

**FILMU
DOKUMENTALNY
OD KUCHNI**

HANNA BAUTA-JANKOWIAK

Wywiady z ekspertami

#1

**CYKL
DOKUMENTALNY/
DYSTRYBUCJA**

Witam Was w dzisiejszym podcaście Film Akcja! Dzisiaj porozmawiamy o dystrybucji festiwalowej filmów dokumentalnych z Piotrem Szczyszykiem, kierownikiem działu filmu w Kinie Pałacowym w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, selekcjonerem i programerem podczas festiwali filmowych takich jak: Off Cinema i Międzynarodowy Festiwal Filmowy Nowe Horyzonty. Zapraszam.

Hanna Bauta-Jankowiak: Jaki film Cię ostatnio poruszył?

Piotr Szczyszyk: Dokumentalny?

HBJ: Tak. Bo rozmawiamy tutaj o filmach dokumentalnych.

PSZ: Z filmami dokumentalnymi pracuję na co dzień, więc rzeczywiście jest ciężko już mnie poruszyć jeśli chodzi o dokument, ale ostatnio na pewno „*Film Balkonowy*” Pawła Łozińskiego.

HBJ: Przełamał wszystkie wcześniejsze filmy. Trochę inaczej do tego podszedł.

Piotr Szczyszyk: Miałem wrażenie, że już nic mnie nie zaskoczy w filmie dokumentalnym, no bo jednak gama tego, co można zrobić jest w jakiś sposób wyczerpana. I sposoby na pokazanie tej prawdy ekranowej mają jakieś swoje limity. A tu przychodzi Paweł Łoziński ze swoim filmem i wszystko mi to wywraca na drugą stronę. Także myślę, że z tych nowszych rzeczy i ostatnich to „Film Balkonowy” mnie zaskoczył.

HBJ: To nie jesteś odosobniony, bo wszyscy tak mówią.

PSz: Widziałaś?

HBJ: Też widziałam. No i polecamy.

PSz: Mamy nadzieję też że wejdzie do kin, bo to też będziemy rozmawiać o dystrybucji właśnie. Paweł nam obiecał, że wróci z tym filmem do naszego kina w zamku. Ale kiedy to będzie i od kogo to będzie i czy to będzie jego dystrybucja prywatna Łoziński Production czy weźmie to jakiś producent pod swoje skrzydła to jeszcze nie wiadomo. Od października kiedy było w Off Cinema (na festiwalu) nie mieliśmy żadnych informacji jakie są plany dystrybucyjne tego filmu.

HBJ: To jak już zaczęliśmy od dystrybucji to na czym polega dystrybucja filmów dokumentalnych? Jakbyś mógł to nam przybliżyć, ponieważ słuchaczami podcastu są przede wszystkim adeptci. Ludzie, którzy zaczynają interesować się filmem dokumentalnym czy też tworzyć swoje własne filmy.

PSz: My jako kino jesteśmy takim pośrednikiem pomiędzy widzem a dystrybutorem właśnie. Dystrybutor jest firmą, która kupuje prawa do konkretnego tytułu od producentów filmowych. I zazwyczaj to się odbywa na festiwalach filmowych, gdzie te filmy są pokazywane. Po prostu agent sprzedaży kupuje dany film. W jaki sposób ten film wchodzi w danym kraju to jest w całości po stronie dystrybutora. Od niego zależy jaki będzie miał tytuł, zwiastun, plakat, jaka będzie kampania promocyjna wokół tego i przede wszystkim kiedy ten film wejdzie. Dystrybutorów jest w Polsce bardzo dużo. Są dystrybutorzy polscy, ale też są filie dużych dystrybutorów jak: Disney, jak Warner Bros, UIP od Universalu. Bywa różnie jeśli chodzi o te filie, które są w Polsce. To też się zmienia, ale głównie odpowiadają za dystrybucję bardzo dużych tytułów do multipleksów. Ale też ostatnio taki Warner Bros, odpowiadał za dystrybucję filmu „*Inni ludzie*” Aleksandry Terpińskiej, co było dosyć dużym zaskoczeniem. Widać, że coś się zmienia w takim planie dystrybucyjnym tych bardzo dużych firm. Polscy dystrybutorzy, którzy tutaj działają na rynku lokalnym i są bardziej przychylni dla kin studyjnych jak Kino Pałacowe. Dystrybutor Against Gravity, który odpowiada za organizację festiwalu Millenium Against Gravity, to jest dystrybutor, który najczęściej wprowadza dokumenty do kin przez to, że ma te tytuły u siebie na festiwalu. Później bardzo chętnie je wprowadza do kin. My (red, festiwal) jesteśmy takim pośrednikiem właśnie pomiędzy widzem, a tym dystrybutorem. I tak naprawdę od niego zależy czy weźmie film dokumentalny, który jest bardzo ciężko sprzedać.

HBJ: No tak, bo to jest specyficzny gatunek filmów. Jak myślisz, z czego to wynika?

PSz: Nie wiem, to też się zmienia, głównie przez festiwal Millenium Docs. To podejście do dokumentów wydaje mi się bardzo zmieniać. Też dokumenty są z roku na rok widoczne.

HBJ: Na przykład Kraina Miodu (reżyseria: T. Kotevska i L. Stefanov)

PSz: Właśnie „*Kraina Miodu*” była takim przykładem. Chciałem to powiedzieć. W tym roku jest to film „*Przeżyć*” (reżyseria Jonas Poher Rasmussen). Chociaż dzieje się tyle na świecie, że ta uwaga skierowana jest w inne strony, ale *Kraina Miodu*” to był taki film, który przełamał tę barierę stricte dla filmu fabularnego. Bo dostał też nominację do Oscara, w kategorii filmu międzynarodowego. W tym roku „*Przeżyć*” (reżyseria Jonas Poher Rasmussen) ma jeszcze nominacje do animacji, więc trochę ta pula się rozszerza. I chyba ta uwaga jest bardziej skupiona nie tylko na filmach fabularnych, ale też dokumentalnych i oczywiście na platformach streamingowych. Kategoria filmu dokumentalnego cieszą się ogromnym zainteresowaniem. Te filmy są naprawdę często oglądane. I to czy tak będzie zależy od tego czy w danym kraju, będzie dystrybutor, który zechce te filmy dystrybuować. Zobaczmy na festiwalu, że ten film jest interesujący i że może się fajnie sprzedać w Polsce, bo mieliśmy też przykłady. Teraz w kwietniu Best Film wprowadza film o Ennio Morricone. Taki bardzo duży film Giuseppe Tornatore, który miał premierę na festiwalu w Wenecji. I było wtedy o nim głośno bo i duży reżyser, i duże nazwisko, które stoi za tym filmem, no i właśnie dystrybutor będzie wprowadzał ten film. Gutek miał w zeszłym roku „*Gundę*” (reżyseria Victor Kossakovsky).

HBJ: „*Ściana cieni*” (reżyseria Eliza Kubarska) trafiła do kin u nas tutaj.

PSz: Też graliśmy. To było od Millenium Against Gravity. Ten tytuł też był pokazywany na festiwalu. I później trafił na ekrany. No więc tak naprawdę to zależy od takiego potencjału tytułu. Bo np. „*Ściana cieni*” trafiała do takiej niszy widzów, którzy interesują się górami. My też na festiwalu mamy osobną sekcję dedykowaną filmom górskim. I to zawsze jest najbardziej popularna sekcja. Trochę taka subkultura jeśli chodzi o widzów, że to nie jest widź festiwalowy, tylko osoba, która rzeczywiście interesuje się wspinaczką czy górami i przychodzi na filmy górskie. Pokazywaliśmy też film „*Alpinistę*” (reżyseria Peter Mortimer, Nick Rosen) czyli bardzo duży film od Red Bulla. I co roku tytułów, które mówią o wspinaczce, jest mnóstwo. To było też pokłosie sukcesu „*Free Solo*” (reżyseria Elizabeth Chai Vasarhelyi, Jimmy Chin), który był parę lat temu.

Film dostał Oscara. I faktycznie był takim bardzo popularnym tytułem, który się rzadko zdarza w przypadku dokumentów, bo zazwyczaj cała uwaga jest skupiona na fabule.

HBJ: Myślisz, że to, że popularność zyskują takie filmy (red. górskie) to jest kwestia ich historii. Czy tego, że po prostu to jest malowniczy temat filmowo. Pod względem obrazka, który się prezentuje, a nie tylko i wyłącznie historii.

PSz: Dużo zależy od promocji. I „*Kraina Miodu*” i „*Free Solo*” miały bardzo dobrą promocję. „*Free Solo*” był pokazywany też w multipleksach. Ten potencjał jest duży, tylko faktycznie bardziej przemawia to o czym ten film opowiada, a nie konkretnie czym jest. To są jakby zupełnie dwie różne kwestie. I od paru lat zauważam bardzo duże zainteresowanie dokumentami tych dużych platform: Netflix i HBO. W tym roku Netflix na pięć filmów w kategorii krótkich filmów dokumentalnych ma trzy tytuły swoje. Więc widać, że bardzo inwestuje w kino dokumentalne. A HBO to jest marka sama w sobie.

HBJ: Ja ostatnio też się bardzo zdziwiłam, bo obejrzałam na Netflixe „*Bajkonur. Ziemia.*” (reżyseria Andrea Sorini). To jest taki film, który w ogóle mi się z platformą Netflixa nie kojarzy. W żaden sposób bym się nie spodziewała takiego filmu z długimi ujęciami, emanującego spokojem, długiego i takiego wyczekanego. To też może jednak pokazuje, że czegoś innego widzowie szukają. To jeśli już zahaczyliśmy o widzów, to myślisz, że czego oni szukają jeśli chodzi o filmy?

PSz: Przy dokumentach to jest o tyle problematyczne, że okazuje się dopiero jak już na ten film przyjdiesz. Możesz wiedzieć wcześniej, o czym ten film jest, ale tak naprawdę mierzysz się z nim podczas oglądania. Wiesz, że film jest o tematyce górskiej, ale tak naprawdę może być to spektrum tematów. Może to być jeden bohater, wspinacz czy też może być to zbiorowość. Mieliśmy takie tytuły w zeszłym roku. Nie mam jednej recepty na widza filmu dokumentalnego. Broni się sam film. I też selekcionując filmy widzimy w zespole, że te tematy są tak naprawdę różne. Powtarzają się pewne trendy z roku na rok.

HBJ: Jakie to są trendy? Albo czy w ogóle dokument idzie w jakąś stronę konkretną. Ze względu na pandemię czy teraz to, co się dzieje na Ukrainie. Czy te tendencje są zauważalne już teraz? No wspomnieliśmy też o filmie balkonowym Pawła Łozińskiego. On też się jakoś tu wpisuje.

PSz: Wpisuje się. Wydaje mi się, że trochę tak wyszło. Ten okres kręcenia był przy okazji pandemii i że po prostu Paweł wyszedł na balkon z kamerą. Ale dotychczas nie widziałem jeszcze dobrego filmu dokumentalnego o pandemii. To jest taki temat, który chyba jeszcze potrzebuje czasu, żeby to wszystko w jakiś sposób się wyciszyło. Potrzeba takiego dystansu, bo było mnóstwo filmów, które były zgłaszane o pandemii. Były kręcone na bieżąco. Ale czas, od tego nakręcenia i zgłoszenia na festiwal i obejrzenia przez nas, minął. Świat już wtedy wyglądał inaczej. W momencie kiedy twórca kręcił film to wydawał mu się on interesujący. Ale później sytuacja się tak zmieniła, że oglądając to z perspektywy czasu to już jesteśmy w innym miejscu jeśli chodzi o przebieg pandemii. Ten film już przestaje być aktualny. To jest problem. Wydaje mi się, że na dobry film dokumentalny na temat pandemii musimy jeszcze poczekać. Ale były takie dwie tendencje, które się powtarzają z roku na rok. Jeden to jest temat wojenny. Głównie jeśli chodzi o Bliski Wschód i konflikt izraelsko-palestyński. W zeszłym roku mieliśmy zalew filmów izraelskich, na temat życia tam na miejscu, ale też takich stricte zaangażowanych społecznie. To był jeden temat. A drugi to jest wątek autobiograficzny tzn. mnóstwo twórców przez wątek autobiograficzny próbuje się rozliczyć z tym, co przeżył, ze swoją przeszłością, z rodziną, z ojcem którego nie było, z własną chorobą, z czyjąś chorobą. Temat rodzinny i kieruję kamerę na siebie, albo ja stoję za kamerą i rozmawiam ze swoimi bliskimi. Jakby ten wątek autobiograficzny jest bardzo częsty. Ta kamera dokumentalna jest takim katalizatorem do tego, żeby pewne swoje rzeczy w życiu przepracować. Tych filmów było bardzo dużo.

HBJ: Ale to wymaga jakiegoś dystansu do samego siebie?

PSz: I tego najczęściej brakuje. Te filmy są do siebie podobne. I mają nas chwycić, a tak naprawdę, tego nie robią. To że ten film ich dotyczy i interesuje i w jakiś sposób pobudza, aż do tego stopnia, że chwyta się za kamerę i kręci na

ten temat film, to nie znaczy, że kogoś obcego ma to zainteresować. To jest chyba cały ten kunszt dobrego dokumentalisty

HBJ: Aby uniwersalność pokazać

PSz: Dokładnie. Bo to, że to tego twórcę porusza i chce o tym zrobić film to nie znaczy, że zupełnie obcą osobę z zewnątrz to zainteresuje.

HBJ: A nie wydaje Ci się, że może to wynikać z tego prostego faktu, że łatwiej nakręcić samego siebie niż szukać bohatera. Czasami bardzo długo się szuka właściwego bohatera, który tą dramaturgię będzie w stanie pociągnąć.

PSz: I tu jest właśnie cała ta pułapka w dokumentalnym kinie autobiograficznym. To jest interesujące dla tej osoby, no dla nas czemu ma być? Nie znamy tej osoby, nie znamy tej historii, poznajemy ją w trakcie filmu. Cała sztuka jest w ułożeniu tak tej dramaturgii, w takim pomysle na film, że faktycznie to jest sposób na film dokumentalny. Tak, że faktycznie ta osoba musiała zrobić ten film mimo, że jest autobiograficzny. I koniec końców on jest w jakiś sposób uniwersalny. No i to poszukiwanie bohatera. Nie wiem, ty jesteś dokumentalistką lepiej wiesz, ale chyba jest najtrudniejsze?

HBJ: Mam takie doświadczenie jedno, że miałam kręcić dokument w Moskwie o Pani, która jest córką głównego konstruktora rakiet. I Pani Natalia na czternastym piętrze swojego mieszkania zrobiła domowe muzeum swojego ojca. To miał być film o relacji córki do ojca, ale do ojca którego już nie ma za pomocą wszystkich przedmiotów, które zgromadziła na tym czternastym piętrze. Koniec końców Pani jest w takim stanie zdrowotnym, że już tego filmu w taki sposób nie da się opowiedzieć. Tak jakbym chciała z główną bohaterką pośrodku tych wszystkich artefaktów, które zostały zgromadzone, więc pomysł na film jest taki, że po prostu będzie likwidowane to muzeum i tu zasadza się ta dramaturgia. A Pani Natalia będzie pokazana z offu. Zobaczymy jak ją pokażemy. Bo tak schorowanej nie możemy jej pokazać. To już jest moja odpowiedzialność. To jest też takie zetknięcie się z tym jak rzeczywistość może Ci poszatkować twoje plany. A teraz do Rosji nie wiem czy mnie ktoś szybko wpuści.

PSz: No tak, bo to nie jest przygotowany plan ani aktor, z którym można się umówić i tą scenę odtworzyć, ale to jest życie, które dzieje się na bieżąco. I to może zweryfikować wszystko.

HBJ: Dokładnie

PSz: No i wracając do filmu balkonowego to tu był taki pomysł, który wydaje się prosty, ale w swojej istocie genialny. Ten bohater jest taki jaki się napatoczy i który podejdzie pod balkon. Wtedy go nakręcimy.

HBJ: Który sam będzie chciał tę interakcję wykonać.

PSz: Nie my szukamy bohatera, tylko on trochę przychodzi do nas. Oglądając ten film miałem takie: Jezu, ale to jest proste. W punkt, jeszcze w tej sytuacji pandemicznej.

HBJ: Wracając do tej dystrybucji festiwalowej, żeby słuchacze to dobrze zrozumieli. Wiadomo, że jest reżyser filmu dokumentalnego. On żeby wyprodukować film musi znaleźć producenta, a ten producent umawia się np. z agentem sprzedaży, że ma film, który musi wypromować i trzeba znaleźć dystrybutora festiwalowego i puścić film na festiwalu. Po drugie można skupić się na platformach VOD. Iść z filmem na platformy streamingowe jak chociażby Netflix, albo obrać jeszcze trzecią drogę kinową Powiedzmy, że to trafia do kina bezpośrednio od dystrybutora. Jak bardzo popularne są te trzy drogi? I jak określasz w tym kontekście dystrybucję festiwalową?

PSz: Na pewno lepiej i bardziej korzystnie jest wypromować film w kinie. No bo wtedy się trafia ze swoim filmem na ekran, w bardzo wiele miejsc w Polsce. Festiwale są o tyle specyficzne, że dzieją się w jednym czasie i miejscu. Trochę temu przeczy Millennium Against Gravity, bo dzieje się w różnych miastach. Ale też publiczność festiwalowa jest trochę inna od publiczności kinowej. Publiczność festiwalowa jest łatwiejsza, bo przychodzą na festiwale sami z siebie. Są skupieni na tym, żeby zobaczyć ten dokument. A jeśli film jest w kinie to jest inaczej. Ciężko powiedzieć przy dokumencie, bo tych filmów (red. w kinie) jest naprawdę mało. My w zespole nie mamy jednego klucza jeśli chodzi o dobór filmów, bo tych zgłoszeń jest mnóstwo co roku, w setkach. I tak naprawdę każdy

z nas ogląda jakąś swoją pulę i ocenia sam film. Mierząc się z filmem nie mamy oczekiwań, że musi być taki, a taki. Bo tak naprawdę przyjmujemy wszystkie produkcje. Oczywiście skupiamy się na tym, żeby ten film był rzeczywiście profesjonalny, z czym jest ciężko. I tych kategorii jest kilka. Bo są takie filmy duże, za którymi stoi duży producent, czy też wytwórnia filmów dokumentalnych. Takie które mają dofinansowanie z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Są filmy stricte niezależne, bo z tego powstało Off Cinema, które reprezentowało kino offowe i z czasem przeformułowalo się na film dokumentalny. I są też filmy szkolne. Podejście do filmu wymaga od nas zrozumienia każdej z tych stron. Bo filmy szkolne to tak naprawdę jest większość zgłoszeń, które do nas docierają. Wtedy szkoła jest takim mecenasem tego tytułu. I zawsze przy takim filmie jest opieka artystyczna, którą bardzo czuć w danym tytule.

