi słowy, dokumentalista zatrzymuje się na granicy, do której może dotrzeć dzięki doświadczeniu – swojemu albo innych ludzi. Zapomniałem o tym przez chwilę, gdy przy pracy nad „Dybukiem” odważyłem się pójść w stronę wiedzy. Po pokazie w Budapeszcie jeden z widzów zadał mi pytanie, dlaczego świat jest tak zły, jak w filmie: ludzie nie mogą się porozumieć, potem się zabijają, a w końcu stawiają pomniki mordercom. Był bardzo zawiedziony, gdy powiedziałem, że nie wiem, nie podejmując nawet rozmowy. Później pomyślałem, że widocznie nie dotarłem wystarczająco głęboko, by zbliżyć się do istoty rzeczy, albo też odpowiedź na to pytanie nie należy do sfery wiedzy. Jeśli tak właśnie jest, pozostaje mi ufać, że wreszcie nadchodzi czas wyobraźni.

Krzysztof Uopusznik

⁶ Michael Rabiger, *Directing the Documentary*. Amsterdam 2004, s. 126.

⁷ Arystoteles, *Metafizyka*. Przeł. Tadeusz Żeleźnik. Warszawa 1983, s. XV.