HBJ: Czyli jak kogoś opiekunem jest Maciej Drygas to czuć?

PSz: Tak. Ale to jest jakby przy każdym filmie szkolnym. Już przy dyplomie dokumentalnym czuć czy ta osoba będzie pełnoprawnym autorem kina dokumentalnego i czy faktycznie ma coś do powiedzenia, czy jest tak bardzo pod wpływem swojego opiekuna artystycznego, że szybko wyczerpią się możliwości.

HBJ: Czy wy już na etapie oceny tych projektów filmowych zdajecie sobie sprawę jak dużo pracy ktoś włożył w development, w rozwój tego projektu, że on jest taki a nie inny? Bierzecie pod uwagę wiedzę pozafilmową? Wiecie, że ten film było naprawdę trudno komuś zrobić. Bo gdzieś się dostał. Jakieś miejsca mu się udało zarejestrować. To jest o wiele trudniejsze, niż zrobienie filmu o starszym małżeństwie, które żyje w mieszkaniu i nigdzie specjalnie się nie rusza. Rozumiesz o co mi chodzi?

PSz: Jeden i drugi tytuł jest jakby filmem. One startują do konkursu. Nie mamy podzielonego konkursu na filmy szkolne, albo filmy dokumentalne wojenne. Tylko jest jeden konkurs dokumentalny. Akurat u nas z podziałem na krótki i długi metraż. Żeby było fair. Bo inaczej się ocenia dziesięć minut, a inaczej półtorej godziny. Też praca, o której mówisz jest inna. Ale ostatecznie mierzymy się z

tytułem, który oceniamy w kategoriach artystycznych. Przede wszystkim interesuje nas artystyczne kino offowe i dokumentalne. A to czy twórcy było ciężko go zrobić to już jest temat poboczny. Widza nie powinno to interesować. Czy twórca jadąc w te góry poświęcił bardzo dużo swojej energii i z jakimi przeciwnościami się tam zmierzył. To jest taki dodatek, o którym można porozmawiać na Q & A, ale podczas seansu mamy ten film i to jest dla nas główna materia jaką oceniamy. Był taki film parę lat temu, który się działo w Izraelu. I opowiadał o konflikcie izraelsko-palestyńskim. I był niesamowity, bo było opowiedziane z perspektywy Palestyńczyka, który mieszka w Izraelu. Cały film był takim zapisem rejestru i z kamer przemysłowych i z kamery telefonu tego reżysera, ponieważ zawiesił flagę Palestyny na swoim domu i grono osób chciało wdrzeć się na dach tego budynku, żeby tą flagę zabrać i spalić. I był to taki film, który był wstrząsający, bo był takim zapisem z różnych miejsc jak ten konflikt wygląda. A głównie chodziło o to, że jedni chcą swoją ziemię, a inni o nią walczą. To wyjaśnione było w prologu. Tu mamy taki film, który jest zapisem wojennym, starcia które trwa do dzisiaj. Z drugiej strony mieliśmy film polski, który ostatecznie dostał trzecią nagrodę. *„Dad you have never had”* (reżyseria Dominika Łapka). To jest zapis niesamowitych relacji córki z ojcem, I cały film dzieje się w mieszkaniu tego ojca. On był takim ojcem nieobecnym. przez tragedię rodzinną, w życiu tej bohaterki. Swoją drogą reżyserki filmu. Tu też mamy ten wątek autobiograficzny. Cały film się dzieje w mieszkaniu ojca Dominiki w Trójmieście. Bohaterka przyjeżdża do niego w odwiedziny po jakimś czasie i przepracowują te swoje bolączki, które mieli do siebie. Mamy i taki film i taki film. Tak naprawdę oba są świetne w swoich kategoriach. Ale domyślałam się, że ciężko było zrobić ten film w Izraelu. Tam na miejscu skala trudności...

HBJ: Niebezpieczeństw, które czyhają

PSz: Jest faktycznie dużo większa, niż przy filmie Dominiki. Ona musiała zmierzyć się z zupełnie inną skalą, wewnątrz mentalną, psychiczną, żeby ten film zrobić i żeby z kamerą pojechać do niego. A jeden i drugi film jest świetny. To jest ten problem przy filmie dokumentalnym. Wszystko się okazuje tak naprawdę podczas samego seansu.

HBJ: Jak będzie rezonować na widzów?

PSz: A jest to o tyle ciekawe, że festiwal programujemy w kilka osób i każda jest w innym wieku z innym gustem filmowym.

HBJ: Taka metryczka od razu.

PSz: Ta skala jest ogromna. Żeby wybrać filmy konkursowe. To jak oglądamy, jak o nich rozmawiamy jest tak różne. Dojście do jakiegoś konsensusu jest naprawdę trudne. Tak też działa film dokumentalny. Są takie filmy oczywiście, że jakby nie ma wątpliwości.

HBJ: Że się wszyscy zgadzacie.

I są takie tytuły, które poruszają wszystkich tak samo. I to też wpływa na to, że mamy różne i inne doświadczenia z kinem dokumentalnym. W różnym stopniu się nim zajmujemy, bo są też osoby, które zajmują się na co dzień filmem na uniwersytecie; wykładają o kinie dokumentalnym, albo zajmują się archiwizacją, albo pracują w szkole filmowej. Ten zespół selekcjonerów jest bardzo złożony, a są takie filmy, które działają na wszystkich. I tu masz potwierdzenie, że ten film faktycznie trafia. I zapewne też trafi do widzów. Nie przekłada się to na werdykt jury, bo to jest zawsze co roku największe zaskoczenie. Mamy oczywiście jakieś swoje typy, że pewnie taki tytuł wygra, a jest zawsze inaczej.

HBJ: Z czego to wynika?

PSz: Nie mam pojęcia. Nie ma w naszym zespole filmowca. Może to jest problem. Ale wydaje nam się, że filmowcy patrzą zupełnie inaczej na oceniany przez siebie film niż my programerzy.

HBJ: Jeśli wziąć pod uwagę jak ten dokument się zmienia to czy masz takie poczucie, że coraz częściej powstają takie hybrydy, których byśmy się nie spodziewali, np. „*We have one heart*” (reżyseria Katarzyna Warzęcha)j W zeszłym roku był nominowany do Oscara, czy też był na krótkiej liście. I to też jest animacja, tak jak w „*Walcu z Baszirem*” (reżyseria Ari Folman).

PSz: Albo „*Przeżyć*” (reżyseria Jonas Poher Rasmussen) tegoroczny, który też jest animacją i też dostał nominacje w różnych kategoriach. Jest to film dokumentalny

HBJ: No i właśnie jak podchodzą do tego selekcjonerzy, czy to rzeczywiście jest taki stricte dokument. Sięga po dokumentalne narzędzia, historie ludzkie, ale jest takim trochę łatwiejszym przekazem. Jak to oceniacie? Jak do tego podchodzicie jako festiwale?

PSz: Ja osobiście podchodzę tak, że jeśli historia jest świetnie opowiedziana i sama historia jest dobra i warta opowiedzenia to dla mnie forma nie ma znaczenia. I tak było właśnie przy „*We have one heart*”. Tak było przy „*Przeżyć*”. Jest to animacja, żeby trochę odwrócić uwagę od tego o czym opowiada. Przede wszystkim tam jest historia, bohater i to, co on przeżywa. Jeśli on by był nakręcony normalnie i bohater by siedział przed kamerą, widzielibyśmy jak on wygląda. To przesłoniłoby to, o czym opowiada, czyli o tej strasznej wędrówce i ucieczce. Zdarzają się też filmy, które są problematyczne. Bo ciężko je ocenić, bo właśnie trochę wychodzą naprzeciw i są czymś nowym i ciężko jest je jakoś sformalizować, bo zdarzają się filmy, które są w całości montażem filmików z You Tuba albo zapisem telewizyjnym, pomontowanym na jeden temat. Są też animacje, tak jak powiedziałaś, albo co jest ostatnio bardzo ciekawe udokumentowanie pewnego tematu w grze wideo tzn. cały film jest ujęciami z gry wideo, które są adekwatne do tego o czym opowiada film. Jest komentarz z offu i oglądamy jakby zbitkę z ujęć z filmu wideo. To jest bardzo ciekawe. To jest coś nowego i ciężko nam do tego podchodzić

HBJ: Jak do filmu?

PSz: Jak do filmu właśnie, a jednak dalej jest to film.

HBJ: I pewnie coraz więcej takich tendencji będzie. Tak samo się zastanawiam na ile popularny będzie temat z pogranicza technologii w filmie dokumentalnym. Mój kolega Marek Osiecimski kręci dokument o Bitcoinie i Blockchainie. I to też jest taka tematyka, która niespecjalnie w filmach dokumentalnych się pojawiała. W tym centrum był albo człowiek albo jakieś zjawisko, które ktoś chciał

opowiedzieć, a nie takie borykanie się człowieka z technologią i tego co ona przynosi. W tym kontekście moje kolejne pytanie brzmi: Których filmów jest więcej? Czy twórcy wychodzą z założenia, że więcej powstaje filmów o środowisku i jakiejś problematyce czy o jakimś bohaterze, człowieku, który mierzy się z przeciwnościami?

PSz: Myślę, że dalej jest najwięcej filmów robionych klasycznie, że jest to obserwacja. Stawiamy kamerę i obserwujemy człowieka, który jest w jakimś środowisku, jest w jakimś otoczeniu i go obserwujemy. To jest najczęstsze. Są wyjątki jak eksperymenty, które są bardzo ciekawe, bo są odświeżające. Jak mówisz o filmie o kryptowalutach, czy w ogóle o temacie cyfrowym to już ciężko jest mi oglądać gadające głowy. Jeśli nawet to jest jakiś super ekspert z MIT, który siedzi przed kamera i tłumaczy mi jakieś zawilości. Zobrazować coś o czym się opowiada jest naprawdę trudno i tutaj jednak ja osobiście szukam jakiejś oryginalności.

HBJ: To że film opowiada o technologii nie znaczy jeszcze, że będzie pokazywał gadające głowy. To trzeba znaleźć sposób na opowiedzenie tego.

PSz: No właśnie. A tych filmów (red. gadających głów) też jest najwięcej. Czy filmów historycznych opowiadających o polityce jakiegoś kraju i o jakimś przewrocie, bo tych też mamy mnóstwo. Szczególnie z Ameryki Południowej. Są one bardzo zaangażowane społecznie i są ważne, ale w odczuciu tylko tego twórcy. Te filmy są strasznie hermetyczne. Są dla tego obywatela Argentyny, Brazylii, Peru czymś bardzo istotnym, ale dla nas jest to kolejny film, który się miesza w jakąś taką jedną kalkę. Są to filmy, które pokazują archiwa, w tle są komentarze z offu, ewentualnie jest przebitka na osobę, która to mówi do kamery i jest jakimś tam politykiem, który wtedy działał, albo jest jakąś osobą, która brała udział w zamieszkach. A nie ma w nich czegoś takiego, co nas przykuje do ekranu i opowie nam o czymś o czym nie wiemy, ale w tak interesujący sposób, że my to od razu kupimy. Film, o którym mówiłem, był złożony z ujęć gry wideo i opowiadał o brutalności. Jak bardzo przystajemy na brutalność, która nas otacza, jak zgadzamy się na nią np. w grze wideo. W tym filmie wszystkie ujęcia były stworzone z wojennej gry wideo. Do tego co w filmie mówił twórca były

pokazane adekwatne obrazy. Rzeczywiście twórca opowiedział o temacie, który jest ciekawy. Nie widzimy osoby, która mówi np.: *Tak gry wideo bywają brutalne*. I dlatego było to bardzo dobre podejście do tematu. Tak naprawdę najwięcej mamy tematów społecznych, które w jakiś sposób nas interesują, ale właśnie tak zbiorowo i te tytuły są zazwyczaj bardzo różne. Podejście do tej tematyki jest przeróżne. Temat, który się przewija od kilku lat to marsz niepodległości i w ogóle sposób na obchodzenie 11 listopada w Polsce. Co pokazuje skrajne podzielenie społeczeństwa. I to są filmy dokumentalne, w których faktycznie widać, że ten temat jest ciekawym problemem do opowiedzenia przez dokumentalistów.

HBJ: A ekologia?

PSz: No niestety nie. Myśleliśmy przez pewien czas o takiej sekcji tematycznej poświęconej ekologii i filmom, które się tym zajmują. Ale zazwyczaj są to filmy tzw. You Tube, które nadają się faktycznie do obejrzenia w domu przed ekranem, ale nie mają w sobie wartości artystycznych. Był w zeszłym roku film o Grecie Thunberg („*Jestem Greta*” reżyseria Nathan Grossman), ale to dalej był kolejny film biograficzny. Był na ważny temat, ale był skupiony jednak bardzo na bohaterce. (przypis red. A nie na ekologii)

HBJ: Jeźdźsz na festiwalach to widzisz jak się plasuje polski dokument na tle zagranicznych?

PSz: Plasuje się świetnie. I tak było od zawsze. Polskie kino dokumentalne, trochę jest z tego znane. Przede wszystkim jest fantastyczne warsztatowo. Oglądając ileś filmów właśnie zagranicznych, ja tak np. odpoczywam na polskich filmach, bo jest zawsze świetnie zrobiony i nawet jeśli jest gorszy to widać, że to nie było robione tak taśmowo, że to był faktycznie proces i że tu rzeczywiście była ręka opiekuna artystycznego. Nie mają takiej estymy, podejścia do tematu twórcy zagraniczni, którzy często robią film na własną rękę. Nawet w szkołach filmowych, tam wszędzie jest takie podejście, aby robić teraz. Nie ma tego okresu przygotowania, dokumentacji. W Polsce ta szkoła dokumentalna jest taka wyważona i bardzo poświęcona, żeby nie skrzywdzić swojego bohatera, że to jest proces, że to musi się wszystko odbyć w czasie, oczywiście w tym wszystkim jest kluczowy montaż. Te filmy są dobre jakościowo.

HBJ: Mi się wydaje, że chyba mało jest takich filmów, które towarzyszą bohaterowi przez jakiś długi czas? Mamy dwie takie polskie dokumentalistki chociażby Hannę Polak („*Nadejdą lepsze czasy*”), która dziesięć lat spędziła ze swoją bohaterką, czy Martę Prus („*Over the limit*”), która pięć lat kręciła film swój dokument. Czy są takie przypadki z zagranicy?

PSz: Nie. Nie przypominam sobie, żeby był taki przypadek. Oglądamy tych filmów dużo i to polski dokument jakby tym stoi, że on jest warsztatowo dobry. Dobrze zmontowany. Są dobre zdjęcia, jest dobrze pokolorowany. I nawet jeśli jest gorszy to są to rzeczy ze strony dramaturgii, a nie tego jak ten film wygląda. Szczególnie te ze szkół filmowych. To bardziej jest kwestia ile filmów jest dobrych jednego roku z jednej szkoły filmowej. Całościowo polska kinematografia dokumentalna to, to jest najwyższy poziom. Szczególnie w porównaniu do krótkich metraży z innych krajów. Wydaje mi się, że one są robione na szybko.

HBJ: Jako takie zajęcia warsztatowe?

PSz: Dokładnie tak. I są na pewno nieprzemysłane.

HBJ: Czasami potrzeba dużo czasu, żeby taki film przygotować. Ale widziałeś tysiące filmów czy jeszcze coś Cię w nich zaskakuje?

PSz: Z dokumentu tak mi się wydaje. Zaskakują mnie eksperymenty, ale chyba od tego są, żeby zaskakiwać i przekraczać jakieś granice. I to mi się bardzo podoba. W dokumencie, który jest związany zasadami, które mają obowiązywać, jest dość małe pole manewru. Podobają mi się filmy, które jakoś wywracają tę konwencję. Idą pod prąd, nie godząc się na to, że ma być to albo kino obserwacyjne jak u Karabasza, albo autobiograficzne, będące narzędziem do tego, aby przepracować swoje życie. Podobają mi się dokumenty, które nic sobie z tego nie robią i idą w zupełnie inną stronę.

HBJ: Już nie pamiętam kto z nauczycieli akademickich, zajmujących się filmem mówił o tym, że każdy kolejny film dokumentalny powinien być zupełnie innym niż te, które powstały. To taka recepta na dobry dokument, ale przecież

wszystko już w zasadzie było, więc trudno nie powiełać jakiś pomysłów, które już ktoś zrealizował.

PSz: I dalej, tak jak wspomniałaś o Hannie Polak, robią wrażenie dokumenty, które faktycznie są zapisem iluś lat i jakiegoś procesu. Nie zdarza się to w filmie fabularnym, bo tam masz po prostu elipsę i informację, że coś się wydarzyło 10 lat później. I jakby tyle. W dokumencie tak nie robimy tylko faktycznie mamy zapis tych pięciu, dziesięciu lat jakiegoś zjawisko czy jakiejś drogi bohatera, życia i to jest fascynujące. I to dalej mnie bardzo interesuje. Jeśli rzeczywiście twórca nie poświęcił pół roku aby zarejestrować najciekawszy etap z życia bohatera i skończył kręcić. Tylko pytanie gdzie jest ta granica. Kiedy powiedzieć stop?

HBJ: Życie jest nieobliczalne...

PSz: Zawsze może być coś bardziej interesującego. Ale faktycznie te dokumenty, które są zapisem długoletnim są niesamowicie ciekawe. Są rzeczywiście potraktowaniem tematu z dystansem.

HBJ: I ta przemiana bohatera już musi zajść, bo jakby nie ucieknie się od tego. Przez dziesięć lat każdy się zmieni. To jest takie namacalne wtedy. Tak trochę od strony selekcyjnej jakbyś mi opowiedział na czym polega wasza praca. Bo to też jest ciekawe dla młodych widzów czy słuchaczy.

PSz: Tak jak wspomniałem tych tytułów mamy mnóstwo co roku. Dzielimy je w zespole między siebie. Każdy ma jakąś swoją pulę.

HBJ: Ale są różne festiwale. Rozumiem, że ta praca na każdym festiwalu tak samo wygląda.

PSz: Tak. Każda osoba (przypis red. selekcyjująca) na pierwszym etapie ma swoje filmy, które tylko ona ogląda. Trochę tak odsiewa ziarno od plew tzn. to co jest ciekawsze to daje dalej i później oglądają to wszyscy. Jak obejrzą te ileś tytułów wszyscy, to się decyduje o tym, które z filmów wchodzi do konkursu. I tak jest przy festiwalu Off Cinema. Przy festiwalu Nowe Horyzonty zajmuję się preselekcją. Tak naprawdę nie wiem co do mnie wpadnie, ale przez to, że ekipa festiwalu wie, że na co dzień zajmuje się dokumentem to dostają zazwyczaj więcej dokumentów do obejrzenia z tych, które są zgłoszone. I wtedy je oglądam

i daje im znać, że to jest ciekawe. Warto się temu przyjrzeć. I ewentualnie oni wtedy to oglądają i decydują czy to jest rzeczywiście wart pojawienia się w konkursie.

HBJ: Ale jakieś kryteria macie konkretne. Musicie pod jakimś kątem oceniać te filmy. Pod jakim?

PSz: Głównie pod kątem artystycznym, warsztatowym. I trochę tak bardziej już wchodząc w szczegóły opisujemy dramaturgię, bohatera, świat przedstawiony, montaż, zdjęcia, jakby te kwestie techniczne. To wszystko się zbiera na jedną wspólną ocenę. I tak naprawdę przy Off Cinema każdy przy konkretnym filmie robi sobie notatki. Zaznacza co mu się podobało, co mu się bardzo nie podobało. I podczas obrad oglądamy fragmenty. Jeśli jest taki film, przy którym się bardzo kłócimy, a zazwyczaj to są wszystkie, to oglądamy fragmenty jeszcze raz razem na ekranie i jeszcze raz o nim dyskutujemy. Każdy film, który jest w drugim etapie jest po kolei dyskutowany. No i ostatecznie drogą głosowania ustalamy czy ten film przechodzi czy nie.

HBJ: Ale rozumiem, że jeśli jest taka metryczka ustanowiona, że ileś osób tworzy tę komisję to też jest tak, że nie da się trafić do wszystkich. Rozumiem, że jeżeli trzem osobą się podoba, a dwóm nie, to film przechodzi dalej.

PSz: Dokładnie tak. To, że nam się jakiś film nie podoba to nie znaczy, że nie spodoba się innym. Chociaż też tak jest najczęściej. Akurat warto przy programowaniu myśleć o tym filmie trochę tak jakby się na niego patrzyło z zewnątrz, a nie tylko subiektywnie. Warto spojrzeć i ocenić czy ten film jest po prostu dobry. On może mi się nie podobać z różnych względów, a może być na tyle dobry, że warto go przepuścić. Na tym też polegają te głosy innych. On się może super sprawdzić na festiwalu. No i tak było mnóstwo razy. Film, którego w ogóle nie chciałem przepuścić i bardzo mi się nie podobał, ale później na festiwalu był bardzo popularny, bo też mamy nagrodę publiczności, więc widać po głosowaniu.

HBJ: Jak często ta nagroda publiczności zgadza się z werdyktem jury?

PSz: Akurat często. W zeszłym roku „*Film balkonowy*” Pawła Łozińskiego też dostał nagrodę publiczności. I wygrał festiwal. Wcześniej był film Rafała Łysaka „*Miłość bezwarunkowa*” to było tak samo. Są takie filmy, że my nie mamy wątpliwości i jury nie ma wątpliwości i publiczność nie ma wątpliwości. Więc tak naprawdę zdarzają się takie tytuły, ale warto przy takich decyzjach nie kierować się jakąś subiektywną oceną, ale tak stanąć z boku, a może w sumie ten film się spodoba. Może oni znajdą coś czego ja nie znalazłem i faktycznie się spodoba.

HBJ: Miałeś taką sytuację, że jakiemuś dystrybutorowi na festiwalu tak spodobał się film, że nawet do was podeszli po kontakt do takiej osoby której nie znali?

PSz: Zazwyczaj twórcy już mają od początku jakiegoś dystrybutora jeśli już mają wchodzić do kin.

HBJ: Chodzi mi bardziej o odkrywcość kogoś? Kto jest np. z zewnątrz zupełnie.

PSz: To nie. Nie bo zazwyczaj selekcjonerzy już bywają wcześniej na większych festiwalach i stamtąd wyłapują te filmy. Będąc na festiwalu, oglądając ten film. Jeśli i film nas zacieka to go ściągamy go do Poznania, Zgłoszenia do Poznania to jest jakby inna droga. Bo mamy pulę filmów, które można zgłosić na festiwal i może je zgłosić każdy. A wybierając film na festiwal do programu to jest jakby inna droga.

HBJ: Ale trafiają też na festiwal filmy, których nie widzieliście na innych festiwalach?

PSz: Tak, oczywiście. To jest bardzo częste. Są takie filmy, które zgłaszają się do konkursu do nas a spokojnie byśmy je wzięli też do programu po prostu. Bo są na tyle dobre, że nie ma wątpliwości.

HBJ: Można by jechać na taką IDFE (International Documentary Filmfestival Amsterdam) i wziąć wszystko do Poznania, co tam jest prezentowane.

PSz: IDFA jest rzeczywiście takim festiwalem, który wytycza drogi, który też wskazuje trendy dokumentalne. I najczęściej z tego festiwalu później te filmy idą w świat. Ale też na tych większych festiwalach (IDFA jest skupiona na kinie dokumentalnym), coraz częściej duże dokumenty mają swoje premiery czy to w

Berlinie czy w Cannes czy w Wenecji. *„Ennio Morricone”* (reżyseria Giuseppe Tornatore) był w Wenecji pokazywany i Berlin bardzo mocno też stoi dokumentem. I to się zmienia z roku na rok. Filmów dokumentalnych przybywa, w tych sekcjach poza głównym konkursem. Były przypadki, że dokument był w konkursie głównym na Berlinale i nawet raz wygrał czyli *„Fucchoammare”* reżyseria Gianfranco Rosi.

HBJ: Ja tylko o jednym dokumencie słyszałam na Berlinale, film Jamesa Benninga *„Magic Farm”* i to rzeczywiście jest taki film, który odchodzi od standardowego pokazywania, obrazu.

PSz: I właśnie to się zmienia i w sekcji Forum i w Panoramie coraz więcej z roku na rok przybywa dokumentów. I są też takie nazwiska na tyle rozpoznawalne i na tyle duże, że jeśli ten ktoś robi nowy film dokumentalny to jest z miejsca przyjmowany. Masz poczucie, że to będzie coś dobrego tego twórcy, np. Zajdel. Wiadomo, że jak zrobi nowy dokument to będzie on na jakimś dużym festiwalu.

HBJ: Ale to już jest marka samego twórcy.

PSz: Tak i to też warto rozgraniczyć często. Bo to że ten twórca zrobił nowy film, nie znaczy że będzie super.

HBJ: I tu też dochodzimy do takiego kolejnego punktu. Jak wybierać festiwale jeśli się jest debiutującym twórcą, który nie jest Marcelem Łozińskim czy Pawłem Łozińskim? Zaczynamy naszą drogę z dokumentem i jakie te festiwale wybrać, żeby mieć jakąś szansę w ogóle.

PSz: Tak naprawdę wydaje mi się, że jeśli już się zrobiło ten film, przebyło się taką drogę to chce się zgłosić wszędzie, gdzie tylko jest to możliwe i zwiększyć swoje szanse.

HBJ: Ale wewnątrz to mamy poczucie, że na takiej IDF-ie to trudno będzie.

PSz: Jeśli chodzi o poziom trudności to tak. To leży w gestii selekcjonerów, których zazwyczaj jest tylu, że nie może być sytuacji, że film jest faktycznie dobry, a selekcjonerowi się nie podoba z jakiś względów i on wtedy się nie pojawia na festiwalu. Od tego jest cały zespół, który decyduje demokratycznie

na temat tego tytułu. Były takie przypadki u nas na festiwalu, że skrajnie się nie podobał jakiś film selekcjonerom, ale reszcie tak. Całe zaufanie pokładaliśmy w tym, że może warto go pokazać. I później ten film np. wygrywał festiwal. I to było dopiero zaskoczenie. Bo były takie filmy, które faktycznie były bardzo kontrowersyjne, z jednej strony jeśli chodzi o podejście do gatunku, o to jak wygląda i przede wszystkim o czym jest.

HBJ: Zdradzisz jakieś tytuły?

PSz: Był taki film parę lat temu o francuskich drag queen. Faktycznie był to film, który sam z siebie był kontrowersyjny, przez to, że opowiadał o drag queen. Mi się wydawało, że temat jakby nie ma znaczenia, bo jest po prostu świetnym filmem. Opowiada o takim momencie przejściowym, cały film się dzieje w garderobie takiego klubu paryskiego, gdzie te drag nanoszą na siebie makijaż i przygotowują się do występu. To jest ten moment przejściowy kiedy są sobą na co dzień, ale nakładając make up, stają się drag queen. Wchodzą w inną rolę no i rozmawiają o życiu. Tam, jest matka drag queen z całym zespołem. Film był świetnie nakręcony, uniwersalny i stwierdziłem, że to jest murowany kandydat do tego, żeby film trafił do konkursu. Reszcie nie bardzo się podobał z różnych względów i ostatecznie udało się to przeforsować. Film dostał drugą nagrodę na festiwalu. Srebrny Zamek. Warto naprawdę oceniając filmy dawać im szansę, bo w pewnym momencie ten programer czy selekcjoner staje się kuratorem filmu. W momencie kiedy on trafia na festiwal to selekcjoner decyduje czy film się pojawi, czy będzie mógł być pokazany publiczności i potencjalnym dystrybutorom, czy też dostać nagrodę, która też później wpływa na promocję tego filmu. To w całej gestii zależy od tego programera. On się wtedy staje takim cichym kuratorem tego filmu. My się tym też kierujemy w zespole i tak chcemy podchodzić do filmów. To, że nam film się nie podoba, to nie znaczy że on jest ostatecznie zły. Nie jesteśmy wyrocznią. Oglądamy ich dużo, ale to nie znaczy, że nie popełniamy błędów, przy ocenie konkretnych tytułów.

HBJ: A co lubisz w tej pracy najbardziej?

W pracy selekcjonera?

HBJ: Tak i w ogóle też kierownika działu film, bo o tym nie powiedzieliśmy czy nie rozmawialiśmy jeszcze.

PSz: Najbardziej chyba lubię ten moment kiedy odkryło się jakiś super film, który nie jest jeszcze znany i dopiero zaczyna swoje życie, bo trafił na festiwal. Nikt jeszcze o nim nie wie, nikt go jeszcze nie widział. Ty jako ta osoba doceniasz coś w tym filmie, co warto zobaczyć i przeżyć. I forsujesz, żeby on trafił dalej. On dalej trafia. Odnosi sukces. I podoba się większej ilości osób. I możesz z tymi osobami porozmawiać. I to jest takie super uczucie, czujesz się odpowiedzialny za ten tytuł, bo podoba ci się tak bardzo. Tak bardzo chcesz, żeby on trafił do jak największej ilości osób, żeby móc z nimi porozmawiać o tym filmie, bo ma jakąś taką siłę rażenia. I siłę działania. I to jest chyba taka super satysfakcja. Z tego momentu, jak on już jest na ekranie kina i zobaczy go więcej osób niż ty i twój kolega selekcjoner. Można zobaczyć jak ten film żyje własnym życiem.

HBJ. Dziękuję Ci bardzo za rozmowę. Do zobaczenia przy innej okazji lub w innym odcinku podcastu. Moim gościem był Piotr Strzyszyk.

Parę wskazówek, z punktu widzenia selekcjonera.

PSz: Jest parę takich elementów, które twórcy powtarzają nagminnie. Są taką trochę zmorą. Są ozdobnikami, które w żaden sposób nie wpływają super na film, ani na jego dramaturgię. Ale są, trochę nie wiem po co. To jest między innymi bohater stojący przed lustrem, które jest zaparowane, bierze rękę i przemywa je. A potem patrzy się w swoje odbicie. To jest jedno. Drugie to jest robienie sobie herbaty albo kawy, z super ujęciem takim pionowym z góry. Takie obserwacyjne, takie trochę puste przebiegi. Albo bohater ma teraz moment dla siebie, więc siedzi i patrzy się w okno, a my z nim. To są takie rzeczy, które bardzo nas irytują, bo one się faktycznie non stop powtarzają.

HBJ: Ktoś dostrzegł gdzieś w innych filmach

PSz: Gdzieś sobie to podpatrzył i powtarza u siebie. Jeśli to ma jakieś znaczenie dla filmu to co innego, ale zazwyczaj nie ma. Jakiś czas temu widziałem super użycie tego. Sceny z patrzeniem w lustro. Ale to jest film o bohaterze, który miał problemy z pamięcią i miał Alzheimera. Trochę zapis tego jak tę chorobę

przeżywa. Prywatnie był architektem, całkiem znanym i takim można powiedzieć rewolucyjnym. No i trochę jego praca polegała na pamięci. Tym, żeby pamiętać te rzeczy, które ma tam zrobić, żeby budynek się nie zawalił. A tutaj tracił pamięć. To jak patrzył w swoje odbicie, żeby nie zapomnieć jak się wygląda. To to miało znaczenie. Było poruszające. A takie, żeby tylko to zrobić, to nie.

HBJ: To odradzamy. Jeszcze raz dzięki.

Filmy do obejrzenia:

„Film Balkonowy” reżyseria: Pawła Łozińskiego

„Inni ludzie” reżyseria: Aleksandra Terpińska

„Kraina Miodu” reżyseria: T. Kotevska i L. Stefanov

„Przeżyć” reżyseria: Jonas Poher Rasmussen

„Gunda” reżyseria Victor Kossakovsky

„Ennio Morricone” reżyseria: Giuseppe Tornatore

„Ściana cieni” reżyseria: Eliza Kubarska

„Alpinistę” reżyseria: Peter Mortimer, Nick Rosen

„Free Solo” reżyseria: Elizabeth Chai Vasarhelyi, Jimmy Chin

„Bajkonur. Ziemia.” reżyseria: Andrea Sorini

„Dad you have never had” reżyseria: Dominika Łapka

„We have one heart” reżyseria: Katarzyna Warzęcha

„Walcu z Baszirem” reżyseria: Ari Folman

„Nadejdą lepsze czasy” reżyseria: Hanna Polak

„Over the limit” reżyseria: Marta Prus

„Miłość bezwarunkowa” reżyseria: Rafał Łysak

„Ennio Morricone” reżyseria: Giuseppe Tornatore

„Magic Farm” reżyseria Jamesa Benninga

„Fuccoammare. Ogień na morzu” reżyseria Gianfranco Rosi

2

**CYKL DOKUMENTALNY/
JAK NIE STRACIĆ
SAMOZAPARCIA**

Witam Państwa, w podcaście Film Akcja! W cyklu poświęcony filmom dokumentalnym. Dzisiaj porozmawiamy o tym jak znaleźć motywację i siłę do walki z kryzysami podczas realizacji długoterminowych projektów. Moim gościem będzie Anna Zujewska, która opowie nam o metodzie czy też terapii skoncentrowanej na rozwiązaniach.

HBJ:

Witaj Aniu! Zaprosiłam dzisiaj do podcastu Annę Zujewską coacha, terapeutkę TSR – terapii skoncentrowanej na rozwiązaniach.

AZ: Witam Cię Haniu! Bardzo Ci dziękuję za zaproszenie. Cieszę się, że możemy sobie troszeczkę porozmawiać, ponieważ jest to bardzo ciekawy rodzaj terapii. Bardzo ciekawy nurt terapeutyczny. Terapia skoncentrowana na rozwiązaniach inaczej terapia krótkoterminowa, jest takim rodzajem terapii, która trwa krótko i jest skoncentrowana na odnalezieniu rozwiązania. Też jest skoncentrowana na wyznaczonym celu, na patrzeniu w przyszłość, na patrzeniu co jest tu i teraz i jak to co tu i teraz możemy wykorzystać dla swojego dobrostanu w przyszłości. Co jest bardzo istotne. Ona jest oparta o nasze zasoby, o nasze umiejętności. Czyli jeśli cofamy się w tym rodzaju wsparcia czy terapii w przeszłość to skoncentrujemy się na dobrych rzeczach, na rzeczach pozytywnych. Na tym jak nam się udało trudne czy problematyczne sytuacje w naszym życiu pokonać. Umiejętności po prostu przekładamy na to, co jest tu i teraz. No i na przyszłość. Czyli tak jak spytałaś o te projekty długofalowe często zdarza się zapewne twórcom różnych reportaży, dokumentów, filmów, że ich praca jest często żmudna, monotonna.

HBJ: Nie. To się nie zgadzam. To jest bardzo ciekawa praca.

AZ: Tak oczywiście ciekawa, ale tu mam na myśli tę monotonię przez pryzmat oczekiwania, przez pryzmat czasu, celu, który jest długoterminowym celem. Pod tym kątem to sobie analizuje. Że nie jest to takie o nakręcę sobie film o życiu kogoś. Musisz zebrać mnóstwo materiałów, nieraz musisz towarzyszyć w tym życiu jakiejś osobie. Nie jesteś w stanie tego zrobić w tydzień, w rok. Często są to takie projekty, które trwają rok, dwa, trzy lata. Nieraz może ktoś kręcić dokument życia. Zdaję sobie sprawę, że w takich momentach różne sytuacje się zdarzają i może się pojawić problem z tą motywacją, żeby działać, żeby po prostu się podnieść, jeśli nagle się coś nie uda. I terapia skoncentrowana na rozwiązaniach może dać bardzo ciekawe efekty. A konkretnie takie główne założenia tej terapii, które z pozoru mogą się wydać bardzo banalne. Natomiast tak czysto życiowo, wiemy doskonale, że te najprostsze rozwiązania często przynoszą najlepsze efekty, ale też, że te najprostsze rozwiązania często najtrudniej jest wprowadzić w życie. Terapia skoncentrowana na rozwiązaniach ma takie trzy główne założenia. Pierwsze: Jeśli coś się nie zepsuło, nie naprawiaj tego. Czyli jeśli coś dobrze działa nie myśl jak to ulepszyć, tylko po prostu koncentruj się na tym, że jest ok. Po co tutaj coś grzebać. Jeśli masz jakieś umiejętności, z których do tej pory korzystasz, czy jakieś techniki motywacyjne, to po prostu przy tym zostań. Co więcej jeśli to działa rób tego więcej. Jeśli mam wokół siebie ludzi, którzy gdzieś tam na mnie dobrze wpływają, jestem w fajnych relacjach, jestem dobrze zmotywowany czy zmotywowana, no to robię więcej tych rzeczy, które po prostu są dla mnie dobre, które mi służą. I taka trzecia nadrzędna zasada to: jeśli coś nie działa nie rób tego. Rób coś innego.

HBJ: Czyli musisz znaleźć to, co będzie działać i tym się otoczyć?

AZ: Tak, dokładnie

HBJ: Tylko jak sobie zdać sprawę z tego, co nie działa?

AZ: Tutaj już bardzo indywidualnie trzeba taką sytuację rozważyć. Najważniejsze jest to jaki każdy z nas, jako osoba dorosła, ma wgląd w siebie. Jeśli faktycznie wstajemy, jest rano, jesteśmy sfrustrowani,

zaczynamy dzień już z jakimiś negatywnymi myślami, to wtedy wiemy, że to, co robimy do tej pory nie działa. Wtedy zazwyczaj – jako ludzie, jako osoby – mamy po prostu tendencje do narzekania, do powiedzenia, że mamy jakiś problem i zazwyczaj w takim momencie z jakimś tam problemem zwracamy się o pomoc czy to do przyjaciółki, czy to do przyjaciela czy do terapeuty. Czy ogólnie po bardziej fachową pomoc w zależności od sytuacji, od jej natężenia. Natomiast w TSR-rze, czyli w terapii skoncentrowanej na rozwiązaniach jak przychodzi osoba z problemem to w pierwszej kolejności szuka się zasobów. Czyli czy była taka sytuacja w przeszłości. Pomyśl sobie czy w przeszłości twojej zdążył się jakiś podobny problem. Czy już się z takim czymś mierzyłeś/eś. I jeśli stwierdzisz, że tak to przypomnij sobie co wtedy zrobiłeś człowieku, że wtedy dałeś sobie z tym radę. Co takiego wtedy się zadziało? Bo jeśli zadziało wtedy to może zadziało też teraz. Czyli zaczynam robić więcej takich rzeczy jak wtedy. Czyli odnajduję w sobie te zasoby, umiejętności, to co jest pozytywne, to co jest dobre i patrzę po prostu w przyszłość przez pryzmat tych swoich zasobów. Nie jest to oczywiście proste. Dlaczego? Dlatego, że mamy taką tendencję. Jeśli mamy o kimś coś powiedzieć dobrego przychodzi nam to o wiele łatwiej, niż mówienie dobrych rzeczy o samych sobie. Fajnym ćwiczeniem jest praktykowanie mówienia samemu sobie dobrych rzeczy na swój własny temat. Bycie swoim własnym przyjacielem. Ja tak na to mówię. Jesteśmy w takich skryptach często uczeni, że jak powiem o sobie coś dobrego to wyjdzie, że nie jestem skromną osobą. Ale dlaczego? Jeśli robię coś dobrze, to dlaczego mam tego nie powiedzieć. Tak robię to dobrze. Jestem dobrą matką. Jestem dobrą reżyserką, czy jestem dobrym reżyserem filmowym, jestem dobrym dźwiękowcem. Wykonuję swój zawód profesjonalnie. Daje mi to zadowolenie. Jestem w tym dobry/a. Powiedz to sobie. Co więcej, napisz to sobie na kartce, powieś to sobie na lustrze i codziennie jak witasz się sam ze sobą patrz na tę kartkę, gdzie masz napisane w czym jesteś dobry, jakie są twoje zasoby. Jakie są twoje mocne strony. Niech to będzie twoją siłą. To Ci przypomina po prostu o tym, co ty robisz. Po co tutaj jesteś. Tu i teraz. I jaki cel chcesz po prostu osiągnąć.

HBJ: To się zgadzam. Ale z tego, co mówisz to bardziej tyczy się osób i ich problemów niż pracy. Jak to przełożyć na grunt firmy, pracy czy na grunt, który jest związany z tą sferą zawodową człowieka.

AZ: Powiem tak. Myślę, że ta sfera pracy, szczególnie w tego typu zawodach tzw. zawodach wolnych bardzo płynnie się miesza z tą naszą sferą rodzinną, domową.

BHJ: To prawda.

AZ: Tutaj stosujemy dokładnie te same metody. Bo myślę, że to też jest piękne jeśli człowiek żyje właśnie w takiej zgodzie ze sobą i ze swoją rodziną. I ogólnie funkcjonuje w tej swojej małej społeczności rodzinnej, ale też zawodowej, tej większej czy też ogólnej, społecznej. Po prostu jako taka osoba spełniona. Tak samo właśnie na polu takim rodzinnym możesz sobie mówić jestem dobrą mamą czy dobrym tatą, czułym, kochającym, dbającym. Tak w sferze zawodowej możesz sobie mówić jestem profesjonalistą, potrafię dobrze i tu nazwać jakąś tam określoną czynność, jaką po prostu zawodowo wykonujesz. Musimy znajdować w sobie takie zasoby, które nas niosą, które są dla nas ważne. Warto też popatrzeć, bo jednak jest to działanie w branży filmowej, gdzie jesteśmy zależni od wielu innych osób. Warto poszukać takich zasobów wśród osób, wśród ludzi z twojego otoczenia. Kto może Ci w czymś pomóc? Z kim masz relację taką, gdzie o tą pomoc możesz poprosić?

HBJ: Relacje międzyludzkie są takim elementem, gdzie też trzeba się z kimś porozumieć, więc jak znaleźć tę siłę do działania w tych relacjach międzyludzkich?

AZ: Trudne pytanie. (śmiech) Ale to takie pytanie wyzwanie. I takie relacje są takimi wyzwaniami. Myślę, że każde relacje są dla nas wyzwaniem, bo zawsze jak spotykamy się z drugim człowiekiem to próbujemy się gdzieś tam pokazać z jak najlepszej strony. Z drugiej strony myślę, że ten człowiek również próbuje taką relację nawiązać. Jak najlepszą. Jak najkorzystniejszą dla niego. Ale należało by

sobie zadać pytanie co to znaczy? No bo co to znaczy dla kogoś dobra relacja? Jak to jest być w dobrej relacji? Dla każdego z nas będzie to oznaczało dokładnie coś innego. Jeśli chodzi szczególnie o relacje zawodowe, to powinniśmy mieć dużą uważność, włączyć aktywne słuchanie. Słuchać tego co ta druga strona do nas mówi. W jaki sposób się komunikuje. Starać się też stosować powtórzenia, upewniać się. I teraz też zależy czy mówimy też o relacji z kolegą, koleżanką, który/a jest ze mną w ekipie i kręcimy razem materiał.

HBJ: Już się znamy...

AZ: wiemy, porozumiewamy się bez słów. Gdzie mrugniecie okiem czy jakiś inny gest jest po prostu już znany. Czy mówimy o tej relacji kiedy spotykamy się z jakąś osobą czy z jakimś może aktorem, z kimś kto ma odgrywać jakąś rolę. Tutaj jeśli jest to osoba, której tak dobrze nie znamy to na pewno sprawdzi się to, co powiedziałam. Upewnianie się, czyli takie sparafrazowanie, odzwierciedlenie tego na co się na przykład umówiliście. To jest prosty sposób. Banalny znowu. Proste rzeczy są najlepsze. Uzgadnianie coś razem. Omawiacie. Będzie scena taka. Tu będzie Pan czy Pani poproszona o to. Będziesz musiał zrobić to, czy to. I ta osoba zazwyczaj zasypie nas kilkoma pytaniami. My na nie odpowiemy. I na koniec zamiast takiego zwykłego działamy, rozumiesz, to warto nadzwyczajnie w świecie poświęcić taką chwilę i powiedzieć. To wiesz co podsumujemy to sobie. Umówiliśmy się na to, na to i na to. Zrobimy to w ten i w ten sposób. Bo wtedy unikniemy po prostu konfliktów, unikniemy jakiegoś niezrozumienia, że ktoś zrozumiał dany komunikat inaczej niż my go rozumiemy. Tutaj z relacji weszliśmy troszeczkę w obszar komunikacji, no ale to ta komunikacja jest podstawą wszelkich relacji. Możemy mówić wszyscy o tym samym. A każdy z nas może mieć na myśli coś innego, prawda?

HBJ: Dokładnie. I co wtedy zrobić?

AZ: Powiem słowo może. Pani Haniu co mam na myśli?

HBJ: Masz rację Aniu!

AZ: Czy mam na myśli może czy, morze nasze morze, wiernie ciebie będę strzec. Czy mam na myśli, że powiedziałam sobie słówko może. Czy to jest może przez rz czy ż? Nie wiem tego. Nie wiem nigdy co druga osoba ma w głowie. Nie znamy myśli drugiej osoby. Warto rozmawiać. Warto pytać. Warto doprecyzowywać, żeby każda strona była pewna, że mówicie o tym samym. To jest ważne na każdym poziomie. Na tej samej zasadzie ktoś nam powie boli mnie głowa. Dla jednej osoby będzie to oznaczało migrenę i umieranie, jakąś straszną rzecz, dla kogoś innego to będzie boli mnie, ale idę dalej do przodu. Każdy z nas ma inny troszeczkę odbiór sytuacji. Każdy z nas ma inny filtr i inne okulary. Fajnie jakbyśmy wszyscy mieli te różowe okulary, ale to też nie zawsze jest taki dzień.

HBJ: Tak, ale to też jest tak, że praca przy projektach filmowych i szczególnie w dokumentach wiąże się z relacją z drugim człowiekiem, który jest powiedźmy: bohaterem tego filmu. Trzeba przede wszystkim nawiązać jakieś zaufanie, za tym musi się kryć głębokie przekonanie tego bohatera, że się go nie skrzywdzi, nie wykorzysta w żaden perfidny sposób, że ten film będzie pokazywał jego prawdziwą stronę

AZ: Tylko znowu czym ta prawdziwa strona jest dla ciebie jako reżysera? A jak tą prawdziwą stronę widzi ten bohater, czyli tutaj warto to, co powiedziałam, doprecyzowywać, dopytywać. Mówić: - Z tego co mi przedstawiłeś, z tej historii to ja widzę to i tamto i czy to jest ok dla Ciebie. I wtedy jeśli my się utwierdzimy i ta osoba powie tak, to jest dokładnie to, co ja wtedy czułam czy zrobiłam/em . To jest wtedy dla mnie ok. Tak możemy to pokazać. Ale oczywiście może być sytuacja, że ta osoba powie nie. I powiedzieć, że dla niej to było zupełnie inne odczucie. To ty jako twórca ulegniesz takiemu uczuciu.

Dlaczego? My znowu nakładamy ten filtr swój własny po prostu. Słyszysz jakąś historię i teraz dlaczego jest tak, że ludzie idą do kina i ktoś wychodzi z tego samego seansu z tego samego filmu. Ktoś wychodzi zanosząc się łzami. A ktoś inny wychodzi niewzruszony zupełnie.

HBJ: Uruchamiają nas różne rzeczy.

AZ: Uruchamiają nam się różne emocje. Każdy z nas ma swoje wewnętrzne różne przeżycia. Doświadcza różnych rzeczy. Wiadomo, że jeśli jest młoda mama i ma maleńkie dziecko to w danym okresie zupełnie inaczej będzie przeżywać np. filmy czy dokumenty o małych dzieciach. Rzeczy dotyczące jej sfery, w których ona jest tu i teraz. Potrafi je sobie wyobrazić. Inaczej będzie to oglądać osoba, której po prostu ta sytuacja nie dotyczy bezpośrednio. Czyli ten punkt widzenia jest bardzo ważny. Jedną z takich nadrzędnych rzeczy w TSRz-e terapii krótkoterminowej jest zasada anormatywności. Nie oceniania nikogo i niczego ogólnie, ale przez pryzmat swoich własnych doświadczeń. Czyli to, co my mówimy, że dla mnie pewna sytuacja może budzić zupełnie inne uczucia wewnętrzne niż dla tej drugiej osoby, z którą my rozmawiamy. Każdego z nas inaczej boli, każdy z nas inaczej coś widzi. Ktoś jak zobaczy windę, to mimo, że mieszka na pierwszym piętrze to jej użyje, bo jest winda. A ktoś inny pomyśli bez sensu, nie będąc jechać windą na pierwsze piętro. I to jest właśnie ten cały wachlarz sytuacji. Dlatego warto dopytywać, doprecyzowywać, upewniać się czy faktycznie nasze myśli podążają w tym samym kierunku.

HBJ: Ale zapytałam Cię o tę relację też z bohaterem, dlatego, że jeżeli realizujemy jakiś projekt i mamy taką bliską relację z kimś, to jest też tak, że nie unikniemy pewnych kryzysów. Zawsze tak jest, że czasami będziemy się z kimś dobrze porozumiewać, dobrze dogadywać, ale w pewnym momencie przy tak intensywnej też pracy czy relacji pojawią się jakieś przeszkody. Jak sobie z tym radzić?

AZ: Pytanie tylko jak sobie z tym radzić w tej relacji, żeby ta relacja była między wami dobra czy jak sobie poradzić jako osoba, np. coś się nie spodobało temu kontrahentowi czy bohaterowi?

HBJ: Jeśli coś się nie spodobało bohaterowi i jeśli my mamy takie poczucie, że utknęliśmy w jakimś punkcie. Kiedy mamy poczucie, że generujemy więcej problemów razem przebywając, niż nie przebywając.

AZ; Pewnie Cię to zaskoczy (śmiech), ale znowu powiem najprostsze rozwiązania są zazwyczaj najkorzystniejsze.

HBJ: Rozmawiać.

AZ: Rozmawiać, przede wszystkim tak też TSR-owo. Cofnąć się, czyli znowu robimy troszeczkę kroczek w tył, ale oczywiście taki kroczek w tył, który po prostu będzie tą trampoliną jakby w przyszłość, czyli razem wspólnie cofamy się do tego momentu kiedy było dobrze. Bo zakładam, że skoro było podjęcie tej współpracy, to coś zaczęliście robić i nagle tutaj się coś zepsuło. Jeśli jesteśmy w sytuacji tego kryzysu cofnijmy się do sytuacji kiedy było dobrze. Przypomnijmy sobie co nam wtedy pomogło. Jak to wyglądało. I co uległo zmianie. Co my takiego zmieniliśmy, że nagle ta sytuacja się zepsuła. Czy po prostu zaczęło to iść w jakimś innym kierunku. Musimy znaleźć, spróbować uchwycić ten moment, kiedy po prostu na przestrzeni tych dni czy tygodni, lat, w zależności od tego o czym tutaj mowa i jak długofalowa jest to współpraca, gdzie był ten moment kryzysowy. Cofnąć się do tego momentu kiedy było dobrze. I przypomnieć sobie co my takiego robiliśmy. I teraz wiem, że zabrzmiało to banalnie, ale po prostu zacząć to robić z powrotem.

HBJ: No dobrze, ale co w przypadku jeśli kończymy taki projekt ? Dla reżysera jest to taki koniec jednego filmu i wejścia w drugi film, więc jest to trudne dla bohatera, który już się zżył z taką ekipą

filmową, z reżyserem filmów dokumentalnych. Nagle musi sobie poradzić z pustką. Bo już ktoś się nim nie interesuje.

Az: Bo już jest koniec.

HBJ: Jak wytłumaczyć pewne rzeczy takiej osobie, która nie ma tej świadomości, że teraz ty zajmujesz się czymś innym i to nie oznacza oczywiście, że stracie kontakt, ale żeby ta osoba nie poczuła się porzucona?

AZ: Tutaj na pewno jest wdrukowane takie ryzyko, że ta osoba będzie miała poczucie straty, poczucie pustki. Natomiast o jednej rzeczy musimy pamiętać. My nie odpowiadamy za innych ludzi jako jednostka. To jest pierwsza taka sprawa, o której sobie pomyślałam od razu, bo często jest tak, że my chcielibyśmy naprawić wszystkich dookoła, ale to ta osoba musi tego konkretnie chcieć. Czyli zakładam, że jeśli taka osoba poczuje te pustkę, będzie miała jakiś problem, to ona też musi zadbać o siebie i możemy podpowiedzieć też proces terapeutyczny. Dać takie wsparcie tej osobie, żeby łagodniej ten proces nastąpił. Myślę sobie, że można spróbować się zabezpieczyć na taką okoliczność, spisaniem jakiegoś rodzaju kontraktu na samym początku tej naszej pracy. I przypominanie sobie o tym w trakcie pracy z tą osobą, co jakiś czas. Czyli np. spotykamy się na początku. Zakładam, że jest wiele spotkań. Ale na pewno są takie spotkania, na których trzeba ustalić techniczne kwestie. Jak często będziecie się spotykać? W jakich warunkach? W jakich okolicznościach ten materiał jest kręcony? Na ile możesz jako reżyser ingerować w to życie? Wtedy od początku spróbować narzucić jakąś normę, żeby jednak było to takie wydarzenie, które od razu wiadomo, że będzie miało swój koniec. Wiem, że może to być nieraz trudne, no bo to też życie pisze swoje scenariusze, dodatkowo. Zakulisowo nieraz. Tak jak teraz mieliśmy z Covidem. Nikt tego nie przewidział, wiele projektów stanęło i się przedłużyło. Ale jeśli my mamy kontrakt to to jest taki moment kiedy możemy się do tego kontraktu cofnąć z tym naszym klientem, z tym naszym bohaterem. I możemy wtedy powiedzieć: - Słuchaj ten nasz kontrakt oczywiście wydłuża się, bo przecież teraz jest covid, więc my go sobie przedłużymy. Jeśli damy komuś jakieś ramy to też nas to trochę zabezpiecza. To dla nas jest już takie wyjście. Dwa lata temu, ale mówiliśmy sobie, że przyjdzie ten moment rozstania, że przyjdzie ten moment, kiedy ty już nie będziesz miał towarzystwa z kamerą itd. Ale fajnie też pokazać co ten ktoś dostał w zamian. Porozmawiać z tą osobą, co ma w zamian. Że życie się wzbogaciło o te kontakty, o te relacje, o całą drogę być może sławy (śmiech) jakiejś tam. Bo myślę, że dla takiej osoby to też może być takie wydarzenie duże. Nie wszyscy na co dzień jesteśmy filmowani., nie każdemu towarzyszy kamera. Dla niektórych to może być jakiś krok milowy, w jakiejś prywatnej karierze czy jakiejś prywatnej sprawie. Myślę, że taki kontrakt może być takim zabezpieczeniem dla nas, żeby przypominać tej osobie, że ta przygoda kiedyś się zakończy. Ale z drugiej strony, żebyśmy też nie brali na siebie odpowiedzialności, bo zakładam, że mówimy tutaj o dorosłych ludziach. Z dziećmi pracuje się inaczej. To co powiedziałam na początku, jakkolwiek twardo i życiowo to zabrzmiało, to to jest dorosła osoba, która musi mieć świadomość określonych rzeczy. Bo bierze udział w jakimś projekcie i ma to powiedziane i spisane w jakiejś formule, w jakimś kontrakcie. To już tak jak każdy można to spisać po prostu w umowie, ale to już w zależności jak długa jest ta współpraca czy to jest finansowane z jakiś źródeł, żeby po prostu ten nasz bohater miał świadomość, że to nie jest tak, że my mu teraz załatwimy karierę na dziesięć lat.

HBJ: Ale wspomniałaś o tym, że życie pisze własne scenariusze. I często w filmach dokumentalnych wygląda to tak, że np. coś się dzieje z bohaterem. Trafia do jakiegoś szpitala, ciągła obecność kamery może być na jakiś etapach bardzo denerwująca. Może mu się wydawać, że to jest nieadekwatne do tego, co się dzieje, a tak naprawdę ma takie problemy, że nie chce być filmowany. Z drugiej strony może się zdarzyć, że nie będzie finansowania żadnego, aby ten film kręcić dalej. Co w takich sytuacjach kiedy bohater nam mówi „Przestańmy już”, ale my wiemy, że nie mamy w tym jeszcze filmu. Musimy go dokończyć, bo już przecież poświęciliśmy na ten film z dwa lata naszej ciężkiej

pracy. O tym oczywiście ta osoba wie. Jak przekonać z powrotem takiego bohatera, żeby jednak pozwolił nam sobie dalej towarzyszyć. Masz jakąś na to receptę terapeutyczno -coachingową?

AZ: Powiem tak. Tutaj pewnie trudno byłoby dać receptę. Z tego względu, że my możemy decydować tylko i wyłącznie o sobie. Każdy z nas jako jednostka. Nie siedzimy w głowie drugiej osoby. I na pewno jeśli będzie taki bohater, to żeby to bardziej powiedzieć w żargonie mojej specjalizacji, będzie to klient oporujący (śmiej) czy osoba oporująca. To na pewno wymaga jakiegoś procesu czy bycia, być może też wsparcia jakiś osób trzecich, które pomogłyby w ponownym nawiązaniu dialogu. Jeśli miałabym dawać jakąkolwiek receptę to myślę, że pokusiłabym się o ten kontrakt, czyli o jak najbardziej rzetelne spisanie sobie, nawet opracowanie sobie przez reżysera czy ekipę jakie są granice tej osoby. Żeby dokładnie wiedzieć to już na początku tej współpracy. To znowu jest tak, że my nie przewidzimy wszystkiego. Ale możemy i tak bardzo dużo rzeczy sobie wypisać. Jeśli zrobicie sobie jako zespół burzę mózgów. Ja nawet jak sobie pomyślę jako laik, że np. miałabym być bohaterem takiego dokumentu. to wyobrażam sobie, że będzie jakiś dźwiękowiec, no to muszę z nim mieć kontakt fizyczny, bo musi mi tam jakiś mikrofon założyć. Czyli muszę już wiedzieć czy ja jestem gotowa na jakiś kontakt z kimś. Musi mnie ktoś pomalować. Na co dzień się nie maluję, to czy to będzie dla mnie ok, że to będzie taki czy inny makijaż. Czy ja mam na to wpływ? Żeby opowiedzieć przede wszystkim takiej osobie, takiemu laikowi na dzień dobry z czym to się je. Idziemy np. do sklepu, patrzymy jest szampon do włosów i nie zastanawiamy się ile osób, jaki sztab ludzi, pracował nad tym, żebyśmy my ten szampon z tej półki podnieśli i wzięli do domu. Że tam był grafik, że tam była produkcja, że tam mnóstwo osób za tym stało. I tutaj tak samo. Wyobrażam tak sobie. Przychodzi taka osoba i mówi, chcemy nagrać dokument. Przedstawiamy tutaj, jest ciekawa historia i teraz, żeby ta osoba dokładnie miała powiedziane z czym to się wiąże. Że to nie będzie tak, że my dwa razy wlecimy i pomachamy kamerą, że to będzie żmudna praca, że nieraz będzie trzeba tę samą scenę powtórzyć być może kilka razy.

HBJ: W dokumencie to bardziej podpatrujemy.

Żeby się oswoić. I teraz zadbanie o potrzeby tego naszego bohatera. Ja np. tak sobie wyobrażam, że gdybym miała uczestniczyć w czymś takim to dla mnie by było ważne żeby przejść taką adaptację. Nie wiem być może tak to się odbywa. Ale jeśli nie, to ja wiem, że np. bym powiedziała: „Wiesz co Haniu czy możemy się umówić, że jeden taki dzień sobie spędzimy, że ty czy ekipa ze mną „pobiegacie”, żebym przyzwyczała się do tego, że ktoś ze mną chodzi.

HBJ: Oczywiście dokumenty się tak kręci, że najpierw przyzwyczajają się bohaterów do kamery.

AZ: Tu jest istotne, żeby ta osoba miała to tak rzetelnie przedstawione. Od razu na początku. Czyli rozwiane swoje obawy. Żeby dać też przestrzeń na zadawanie pytań, ale żeby ta osoba w ogóle wiedziała o co ona ma pytać. To najpierw powinno się jej powiedzieć jak to będzie wyglądać po kolei. Jacy ludzie się pojawią w tym życiu. Nie tylko jedna dwie, ale jednak troszeczkę więcej.

HBJ: Że chcemy pokazać też świat w którym żyje dana osoba.

AZ: że zależy nam na tej naturalności. Przypuśćmy np. że wchodzimy do kogoś, mamy nagrywać mieszkanie to chcemy nakręcić Cię w tak zwanym naturalnym środowisku. Jeśli te przystawki majątki suszą się na suszarce, to one mają się tam suszyć. Powiedzieć, że my nie budujemy jakiegoś nowego świata, żeby ta osoba dobrze rozumiała i też nie oceniała samej siebie. Tutaj problem może być też taki, że jeśli się pokazujemy gdzieś przed kamerą to zależy nam żeby dobrze wypaść, żeby dobrze wyglądać, a życie jest życiem. Życie jest prawdą, życie to nie zawsze jest idealny makijaż o 6.00 rano. To jest istotne, żeby taka osoba wiedziała na co wy stawiacie jako twórcy. Czy wy stawiacie na tę naturalność. I najlepiej jakby to było według mnie spisane. Mówiłaś o tym, że ta osoba trafia np. do szpitala. Jeśli ta osoba na tej umowie, kontrakcie, nazwijmy to kontraktem tu na potrzeby rozmowy, a

już potem każdy może sobie nazwać jak chce, pozwoliła nam, powiedziała: - Ja chce byćście uczestniczyli i możecie, macie moją zgodę na dzień, noc, kiedy chcecie itd. Warto to doprecyzować. Warto to troszeczkę podrażnić. Nawet zapytać czy jak będzie jakaś sytuacja bardziej intymna to też możemy ją nagrać? Taka osoba może powiedzieć, no takich to bym wolała nie. A do sypialni możemy wejść? Nie. Sypialnia to jest już moja strefa, gdzie ja mówię nie.

HBJ: To już jest po stronie reżysera, że pewnych rzeczy, sytuacji wiadomo, że nie powinniśmy przekraczać.

AZ: Ale czy ta osoba wie, że wy tego nie przekroczyacie?

HBJ: To jest właśnie ta relacja zaufania bohatera do reżysera.

AZ: I znowu rozmowa (śmiech) Znowu wychodzi szczerą rozmowa, ale też szczerze takie zadawanie pytań nawet takich, które nam się mogą wydać trywialne. Bo to teraz było bardzo cenne, co powiedziałaś. No tak, ale to już reżyser wie. Ale czy często nie dochodzi do takiej sytuacji, że nam się pewne rzeczy wydają oczywistą oczywistością? Przecież to jest logiczne, że ja np. nie wejdę do sypialni. Czy drogi reżyserze myślisz, że dla twojego klienta czy bohatera to też jest logiczne? Czy może warto mu to powiedzieć. W zasadzie już dochodzimy po kolei do tego, że może warto, żeby po prostu reżyser spisał zasady. Nawet może je dawać klientowi spisane na kartce. To są moje zasady. Ja nie wchodzę tam i tam. To i to mnie nie interesuje. Tego i tego nie będę chciał. A jeśli będę chciał to o to zapytam. Tylko reżyser pytając musi też być nastawiony na każdą odpowiedź. Czyli musimy też być przygotowani na odpowiedź: - nie. Nie, nie chcę. Tam Cię nie wpuszczę. Ale myślę, że spisanie sobie takich twoich zasad, które są dla ciebie po prostu też ważne, a mogą być tak oczywiste, że ich nie przekażesz klientowi, to jakby też może być taką dużą pomocą. To są moje zasady. Jeśli ty masz swoje drogi bohaterze też mi je napisz. Też mi je powiedź.

HBJ: Bo to też jest tak, że projekt filmowy ma swoją kolaudację. Pokazuje się przed upublicznieniem bohaterowi to jak ten film wyszedł.

AZ: Tak. To na pewno może być trudne, bo nagle ta osoba zobaczy siebie w zupełnie innym świetle. Co więcej nagle się okaże, że ona tak gadała, gadał, a potem jak się posłucham to będzie krótko, bo tu się wytnie, tam się wytnie. I ta wiedza też jest ważna. I to też jest istotne, żeby ten bohater miał świadomość tego, że do filmu wejdzie tylko część scen. To też warto w tym kontrakcie sobie zapisać. Że to nie będzie tak, że ten film to będzie cztery godziny ciurkiem. Zbudowanie zaufania też warto poprzeć swoimi kompetencjami, czyli tym, że jeśli mamy już za sobą jakieś produkcje, jakieś rzeczy, które możemy pokazać, nawet jak to są małe drobne rzeczy, nawet jak jesteśmy na początku drogi. Myślę, to też warto pokazać, żeby taki nasz bohater wiedział, był spokojny. Że ma do czynienia z profesjonalistą, który nie zrobi mu krzywdy.

HBJ: Podstawowa zasada.

AZ: Oczywiście zaraz pewnie odezwie się głos, a co ze mną. Ja dopiero zaczynam. Ja nie mam co pokazać, bo to jest mój pierwszy dokument. Ale wtedy warto opowiedzieć o sobie. Opowiedzieć jakie się miało pomysły. Roztoczyć tę wizję, tak, jak ja to sobie wyobrażam. Nie bać się też tego, aby powiedzieć bohaterowi, jesteś moim pierwszym bohaterem i dlatego to będzie dla mnie wyjątkowy czas. I dziękuję Ci za to, że uczestniczysz ze mną w tym czasie. Też będę się uczyć, ale jestem profesjonalistką/tą. Jestem po takiej i takiej szkole. Już nabieram doświadczenia. Też nie bać się tego mówić. To też będzie służyć relacji. Ta relacja będzie wtedy prawdziwa, będzie otwarta.

HBJ: Tak i zyskamy szybciej zaufanie tej drugiej strony, a ona też nasze. Bo to jest przecież też obopólne.

AZ: Dokładnie

HBJ: A jeśli byśmy się cofnęły do początku naszej rozmowy, trochę do tych problemów, które mamy jako twórcy. Czy są jeszcze jakieś metody, które znasz, które warto wziąć pod uwagę, jak mamy właśnie takiego doła, gdzie nie wiemy jak ruszyć dalej. Tutaj nie mamy finansowania, tutaj mamy za małe finansowanie, tutaj musieliśmy zmienić operatora, tutaj nam się kłębią problemy życia codziennego. Czy jeszcze są jakieś metody po które możemy sięgnąć.

AZ: Skorzystanie z fachowej pomocy, też nie będzie złym rozwiązaniem.

HBJ: A przerwa jakaś krótka? Odetchnięcie od tego, co się dzieje?

AZ: Oczywiście, zawsze. Tylko jeśli chodzi o przerwę to tu bym się cofnęła do tego o czym mówiliśmy. Do przerwy człowiek dojdzie sam. Czyli robisz sobie dobrą kawę. Bierzesz kilka głębszych wdechów albo płytszych (bo może nie na każdego działa kilka głębszych wdechów) Może ktoś nie lubi kawy to sobie zrobi herbaty. I dokładnie to o czym już rozmawialiśmy, czyli chwila takiego przystanku. Mówię sobie na chwilę stop. Za dużo się dzieje. Już na tej głowie za dużo. Tu finansowania nie ma tu coś się wali. Tu jakiś bohater, jakaś negatywna relacja. I znowu cofam się w przeszłość. Czy ja miałam taki problem? Jak sobie z nim poradziłam? Wyciągam te zasoby i oceniam. Czy jestem w stanie wykorzystać te swoje umiejętności. Wykrzesać tę siłę, którą wykrzesalam/łam w podobnej sytuacji. Wtedy się na chwilę zatrzymałam. Wtedy sobie zrobiłam przerwę na tydzień. Wyjechałam sobie. Coś tam zrobiłam/łam dla siebie. I to jest ok. To się mieści w zakresie tego, o czym cały czas mówimy. Bo jeśli ja sobie robię przerwę. Albo po prostu nigdy w życiu nie robiłam sobie takiej przerwy, ale pomyślę sobie, ja mam teraz za dużo na głowie. Po prostu może ja sobie zrobię przerwę. I wtedy nam wchodzi zasada: Jeśli ja zrobię sobie tę przerwę na tydzień. To znowu wchodzi zasada, jeśli coś ci służy to rób tego więcej, albo po prostu to praktykuj. I ty wtedy wiesz, że to będzie ten moment, do którego będziesz się cofać. Jak znowu za miesiąc za dwa będziesz mieć nawał rzeczy to powiesz sobie. – Ja miałem już takie coś, miesiąc czy dwa miesiące temu. Co ja wtedy zrobiłam/łam? A ja sobie zrobiłam tydzień wakacji. To mi pomogło. Ale oczywiście nie możemy być całe życie na wakacjach, niestety (śmiech) Jeśli mamy takie uczucie przytłoczenia dużego to ja bym zachęcała do tego, żeby nie bać się też porozmawiać z kimś kto nam pomoże. Bo czasami jedna albo dwie rozmowy, z kimś tam kto wrzuci to nasze myślenie, skieruje na jakiś inny tor, pozwoli gdzieś zajrzeć w głąb siebie. Odnaleźć bardziej jakoś te zasoby. To co nam pozwala być kimś kim jesteśmy. Myślę, że to jest taka fajna odskocznia. Dobra rzecz. Żeby dać sobie pomóc. Żeby nie zamykać się w takiej matni, oj to teraz beznadzieja. W większości z nas jest ta świadomość. Każdy człowiek dochodzi do tego momentu zmęczenia, sfrustrowania. Nie jesteśmy wszyscy z żelaza czy z innej struktury. Każdy z nas ma swoje odczucia. Ma dzień gorszy, ma dzień lepszy. Wpływa na to mnóstwo rzeczy. Natomiast to, co zalecałabym czysto od siebie, to takie praktykowanie dobra na co dzień. Patrzenie ogólnie na świat, jednak trochę przez te różowe okulary, czyli przez pryzmat dobrych rzeczy. Bardzo często jak się z kimś spotykam to jest to w duchu takim TSR-owym. Pytam się: - Co dobrego dzisiaj się u ciebie wydarzyło? I powiem Ci, że zazwyczaj to jest taki moment. Co dobrego, co dobrego, bo przecież zazwyczaj jest nam łatwiej powiedzieć. Autobus się spóźnił. Kawa mi się wylała. Dzieci wrzeszczały. Ale ja się pytam co dobrego, to już nie może mi ktoś rzucić problemu pod tytułem, że mu się autobus spóźnił. Zazwyczaj jak tak chwilę pomyślimy to nagle się okazuje, że jednak w sumie się cieszymy, że w sumie to ta kawa się wylała, ale w sumie to była dobra. Resztę dopiłam. Na każdą rzecz możemy spojrzeć, albo przez pryzmat problemu, albo przez pryzmat rzeczy dobrej. Dajmy sobie przyzwolenie na to, że możemy mieć zły humor, że możemy mieć taki dzień, że po prostu nic mi się nie chce i wszystko mi się wali na głowę i to też jest ok. Ale pomyślmy sobie co dobrego nam to daje. Ta sytuacja. Może właśnie twój organizm Ci mówi; zatrzymaj się na chwilę. Spędź trochę czasu z bliską Ci osobą. Wykonaj telefon do przyjaciela. Odczep na chwilę swoje myśli. Zrób coś innego.

Nabierz energii. I po prostu następnego dnia rano powiedz sobie ile ja fajnych dobrych rzeczy wczoraj zrobiłem. Niech to będzie takim..

HBJ: Napędzaczem

AZ: Motywatorem. Nawet jeśli mamy tę sytuację trudną. Jakaś taką, która się wydaje beznadziejna. To pomyślmy sobie, ale co dobrego. Co nam ta sytuacja dała. No bo przecież z każdej nawet maleńkiej rzeczy możemy wyciągnąć też jakąś naukę. Coś, co będzie nas napędzać.

HBJ: A co z motywacją. Nie możesz wiecznie być nakręcony na coś, bo potem spada ta motywacja. Musisz odnaleźć znowu te zasoby, o których mówiłaś? Czy z motywacją jest podobnie? Czy tutaj już szukamy w jakimś innym obszarze?

AZ: Z motywacją jest podobnie. Na pewno taką rzeczą, która będzie nas napędzać w tej motywacji tak pozytywnie to będzie po prostu cel, który mamy do osiągnięcia. Bo jeśli my będziemy ten cel widzieć, nawet jeśli on będzie daleki, to tak naprawdę możemy sobie różne techniki motywacyjne wypracować. Tutaj już bardzo dużo zależy od osoby. Czyli myślę, że warto używać takich technik wizualizacyjnych, jeśli oczywiście na kogoś one będą działać. Można sobie zrobić jakąś skalę na przykład. Na której będziemy te nasze małe kroczki zaznaczać. Na końcu jest zawsze ten cel. Oczywiście musimy go sobie dobrze doprecyzować i ustalić. Ważne jest, aby ten cel to był nasz cel. Bo to też jest istotne. Zupełnie inaczej spełnia się cel swój własny, który ja sobie postawiłam, czyli np. że w dwa lata nakręcę dokument. Ten cel powinien być realny. Bo to jest też ważne. Żeby faktycznie w tym czasokresie móc coś osiągnąć. Ale można też ten cel podzielić na małe kroczki. Inaczej jest jeśli my mamy cel za dwa lata będę miała zebrany materiał na coś. To co ja muszę teraz zrobić po kolei? I na przykład sobie ustalić, że za miesiąc będę miała to, za dwa miesiące to, za pół roku. To zależy o czym mówimy i jaki materiał zbieramy, żeby po prostu to sobie zwizualizować. Jeśli oczywiście taka technika wizualizacji pomaga. I w momencie takiego załamania popatrzeć sobie. Nawet to powiesić na ścianie. To dla osób, które lubią tego typu techniki. Żeby tak namacalnie zobaczyć i pochwalić samego siebie

HBJ: Przeleciał samolot i możemy dalej

AZ: Czyli różnego rodzaju techniki motywacyjne, które można stosować, to w zależności od tego jakim typem osoby jesteśmy. Co faktycznie do nas przemawia. Jeśli do nas przemawia wizualizacja to warto jest sobie zwizualizować, to w dosłownym tego słowa znaczeniu. Czy to narysować sobie, czy to zrobić jakąś formę dekoracji, domu, obrazu, czegoś gdzie będzie jakaś skala, na której my będziemy wiedzieć, że jak zrobimy jakiś krok, dojdziemy do jakiegoś punktu to np. przesuwamy sobie jakiś koralik. Doczepiamy coś. Coś tam zdrapujemy. Przyklejamy jakąś karteczkę. Tutaj można by już mnożyć różne techniki. To jest fajne, że w momencie jakiegoś załamania motywujemy się. Mówimy sobie jesteś w tym czy w tym dobra. O Jezus jeszcze tyle czasu i ten materiał! Wszystko się wali. Ale zobacz jak ja już daleko zaszłam. Albo zrobiłam już pierwszy krok. Tutaj możemy już mówić o takim efekcie kuli śnieżnej. Czyli każdy krok, który robimy jest krokiem do osiągnięcia celu. Jeśli on jest sprecyzowany, jeśli on jest pewny, jeśli on jest realny. Jeśli przede wszystkim w niego wierzymy. Do tego dochodzi jeszcze taki aspekt wiary w siebie, w swoje umiejętności, w ekipę która masz, no bo z nimi współpracujesz. W końcu w bohatera, którego znalazłeś. Jeśli z nim spisałeś ten kontrakt, umówiłeś się na określone rzeczy to na pewno masz jako twórca większy spokój w sobie. Wtedy każdy wie, którym puzzlem jest w tej układance.

HBJ: Do mnie przemawia ta kula śnieżna, bo to też z perspektywy czasu możemy zobaczyć rzeczywiście, nawet jak nam się wydaje, że nic nie zrobiliśmy, jak długą drogę już przeszliśmy.

AZ: Widzimy proces, widzimy, że to jest droga. Nie doszedł żaden śnieg, żadne płatki do tej mojej kuli. Nie popchnęłam tej kuli. Roztopy były, nie było opadów śniegu. I teraz...

HBJ: żebyście znowu wrócić do tego.

AZ: I teraz znowu jest powrót. Co takiego tam było. Był ten śnieg. Co było tym śniegiem. Co było tymi płatkami, że tak sypnęło wtedy. Że tak to poszło do przodu, że ja tą kulę tak pchnęłam. Kto mi w tym pomógł. Jaki był wtedy mój bohater? Czy on wtedy zrobił coś takiego spektakularnego. Może warto z nim porozmawiać, bo może to on potrzebuje, żeby mu tego śniegu tam podsypać troszeczkę. Może to nad jego motywacją trzeba popracować na przykład, a nie moją wcale. Myślę, że tutaj jest taka złożoność tych relacji. Ale jednak też to, że nie odpowiadamy za drugiego człowieka (przypis redakcji choć za bohatera musimy brać odpowiedzialność), ale możemy mu pomóc, możemy wyciągnąć do niego rękę. Możemy z nim porozmawiać. Czyli tu mówimy i o motywacji bohatera i o motywacji reżysera, ekipy i wszystkich innych osób, które biorą udział w takim złożonym przedsięwzięciu.

HBJ: Czyli podsumowując szukamy zasobów w sobie. Szukamy momentów, kiedy rzeczywiście się sprawdzaliśmy i kiedy mogliśmy sobie i innym ufać. Tego co nas pchała do przodu.

AZ: Dokładnie. I to wcale nie tylko na polu zawodowym. Bo pamiętajmy, że my z wielu umiejętności, zasobów, korzystamy w codziennym naszym życiu i nieraz naprawdę możemy je przekuć na życie zawodowe lub odwrotnie na życie prywatne. Bo umiejętność to umiejętność. I naprawdę warto z nich korzystać. Ale warto też mieć świadomość. Nie jest to absolutnie niczym złym znać swoją wartość. Wiedzieć kiedy mogę coś zrobić. Wiedzieć w jakich obszarach jeszcze nie czuje się pewnie. A jakie obszary chciałabym poprawić. Bo przecież te umiejętności nabywamy przez całe nasze życie. I przede wszystkim praktykowanie dobra, bycia w takiej dobrej relacji, w pierwszej kolejności, z samym sobą.

HBJ: I tego wszystkim życzymy.

AZ: Zdecydowanie.

HBJ: Dziękuję ci Aniu

AZ: Dzięki i dobrego dnia

3

CYKL

**DOKUMENTALNY/
JAK NAPISAĆ SCENARIUSZ
FILMU DOKUMENTALNEGO?**

W tym odcinku rozmawiam z Barbarą Pawłowską, pedagogką, reżyserką i wykładowczynią w Warszawskiej Szkole Filmowej, o tajnikach pisania scenariusza do filmu dokumentalnego. Posłuchajcie, a dowiedziecie się jak krok po kroku napisać scenariusz do filmu dokumentalnego. Bo o ile napisanie scenariusza filmu fabularnego nie jest żadnym problemem, to już z dokumentem sprawa wygląda zupełnie inaczej. Zapraszam do posłuchania cyklu dokumentalnego podcastu Film Akcja!

Hanna Bauta-Jankowiak: Dzień dobry!

Barbara Pawłowska: Dobry dzień!

HBJ: Dzisiaj zaprosiłam do podcastu Panią Barbarę Pawłowską - reżyserkę, wykładowcę, prorektora do spraw studenckich w Warszawskiej Szkole Filmowej. Chciałybyśmy porozmawiać na temat scenariusza. Dokładnie jak napisać scenariusz filmu dokumentalnego. To jest duże wyzwanie.

BP: Liczy Pani, że podam receptę? Tak?

HBJ: Wszyscy wiedzą, jak napisać scenariusz do filmu fabularnego, natomiast nie ma takiej jednoznacznej recepty jeśli chodzi o film dokumentalny? Gdzie szukać takich swoich dróg? Ponieważ no każdy reżyser i producent pisze trochę inaczej i ma inne podejście do swoich utworów, dzieł. Jak znaleźć tą receptę, jak się zaczyna?

BP: Wydaje mi się, że to Alfred Hitchcock powiedział, że w filmie fabularnym reżyser jest Bogiem. A w filmie dokumentalnym to Bóg jest reżyserem, więc tak naprawdę scenariusz można napisać filmu dokumentalnego, jakiś wzór filmu możemy określić, możemy przybliżyć przynajmniej, natomiast życie i tak pisze swój scenariusz. I w filmie dokumentalnym wszystko się może zdarzyć, nas zaskoczyć. I czasami jest zwrot akcji o 180 ° i cały scenariusz jest właściwie do kosza. Ja bym powiedziała, że większość reżyserów w ogóle nie pisze scenariuszy do swoich filmów, bo mają je w głowie. Dlatego, że w dokumencie jest taka jakaś zasada, że prawie zawsze dokumentalista sam pisze scenariusz. Sam jest reżyserem. Nie ma jeszcze zawodu scenarzysty filmów dokumentalnych, w przeciwieństwie do zawodu scenarzysty filmów fabularnych. Wszyscy reżyserzy mogą sobie korzystać z różnych baz scenariuszowych. Dziękuję. (śmiech)

BP: Ale mówiłam, że trzeba wyłączyć telefon!

HBJ: Tak, tak.

BP: Scenariusz pisze życie. Miałam wyłączyć telefon i nie wyłączyłam to jest przykład prawdziwego dokumentu!

HBJ: I życia!

BP: Możemy o dzwonku telefoniczny potem jeszcze porozmawiać. Wszyscy reżyserzy fabularni mają dostęp do różnych scenariuszy, mogą je czytać, wybierać, przebierać, często piszą sami oczywiście. Są tacy, którzy nie korzystają. Woody Allen nie korzysta z cudzych scenariuszy. Są tacy jak np. Jan P. Matuszyński, który nie pisze sam scenariuszy do swoich filmów, może współtworzy. Natomiast w dokumencie to w Polsce może z wyjątkiem jakimiś biograficznymi dokumentami, ja nie znam reżyserów, którzy by korzystali z cudzych scenariuszy. Ci najwybitniejsi piszą, sami to jest scenariusze, a właściwie piszą nie w głowie, ponieważ nie ma prawie możliwości napisania scenariusza dokumentalnego na papierze.

W ogóle w przypadku filmu dokumentalnego scenariusz pełni rolę użytkową. Pisze się go po to, żeby

dostać pieniądze, żeby złożyć do PISF-u, żeby złożyć do Funduszu Regionalnych do potencjalnych sponsorów, do potencjalnych osób finansujących film. Jak byłam szefową redakcji filmu dokumentalnego, to jeśli przychodził do mnie bardzo znany reżyser i mówił, że chce zrobić film i mówił jedno zdanie, to mi to wystarczyło, żeby powiedzieć – Ok, rób.

Scenariusz potem był potrzebny do rozliczeń. Znam dyrektora znanego festiwalu, który mówi, że jakby przyszedł Koszałka i powiedział, że zrobi mu film na festiwal, to on już go przyjmuje w selekcji. Tak? Natomiast jeśli ktoś jest debiutantem, to musi się liczyć z tym, że on musi przelać na papier pewne rzeczy, pewne założenia, bo jeśli do mnie do redakcji przychodził debiutant, no i coś mi mówił, to odpowiadałam proszę to napisać. Ja chcę zobaczyć, co Pani/Pan ma na myśli, mówiąc o tym dokumencie. Ale moim zdaniem najważniejsze w takim scenariuszu to jest ilustracja lub materiał filmowy dołączony do tego scenariusza. W przypadku fabuły się tego nie robi, chociaż robi się trailery, jakieś teasery, prezentacje, czasem aktorów nawet się daje, sceny z castingu. Natomiast w dokumencie jest to absolutnie niezbędne. Ponieważ nie da się opisać bohatera na papierze. Nie da się zrobić prezentacji bohatera na papierze, bo trzeba wiedzieć, czy on uniesie film, czy on będzie dobrym bohaterem i w ogóle, o czym ten film ma być. I jak byłam ekspertką w PISF-ie przez kilka lat. To w zasadzie same scenariusze, nic mi nie mówiły. One niektóre miały po czterdzieści stron. Zupełnie niepotrzebnie.

HBJ: To jest w ogóle odrębny temat. Jak napisać te dwadzieścia stron i przelać na papier na przykład krótką etiudę.

BP: Tak, opowiadał mi Paweł Łoziński, że kiedyś robił taki film. Krzysztof Kieślowski dostał propozycję z Wielkiej Brytanii zrobienia filmu na stulecie kina. Wszystkie kraje robiły stulecie kina u siebie w kraju, czyli on dostał Polskę. I powiedział wtedy, że on w Polsce już nie chce zabierać pieniędzy reżyserom i że robi to jego asystent, właśnie Paweł Łoziński. I dał mu scenariusz na sześć zdań, pół strony, ćwierć strony tego filmu. I film polegał na tym, że o swojej miłości do kina opowiadają ludzie od zero do stu lat, czyli podobnie jak w „Gadających Głowach” i to będzie ilustrowane fragmentami tych filmów, które kochają. Cały scenariusz. Czy coś więcej? Trzeba to dopisać? Nie, bo i taki jest ten film.

Jak się go obejrzy to on po prostu o tym jest właśnie. To zależy od filmu.

Myślę, że w ogóle scenariusz kompletny można napisać wyłącznie jeśli chodzi o film biograficzny faktograficzny. Czyli nie do końca chyba o tym mamy dzisiaj rozmawiać. Bo chodzi bardziej o takie filmy, z których słynie Polska. Te filmy społeczne, dotyczące człowieka, kondycji człowieka, relacji międzyludzkich i tutaj trudno napisać scenariusz. Natomiast to, co jest najważniejsze to dokumentacja.

Ja zawsze mówię tak jak Doda mówi, że królowa jest tylko jedna. To w filmie dokumentalnym królowa też jest tylko jedna. Jest nią dokumentacja.

HBJ: O bohaterze trzeba wiedzieć wszystko.

BP: No trzeba wiedzieć wszystko. Do tego stopnia, że trzeba wiedzieć więcej niż w jego matka niż w jego ojciec. Jego dziewczyna, jego koledzy i więcej niż on sam.

Bo jeszcze dokumentalista powinien być bardzo dobrym psychologiem.

Oprócz tego, że musi umieć porozmawiać z ludźmi, żeby ich przekonać do swojej idei. No to musi bardzo dobrze poznać bohatera. Ja studentów uczę na takiej osi jakby. Rysuję taką linię i mówię to jest 100% wiedzy o bohaterze. Jeżeli wiesz o nim tylko 20%. To film zrobisz tylko z tych dwudziestu! Też nie cały, bo wykorzystasz tych dwudziestu tylko 5% i co to będzie za film? Niekompletny, słaby, bo nie wiesz. Jak masz 100% wiedzy o bohaterze to wiesz wszystko. Odpowiesz na każde pytanie związane z jego życiem. Co kocha, co lubi, czy ma dzieci, czym się zajmuje, o której rano wstaje, o której kładzie się spać, dokąd wyjeżdża w zeszłym roku, o czym marzy, czego nienawidzi, jaki ma traumy z dzieciństwa. Wszystko absolutnie wszystko. Można by zrobić taki kanon tych pytań, jakie powinno się „postawić” bohaterowi, żeby zrobić stuprocentową dokumentację.

I ile czasu z nim spędzić, bo jak ktoś jedzie na jeden dzień i myśli, że już go poznał? No to się myli niestety. I potem wychodzi to w praniu, że ma na tej osi stuprocentowej te 5% czy 10% i z tego musi stworzyć film. Nie robi. A jeżeli ma 100%? To z tych 100% jak weźmie 10% tych najlepszych, no to naprawdę może powstać arcydzieło.

Dokumentacja jest podstawą, gdyby Anna Zamecka nie wiedziała, że jej bohater nie był dopuszczony do komunii, to być może film by miałby zupełnie inną, oś czasową i w ogóle byłby zupełnie inaczej skonstruowany, prawda? Ale się dowiedziała, że nie został dopuszczony do komunii. I cały film podporządkowany jest temu, że on do tej komunii idzie. Wszystkie sceny. No każda scena, która teoretycznie nie była z tym związana, jednak gdzieś (co piąta scena) pojawiała się i miała związek z tą komunią.

HBJ: Film ma przełożenie na to, że wokół jakiegoś wydarzenia budujemy to przecież?

BP: To my to nazywamy często strzelbą, że dobrze jest mieć strzelbę w filmie, która na początku jest załadowana, a na końcu wypali, czyli mieć coś, do czego bohater nasz dąży. Zobaczymy, czy osiągnie cel, czy nie. Inaczej możemy to nazywać lokomotywą. czyli że mamy ten parowóz tą lokomotywę, która ciągnie te wagoniki. Te nanizane tam wagoniki za nią do przodu i coś tam powstaje. No struktura filmu, dramaturgia jest taka jak w każdym innym filmie. Film musi mieć początek, rozwinięcie i koniec musi mieć najlepiej, żeby miał bohatera, który ma jakiś cel i najlepiej uwaga, żeby był konflikt, jak bohater ma cel chce coś osiągnąć na końcu filmu w puencie, to my mu kłody pod nogi rzucamy. Patrzymy, co mu w życiu przeszkadza, żeby to osiągnąć, bo bez konfliktu takiego filmu nie będzie.

„**Więzi**” Zosi Kowalewskiej rozłożmy na czynniki pierwsze. Strzelbą jest jubileusz. Planują na początku filmu, że będzie jubileusz, na który zaproszą dzieci, rodzinę, znajomych i na końcu ten jubileusz musi się pojawić, bo gdyby się nie pojawił, no, to po co w ogóle o tym mówić? To będzie nam go brakowało. Tymczasem on jest. Wypala i jeszcze tam się pojawia taki problem, że dzwoni telefon a propos dzwoniącego telefonu w trakcie.

I Zosia mi opowiadała, że to, co one zrobiły z montażystą, żeby wydłubać ten telefon z montażu, żeby jego nie było jak dziadek babcie przeprasza za to, co zrobił. On na 8 lat się wyprowadził do kochanki. I to jest ten konflikt, który od razu my na początku mamy. Jest bohater i widzimy, o co biega, co się stało między nimi. Już nas to ciekawi i dążymy do tego jubileuszu, ale babcia pyta, po co się takie jubileusze robi, żeby pokazać, jak się babcia z dziadkiem kocha, a my już wiemy, że dziadek sobie poszedł. Wrócił, bo go nogi chore uziemiły. I ten telefon – ona mówi – że chciała wyjąć i nie wyjęła, a potem krytycy pisali, że to jest najbardziej prawdziwa scena dokumentalna.

Ponieważ Zosia uznała, że ona nie może dziadkowi kazać drugi raz przepraszać, ona nie może tego zrobić, bo to nie tylko jest przeciw dokumentowi.

HBJ: Nie będzie to tak prawdziwe i tak naturalne.

BP: Tak i to jest bardzo prawdziwa scena, jak wszyscy mówią, że ten telefon jest super, że przerwał.

HBJ: Ale jak to wszystko przełożyć na scenariusz?

BP: Może jeżeli już jesteśmy przy „Więziach”, to scenariusz był bardzo skromny. Od początku było wiadomo, że film będzie miał zaledwie kilkanaście minut. W scenariuszu filmu dokumentalnego trzeba napisać: po pierwsze jakiś logline, czyli jedno góra dwa zdania. O tym o czym jest film.

HBJ: Będzie już informował o tym, o co będzie tematem filmu. Pokazywał przeszkody bohatera.

BP: Co będzie tematem filmu. Potem można to rozwinąć w jakiś treatment. On już jest długi. To już jest opis całej fabuły, jakby tego filmu czy synopsis. To są rzeczy, które no gdzieś tam są dostępne można sobie poczytać jakie to są formułki tego, bo nie będę teraz mówić.

Na czym polega drabinka i wszystko po kolei. Natomiast w filmie dokumentalnym to nie jest konieczne. Potrzebny jest longline. Potem jest potrzebna charakterystyka bohaterów, chyba że nie ma bohatera, ale czasem sprawa jest bohaterem. Ja mówię, że nie ma, nie da się zrobić filmu o sprawie, ale znam wyjątki na przykład „Proch” Jakuba Radeja, który jest filmem o śmierci po prostu. I nie mamy żadnego bohatera, ale można powiedzieć, że śmierć jest bohaterem i przemijanie. Tak, no też tak można. Film jest absolutnie genialny i naprawdę świetny po prostu. I też, jak robił go, to wszyscy mówili, że z tego nic nie będzie.

Wszyscy mówili, że co to za bohater, którego nie ma. To w ogóle nie ma sensu. A to jest film od pierwszej sceny po prostu fenomenalny. Pierwsza scena, gdzie karetka jedzie tam na drogach jest remont i ona jedzie i jedzie i jedzie i widź ma dosyć po prostu. Ile można jechać, ale potem wie po co ona jedzie. No, nie zdąży do szpitala. No i to jest śmierć, no także to jest bardzo, bardzo mocne, ale o czym ja miałam powiedzieć? Jak piszemy scenariusz, piszemy scenariusz, potem charakterystykę bohatera. Jak on żyje? W jakich okolicznościach? Robimy opis na pół strony, nie więcej. No i właśnie tu przechodzimy do tego jak napisać, jakie będą sceny. W scenariuszu do fabuły to nie jest problem; wnętrze, plener, dom, świt. Bohater budzi się, przeciera oczy, pije herbatę. W dokumencie tak nie może być, bo my albo już mamy ten film zrobiony i wtedy możemy zapisywać wszystko, co jest wtedy proste. I powiem, że bardzo wiele scenariuszy w ten sposób powstaje, że już po etapie dokumentacji po pierwszych zdjęciach po pierwszym montażu dopiero się składa wnioski. I to jest lepszy start.

HBJ: Dla debiutantów też?

BP: I uważam, że debiutant nawet lepiej, żeby telefonem robił. Najlepiej, żeby z operatorem. Chyba, że sam jest operatorem, tak jak Wojciech Staroń. On sobie sam robił filmy i reżyserował i był operatorem. No, ale to nawet telefonem zrobić. Dobrze zrobić nie byle jak. Patrzeć na światło, no jednak mieć jakieś pojęcie o filmowaniu, to lepiej jest to zrobić i potem dać gotowy kawałek, żeby ekspert czy programista czy szef redakcji widział, czy ten bohater ma charyzmę, czy on będzie dobry, czy on coś niesie. Albo jeżeli jest dwójka bohaterów, czy oni ze sobą współgrają, albo mają jakiś konflikt? Zosia Kowalewska w „Więziach” pierwszą scenę, jaką dała do Studia Munka i w ogóle chyba wszędzie, to była scena, jak właśnie planują jubileusz i się kłóć. Babcia mówi tak, byś do tej pory wierzył po tym Krakowie, gdyby te nogi cię nie uziemiły, byś do tej pory tam latał za spódnicami. Dziadek mówi, że może zrobimy jubileusz. Jaki jubileusz czterdziestolecia? Przecież to już było 5 lat temu i nagle się okazuje, że dziadek nawet nie wie, którą rocznicę ślubu mają, więc to od razu zbudowało ten film i ta scena otworzyła drogę. Ona chodziła również do szkoły filmowej.

Ta jedna scena nagrana z Weroniką Bielską. Zdjęcia, obrazki i sceny. A sceny opisujemy tak: Mam nagrane cztery godziny materiału filmowego. Wśród tego materiału mam 15 scen, które są gotowe do filmu na przykład: pierwsza scena. Bohaterka siedzi w swoim ogrodzie, wacha kwiaty, podchodzi do niej mąż i na nią wrzeszczy. Na przykład mówię, to jest wymyślone w tej chwili. Opisane sceny, które mogą mieć i zdjęcie tej bohaterki z tym mężem.

Mam scenę, kiedy bohaterka idzie pływać i się zaczyna topić?

Obok niej płynie jej pies i zdjęcie. I w ten sposób się pisze najlepszy scenariusz kiedy ja czytam i widzę, że ona/on to ma. Jak Wojtek Staroń składał mi do redakcji do produkcji film „Bracia” to przyniósł sceny jak pożar spalił dom. On trafił tam jak już dom dogasał.

Ale jeżeli ja słyszę, że sponęło kilkanaście tysięcy obrazów i widzę te obrazy, no to to jest różnica. Powinno się to zobaczyć. Jak mam scenariusz, w którym nie ma ani jednego zdjęcia, ani bohatera, ani ja nie wiem czy to jest wszystko prawda i czy rzeczywiście to będzie zrealizowane, bo wszystko wtedy to jest hipotetyczne. Jeżeli ktoś składa scenariusz, a nie był nawet na dokumentacji, tylko mi pisze, że on ma temat, że jest wspaniały rzeźbiarz i on robi wspaniały jakieś rzeźby, performance na ulicach i to wszystko opisuje najbarwniej jak potrafi, że tłumy ludzi na dziedzińcu Starego Miasta przychodzą,

krzyczą, skandują, to co mi to da. Ja nie wiem co to jest. Ja w to nie wierzę. W fabule on to zrobi, na tym to polega to jest kosztorys. Wszystko każda scena jest obliczona, prawda? Ja wiem, że on weźmie aktorów zrobić scenę z fajerwerkami, czy coś takiego. Natomiast tu w dokumencie ja nie wiem. No a założymy, że bohater będzie miał wypadek. My damy pieniądze jako eksperci, jak przydzielimy pieniądze, fundusze regionalne dadzą, a bohaterowi coś się stanie i tych scen nie będzie, ale jak one już są. To, jak on będzie miał wypadek, jak coś się stanie, to film tylko zyska. Przepraszam, że tak mówię. To jest okropne, ale czasami ma się szczęście w nieszczęściu, też tak się mówi. To jest bardzo chamskie i prymitywne myślenie, ale nigdy nie zapomnę, jak właśnie Wojtek Staroń robił swój film metodą taką wieloletnią. W Polsce to Hania Polak jeszcze jest taką wybitną reżyserką, która robi tą metodą filmy i Wojtek o braciach robił bardzo długo ten film, wiele lat. I kiedy nagle on powiedział, że im się dom spalił. No to kurczę, to było coś tak no. Ucieszyłam się z tego, ale to aż się wstydzę to powiedzieć. Bo to jest takie no Boże, jak można się z czegoś takiego cieszyć, że bohater ma nieszczęście. Ale dla filmu, każdy konflikt powoduje, że dalej się go ogląda. Boże coś się stanie? My współczujemy. Myślę, że podstawą w ogóle najważniejszą w filmie dokumentalnym są emocje. W każdym filmie zresztą. Emocje, jak ja coś czuję, przeżywam z bohaterem razem, jak do mnie coś dociera tak głęboko. No to, to jest to. Często się mówi, że film dokumentalny nie lubi niespodzianek, czyli takich, że na początku widz nie wie o co chodzi tak się będzie snuł, tak wprowadzimy a dopiero potem pokażemy że to jest ekstra. No tymczasem nie lubi film dokumentalny niespodzianek. Akurat w fabule odwrotnie. Jak idziemy do kina na film fabularny to czekamy na koniec, na tą niespodziankę jak to się skończy. A w dokumencie od początku chcemy wiedzieć z czym mamy do czynienia. No taki prosty przykład. Student chciał zrobić film krótki o dzieciach niewidomych, które przepięknie malują, rysują obrazy. I mają z tego wielką frajdę. Był taki znany czeski film o dzieciach, które fotografują, wybitny. Nie pamiętam tytułu w tej chwili ale to wiele lat temu. Fantastyczny. Tutaj on chciał tym tropem idąc, że dzieci malują i że można rozpoznać postaci drzewa, ale w ogóle one nie widzą. I, że to jest fascynujące! I rzeczywiście. I wie Pani, ja tak chcę zrobić, że cały film nikt nie będzie wiedział, że one nie widzą. Że będą te rysunki na muzyce, że będą się przenikały te rozmowy, że to wszystko będzie takie i widz nie wie, a na końcu się dowie. Ja mówię, no i koniec nie ma filmu. Bo co z tego, że się na końcu dowie, jak już zapomni, jak te dziecko rysowało. Jak widz wie od początku, że to jest dziecko niewidomy, to on chce na to patrzeć. I jest zadziwiony! Boże, to dziecko niewidome tak wspaniale rysuje. Zobaczcie, zobaczcie jakie te dzieci mają umysły, jak one potrafią zmysłami myśleć, widzieć! Co z tego, że on się dowie na końcu. Będzie piekielnie rozczarowany, że oglądał nudny film o malowaniu, bo gdyby te dzieci widziały, gdyby były dziećmi zdrowymi nie miały żadnych problemów, to nikt takiego filmu by nie zrobił, że siedzą dzieci w przedszkolu i malują przez 15 minut i koniec. A tutaj robisz coś, jakbyś chciał pokazać je jak mały na sznurku. Przecież robisz to tylko dlatego, że one nie widzą. Nie chcesz ich pokazać od tej humanistycznej, ludzkiej strony, że one są wybitne, że one nie widzą i malują. Tylko chcesz pokazać, że malują, a na koniec ciekawostka przyrodnicza nie widzą. Moim zdaniem to jest właśnie błąd myślenia przy dokumencie bardzo często. I przy scenariuszach. W dzisiejszych czasach, kiedy mamy piloty.

To każdy, by taki film o rysowaniu dzieci wyłączył. Bo po co na to patrzeć?

Teraz jest filmem wspaniałe **Lidki Dudy „Pisklaki”**. Od początku wiadomo, że te dzieci nie widzą czy niedowidzą. Wiadomo, że muszą jechać do internatu. A gdybyśmy pokazywali jakieś strzępy bez ich oczu bez niczego, co by to był za film?

Także dokument nie lubi niespodzianek. Może pierwsza jakaś scena forszpan niech tam sobie coś będzie, co nas zaskoczy, ale jak najszybciej musi być w tym życiu bohatera.

HBJ: Obserwuję pani, że dokument się jakimś stopniu zmienia, no bo teraz mamy też oczywiście te platformy streamingowe: Netflix i HBO. Te wszystkie telewizje, które jednak no już trochę stawiają bardziej na dokument, niż by się wydawało? Tak jak rozdzielano kiedyś telewizję, że w polskiej telewizji musiało się widza zainteresować od początku, a w kinie niespecjalnie można było ten film rozwijać, tak teraz się zastanawiam czy to już czasy nie wymagają tego, żeby jednak już tak czy tak zawsze zainteresować tego widza od początku?

BP: To zależy o jakim dokumencie mówimy? Na platformach streamingowych są dokumenty można powiedzieć publicystyczne, to są reportaże.

HBJ: Ja na przykład Bajkonur znalazłam. Film, który bardziej jest impresją, nawet na temat tego miejsca, z którego startują rakiety, więc zupełnie mi nie przystawał do tej platformy.

BP: To trzeba by zobaczyć, jaką on miał tam oglądalności i czy on zyskał widzów i tak dalej. No bo jednak ja widzę to co widzowie wybierają. Wybierają to co jest hitem na Netfliksie czy na innych platformach. To to są najczęściej jakieś dochodzenia, jakieś śledztwa, jakieś filmy czy mąż zrzucił ją ze schodów? Czy nie zrzucił? Czy ją tygrysy, zjadły czy nie zjadły? Ja oglądam prawie codziennie jakiś film dokumentalny. Ale w Polsce się inne filmy robi, to są filmy wysokobudżetowe, z udziałem wielkich gwiazd, które opowiadają o innej wielkiej gwiazdzie. To jest w ogóle co innego. To należy rozgraniczyć. Polska jest znana z filmu właśnie blisko człowieka. Z takich filmów, gdzie my dokumentaliści pochylamy się nad losem ludzkim. To są inne filmy, ale tym zastynęła Polska. No wszystkie filmy i Kieślowskiego i Karabasa, cała Polska Szkoła Dokumentu i Marcela Łozińskiego, Andrzeja Fidyka. No to wszystko są filmy, no jednak nie takie jak na świecie.

HBJ: Dokument się ogląda jak fabułę.

BP: Powiem coś może, no bardzo może niemądrego film, ale powiem tak: Filmy Michaela Moora. Dla mnie to nie są filmy.

HBJ: To są reportaże.

BP: Właśnie! No i dostają Oscara. I pewnie u nas wielu dokumentalistów też by chciało takiego Oscara dostać za dokument, ale my nie robimy tego typu dokumentów. To są dokumenty, gdzie autor, po pierwsze sam sobie wymyśla tezę do filmu, sam sobie stawia założenia, że jest tak, a nie inaczej. Tak właśnie ma być i on wie lepiej i nie dość, że jest brzydki to jeszcze opowiada jakieś dyrdymały i wszyscy mają się zachwycać. No ok.

Już dużo bliższe jest mi kino Wenera Herzoga, który jest przewrotny, przekorny, który szuka. Spotkania na krańcach świata z pingwinami to są przepiękne filmy. Prawie każdy jego film jest wydarzeniem. Ale tu właśnie nie ma publicystyki, to jest swego rodzaju sztuka.

I z czego się składa film dokumentalny? To jest pomysł, temat filmu, potem pojawia się człowiek, który go robi, czyli reżyser. Powinien on na nim swoje dotknięcie zostawić.

Są filmy, które jak Pani je zobaczy, to od razu Pani wie kto je zrobił. Od razu wiadomo mniej więcej, no bo nawet jeśli nie do końca, to one mają pewną charakterystyczną cechę. Nawet weźmy dwóch Łozińskich: Marcel i Paweł. Obaj robią znakomite kino, ale jednak ich filmy się różnią. Marcel ma zacięcie takie w stronę publicystyki dociekania, wsadzenia kija w mrowisko, pewnej inscenizacji nawet, a Paweł nie. Paweł chce być blisko człowieka. Jego „Chemia” czy jego ostatni „Film Balkonowy” zresztą chyba 70% filmów koprodukowałam Pawła Łozińskiego, akurat również film „Ojciec i syn”, gdzie powstały dwa filmy, ponieważ się nie zgadzali ze sobą żeby powstał jeden. Nasz film się wyróżnia bliskością bycia przy człowieku. Odeszliśmy od scenariusza. (śmiej)

HBJ: Tak, zaraz wrócimy do scenariusza, ale chciałam się zapytać bo jest dużo takich twórców. Na przykład Agnieszka Elbanowska też robi takie filmy, które są dla niej charakterystyczne?

BP: Ale ona też inscenizuje!

HBJ: Już widać, że to jest film autorski za nim stoi konkretny człowiek i są rozpoznawalne. Natomiast jak taki debiutant ma się przebić poprzez swoich mistrzów? Jednak zawsze są takie konsultacje z nimi, co myślą o filmie, w którą stronę warto iść. Jak spod tych skrzydeł się wydostać i znaleźć swój własny sposób na opowieść?

BP: Mam taki zwyczaj, że jak mam pierwszy rok studiów i na pierwszym roku uczę studentów, to każde zajęcia zaczynam od jednego zdania i jak wchodzę już na drugie, trzecie zajęcia to pytam: Jakie zdanie dzisiaj powiem i wszyscy chórem mówią: Kto pierwszy, ten lepszy! Bo to jest właśnie to, bądź pierwszy, a się wyróżnisz, nawet jeśli twój film będzie słabszy, nawet jeśli twój film będzie niedoskonały, to bądź pierwszy. Co to oznacza?

Wymyśl w swojej głowie. Każdy może zrobić film dokumentalny. Bierze kamerę, idzie na ulicę, już ma temat. Tematy, leżą na ulicy. Połowa to samograj. Wystarczy pójść. Dwa dni temu była manifestacja, gdzie ludzie z Ukrainy dziękowali Polakom za pomoc. Wzruszające bardzo. Przecież z tego też można było zrobić gotowy film. Nie reportaż wcale, bo on był bardzo ponadczasowy, bo oni płakali. Oni dziękowali, a to było naprawdę niezwykle. To było coś ponadczasowego, natomiast chodzi o to, żeby zrobić to odwrotnie, niż ktoś zrobił.

W Polsce takim kto pierwszy ten lepszy najlepszym przykładem moim zdaniem jest: „**Takiego pięknego syna urodziłam**”, który zrobił **Marcin Koszałka**. On to zrobił film. Nikt wtedy nie nastawiał kamery na swoją rodzinę. Nikt nie robił wtedy filmów o swojej babci dziadku, mamie, tacie, sobie samym. Absolutnie żaden film Kieślowskiego taki nie jest. Wszystkie są o kimś obcym. „**Z punktu widzenia nocnego portiera**”, „**Pierwsza miłość**”, to są bohaterowie spotkani. Karabas zrobiłby coś o sobie? Czy ktokolwiek z nich? Wszystko to cała ta szkoła Łozińskiego Marcela i wszystkich innych poszła w niepamięć. No oczywiście osądzali go od czci i wiary. On wygrał Kraków. Chyba wtedy przewodniczącym był Pan Sobolewski i też tam większość jurorów była przeciwna, żeby on to wygrał. No a oczywiście pojawiły się głosy, że rozstrzelał kamerą własną matkę, że to jest nieetyczne, że to jest wypruwanie flaków z własnej rodziny, że to jest coś okropnego. Tymczasem po latach ci wszyscy, którzy tak na niego mówili i byli przeciwni sami zaczęli takie filmy robić! No choćby właśnie filmy Marcela i Pawła Łozińskich: „**Ojciec i syn w podróży**” i „**Ojciec i syn**”. No przecież to jest właśnie też nastawienie kamery na siebie. A wcześniej to było nie do pomyślenia, więc to jest taki przełom. Jest taki fajny film o dwóch reporterach znanych na świecie. Jeden chyba nie żyje. „**Breslin i Hamill: Mistrzowie reportażu**”. To byli reporterzy, którzy pracowali dla „New Yorkera”, dla innych gazet i również telewizji. Oni jako pierwsi zmienili sposób relacjonowania i w ogóle opowiadania o dokumencie, o reportażu. Oni byli akurat reporterami, ale to były też podwaliny tego: Kto pierwszy ten lepszy? Dlatego daję taki przykład, bo była taka sytuacja, że kiedy był pogrzeb Johna Fitzgeralda Kennedy'ego, Breslin dostał polecenie zrobienia relacji do gazety. Pojechał na miejsce i było pięciuset takich samych reporterów, fotoreporterów jak on, którzy zebrali się na jednej górze i mieli robić relacje. A to królowa przyjedzie, a to ktoś odda hołd, a to będzie szła Jacqueline Kennedy w poczcie pogrzebowym. I on wtedy powiedział, no nie ja o tym nie zrobię, nie zrobię tego pomyślał. I to mówię studentom, kto pierwszy ten lepszy? I pojechał uwaga na cmentarz Arlington do grabarza, który miał kopać grób dla Kennedy'ego i zrobił o tym reportaż.

Jak on siedzi w domu, jakie jajka na bekonie w swoim trypokojowym mieszkaniu, jak żona właśnie mu dała śniadanko, jak zadzwonił do niego jakiś tam jego szef i zapytał, co dzisiaj robisz? Masz iść i kopać grób dla prezydenta Kennedy'ego. Siedział z nimi w domu, poszedł z nim kopać grób, patrzył jak wkłada kombinezon. Wszystko to opisał w krótkim reportażu i to był totalny przełom. Tak się nie robiło nigdy niczego. Nagle prosty człowiek stał się bohaterem reportażu. Mało tego, grabarza nie wpuścili go w ogóle na pogrzeb. I oczywiście na końcu mógł dopisać, że kiedy już wszyscy poszli, kiedy już wszystkie królowe wyjechały, on przyszedł się pomodlić na grobie, który kopał przez 6 godzin. I to ciarki od razu są na plecach, no ale jakby stał tam i ten przyjechał, tamten przyjechał, odjechał. Co to za reportaż? Tego trzeba szukać, to znalazł **Radej** w filmie „**Proch**” spojrzął inaczej na przemijanie, śmierć, w inny sposób.

HBJ: Tak, ale to też wracamy znowu do tej dokumentacji tak, że nie znajdziemy dobrego pomysłu zupełnie innego, jak nie będziemy mieli świetnej firmie dokumentacji.

BP: Tak więc ten Breslin, który pojechał tam, na ten cmentarz, też musiał wiedzieć gdzie zadzwonić, wiedzieć wcześniej i tak dalej. Oczywiście, bo się na ślepo tego nie znajdzie. Na ślepo nie. Nie wiem, czy wracamy do tego scenariusza.

HBJ: Tak wracamy do scenariusza.

BP: Mamy wypunktowane, że mamy takie sceny. Dołączamy do nich zdjęcia, co zawsze dobrze robi, ale wiemy, że będą jeszcze sceny, których nie mamy, więc piszemy: „Poniżej kilka hipotetycznych scen, które mam nadzieję, że zrealizuję”. I wypisujemy te sceny, które się mogą wydarzyć np.: „Bohaterka będzie jechała pociągiem do swojej córki i wnuków, które zobaczy pierwszy raz po 7 latach”. Nie mamy tego cholera, no chcemy to mieć, bo to świetne. Tak jeżeli babcia 7 lat nie widziała swoich wnuków, no to będzie mocna scena. No ale nie mamy szkoda. Ale przynajmniej wiemy, że autor, który to pisze mówi prawdę, że on tego nie ma. On chce to zrobić, no i jak się spotkam z takim autorem, to od razu zadaję pytanie:

„A czy córka się spotka? Czy córka chce pokazać wnuki?” Jeśli odpowiedź będzie. „No ja nie wiem, bo z nią nie rozmawiałem”. No to scena jest do kosza. Bo właśnie to jest nie stuprocentowa dokumentacja. Ale jeżeli on mi pisze. „Babcia jedzie pociągiem do swojej córki i swoich wnuków, które zobaczy pierwszy raz po 7 latach. Córka się zgodziła. Jesteśmy umówieni na koniec czerwca.” To ja wiem, że to już jest scena, która może powstać. Ja czytając sceny zadaje pytania. A czy się zgodzą? A czy będą? A co może się wydarzyć? A czy wpuszczą go do pociągu? Czy ma zgodę kolei, współpasażerów? Wie Pani zadaje się bardzo dużo dodatkowych pytań. Często w PISF-ie wie jak jest scenariusz i my mamy wątpliwości, to my sobie piszemy te punkty i ja mam spotkania z autorami, którzy chcą, bo komisje same nie chcą. Autorzy chcą. I wtedy te pytania właśnie padają najtrudniejsze.

HBJ: Są to takie trochę od strony produkcyjnej, kierownictwa produkcji, założenia, które się znajdują się w scenariuszu. My już nawet logistycznie musimy rozpracować pewne rzeczy i umieścić też scenariusze?

BP: Tak. Jak mi ktoś pisze, że kobieta jest eksmitowana, ma cały czas nad sobą groźbę eksmisji z jakiegoś miejsca i wiszą kartki i wieszają. Pytam, masz to miałeś to, widziałeś to? I odpowiedź pada: No nie, bo to parę lat temu było. Trudno jest zrobić film, gdzie się coś wydarzyło dawno. I bardzo często ten film od razu odpada, bo bohater jest ciekawy tylko poprzez to, co było.

HBJ: Takim przykładem jest „We have one heart” Katarzyny Warzechy

BP: No tak, ale tutaj Kasia zrobiła film z pomysłem. To jest pomysł, żeby wyjść z tego w jakiś sposób. Zresztą miałam przyjemność być jedną z pierwszych konsultantek prywatnie bez żadnych eksperckich konsultacji. Pamiętam na festiwalu w Gdyni Andrzej Fidyk, opiekun filmu poznał nas i poprosił, żebym powiedziała, jak pisałam komentarz do „Przedszkolandi”.

Czytało tam dziecko i Kasia chciała zrobić film, gdzie będzie czytało dziecko. Wtedy bardzo długo rozmawiałymy. Jej tłumaczyłam, jak zrobić, żeby to było autentyczne, bo to też jest tak, że no to był pomysł, a nie tylko, że dziecko czyta.

HBJ: To muszą być też słowa dostosowane.

BP: Na przykład w mojej serii „Przedszkolandia” było tak, że ja pisałam komentarz jako tako, tak jak tam uważałam. I potem pokazywałam bratanicy i pytałam co widzisz. I ona mi opowiada, co ona widzi. Ja wtedy poprawiałam to w komentarzu. Czytała moja bratanica jedenastoletnia. Ona nigdy mi nie powiedziała, że operator zrobił zdjęcia, tylko „nakamerował”, więc nie mogło być tam innych słów niż „nakamerował”. I dzieci do mnie tak mówiły też. Pani nas „nakameruje”. Ja nie mogę ich zmieniać. W związku z tym wszystko to jest specjalną szkołą jazdy. W scenariuszu czasami widać, że te sceny są wymyślone, nieprawdziwe film i w ogóle bez sensu. Pani mnie pytała, albo może Pani chce zapytać o dialogi czy tak? Dialogi w filmie dokumentalnym to jest osoby rozdział, ponieważ nie piszemy nigdy żadnych dialogów.

HBJ: Bo dokładnie, bo nie możemy sobie przecież wymyślić jak ktoś coś powie, jakich słów użyje.

BP: Jeżeli mamy już nagrany dialogi, to możemy napisać np. że matka z córką w kuchni się kłóci. I napiszmy scenę, kiedy matka z córką się kłóci. Matka wyzywa ją, oddam: „Ty wywłoko!” „Ty chamico!”, „ty koszmarze mój życiowy!” i tak dalej... to możemy to zacytować w ten sposób. Ale nie piszemy tutaj: Matka: - „Ty wywłoko!” Córka: - „Jak ty do mnie mówisz! – „Odczep się!” Matka: - „Wyjdź z tej kuchni.” Możemy napisać: „Córka wychodzi z kuchni po karczemnej awanturze. Siada w kącie i płacze.” My wiemy, że to jest nagrane. I to piszemy w tych scenach, że je mamy. Możemy pokazać ją w kącie płaczącą. Zrobić zdjęcie. To podbija! Rozumie pani, jak my dajemy ilustracje jakkolwiek to, to podbija nam prawdziwość tego scenariusza. I ten scenariusz nigdy nie jest taki jak w fabule, bo się nie pisze np. wewnątrz, dzień, chociaż wzór scenariusza chyba na stronach PISF-u nadal jest taki bardzo fabularny. Ale tak się nie pisze. Pisze się dużo treści w różnych synopsisach, treatmentach, chociaż treatment się chyba nie pisze tylko synopsis, czyli takie streszczenie filmu. W tym streszczeniu powinno być wszystko: co mam, co zamierzam, z jakimi trudnościami mogę się spotkać? Co mam obiecać i prawie pewne. To wszystko trzeba wiedzieć. Wie pani, no zaplanować, no i dokumentację. Podam przykład jednej sceny. Wspaniały film **Ewy Kochańskiej „Jazda obowiązkowa”**, o młodej łyżwiarce. Rodzina chyba z Ukrainy z korzeniami polskimi. Jest w Polsce, stara się o pobyt stały, obywatelstwo. Dokumentalistka, reżyserka o tym wie. Lata z nimi po tych urządach, chodzi z nimi, składa te papiery, bo to filmuje. Zaprzyjaźnia się z urzędniczką, żeby przed bohaterką wiedzieć, czy dostaną pozwolenie czy nie. I dogaduje się z nią, że jak będzie już decyzja, to ona jej powie. Umówią się na konkretny telefon w konkretnym dniu. To jest dokumentacja, że ja nie tylko poznaję bohatera, ale również urzędników, sklepową, u której kupuje bułki.

HBJ: Cały świat przedstawiony.

BP: Kiosk, gdzie chodzi codziennie po gazetę. Wszystko to widzę. Wiem co ogląda w telewizji. Scena, która jest sceną – moim zdaniem – epokową w tym filmie. To scena, kiedy mama z dwójką dzieci chodzi po sklepie, kupują zeszyty, a może taki w kratkę, a może taki w linie? A w kieszeni dzwoni telefon. Odbiera telefon. Operatory już jest na jej twarzy i na tej twarzy widać szczęście. Uśmiech łyż i my wiemy, że ma.

HBJ: Pani, że nie widziałam tego filmu, ale już się wzruszyłam.

BP: I my widzimy, że ma obywatelstwo. I to jest sztuka dotrzeć. Ona przecież nie wiedziała, że do niej zadzwonią. Czasami się podpuszcza jedną osobę na drugą. Jeżeli robimy o relacji matka, córka. I córka mówi, nigdy nie chce ze mną rozmawiać o tym, że ja jestem lesbijką. Nigdy to jest temat tabu, więc się prosi córkę, Słuchaj, no dobra, to jak będzie kamera, będziemy rozmawiać o dupie Maryni, to ty teraz wyjdź z tym tekstem, zobaczymy co powie. Tak czasami się robi takie rzeczy. Nie jest to chamska inscenizacja. To jest po prostu jakiś pomysł na sceny, gdzie jeden bohater wie, a drugi nie wie. Andrzej Fidyk kiedyś taką reklamę zrobił społeczną. Jeżeli robi reżyser dokumentalista reklamę, to robi to dokumentalnie. To jest też niesamowite. Tam była scena, gdzie dwie grupy bezdomnych się ze sobą musiały bić. Taki przepychanka. Jednym powiedział, że jak się będą dobrze bili to im więcej zapłaci. I drugim powiedział, że jak się będą dobrzy byli to i więcej zapłaci. I się tak naparziali, że to po prostu była scena genialna. Absolutnie oczywiście bezpieczna, no tak, żeby nie było. No ale w każdym razie czasami warto też trochę podinscenizować. No, ale wracając do scenariusza, więc zdjęcia i pliki: żywy bohater. Jeżeli mamy tą przysłowiową scenę w kuchni matki i córki, jak się kłóć to dołożyć! I jeżeli ja mam temat, że to jest będzie konflikt matki z córką, brak dogadania się. Jak ja widzę taką scenę, tak jak ta Zosia pokazała scenę dziadków, to ja już wiem, czy ten film będzie czy nie? Czy powstanie czy nie? Bo wie Pani dlaczego? Bo ja widzę, czy cały czas matka się gapi w kamerę i nie mówi wyłącz to. Czy one w ogóle chcą w tym filmie brać udział. Bo to nie jest takie proste. Większość ludzi bierze udział, ale są tacy co nie chcą i potem to jest katorga. To jest orka na ugorze zrobić film,

gdzie jest dwoje bohaterów i jeden nie chce być filmowany.

HBJ: No tak, to w ogóle jest trudne, żeby się ten ktoś otworzył przed tym reżyserem. Niewykonalne. Natomiast no trzeba takie zaufanie zbudować i to rozumiem, że te właśnie zdjęcia pokazują, że też już ta praca dokumentalna została na tyle dobrze wykonana, że ten bohater, który nawet potencjalnie nie wydawałby się dobrym bohaterem, po tym jak już pozna go reżyser jest na tyle już otwarty i wiemy, że on się jednak do tego nadaje. Tak?

BP: Tak jest taki świetny film **Zuzanny Solakiewicz „Piętnaście stron świata”** O takim nieżyjącym już polskim eksperymentatorze dźwięku – Eugeniuszu Rudniku. I to a propos dokumentacji jeszcze. Czytałam w wywiadzie z Anią Bielak, że jak była u niego, to dostała 30 kilo dokumentacji. Że wzięła ścinki, bo to jest film o dźwięku, że wzięła ścinki taśm, jakieś kawałki czegoś, jakieś coś do worka. Postawił na wagę i powiedział: „Pożyczam masz to zwróci 35 kilo dokumentacji. Bo to też jest dokumentacja, prawda? W tym przypadku ona przesłuchała tysiące godzin tych dźwięków. Operator Gregory Portnoy robił tam zdjęcia i to jest na przykład filmu, który polega na rozmowie z bohaterem, który opowiada o dźwiękach, ale zdjęcia były robione już po tej rozmowie i po tym wszystkim. Dopasowane były. Ona mówi: „A czy można zagrać bloki osiedle bloków? On mówi: „Można”. No i teraz, jak ona znalazła na to fragment utworu, to do tego po tym on robił zdjęcia. No więc to jest w ogóle dokument jest fascynujący.

HBJ: To jest bardzo kreatywny dokument. Odchodzimy trochę od tego kina obserwacyjnego.

BP: Zdecydowanie.

HBJ: Pytanie teraz jak przy takim filmie wygląda scenariusz? Tak samo jak w „Diagnosis”, to też jest taki film.

BP: Ja nie widziałam scenariusza, nigdy do „Diagnosis”, ale też nie widziałam Zuzanny scenariusza akurat do tego filmu, bo nic nie miałem wspólnego z tymi filmami. Natomiast sobie wyobrażam, że łatwo jest napisać taki scenariusz filmu. Też można bardzo łatwo zrobić trailer i prezentację bohatera. Bo to, co pan Eugeniusz w tym studiu robi, tam było tyle ciekawych rzeczy jak on mówi o tych dźwiękach jak on tymi szpilami rusza jak on je przesuwają, że już to by starczyło. Ja chcę to zobaczyć. A jeżeli ona mi opisze, że dźwięki są takie i nawet da na pliku dziesięć takich dźwięków. Powie, że pierwszy przedstawia bloki, drugi przedstawia cmentarz, trzeci fruującą jaskółkę to bardzo fajnie sobie można to wyobrazić. Bo tutaj nie było nic o bohaterze. Kim on jest, czy ma dzieci, czy ma żonę, czy ma konflikt. To był to był inny dokument! W ogóle tych form dokumentalnych jest bardzo dużo. Kiedyś jak byłam szefową przez 10 lat redakcji filmu dokumentalnego, to przez moment ta redakcja nazywała się redakcją form dokumentalnych, dlatego, że pod moją opiekę wsadzono nie tylko film dokumentalny, ale i pasmo reporterskie i program Elżbiety Jaworowicz. Przecież to jest też dokument. Czym innym jest „Sprawa dla reportera” jak nie dokumentem reporterskim. Programem interwencyjnym, ale jeśli chodzi o formy...

HBJ: Emocje tam są.

BP: Ale jeśli chodzi o formy, no i ma materiały filmowe, gdzie jedzie do bohaterów! Niektóre to są perełki dokumentalne, absolutne! Hity można powiedzieć! Czy „Szerokie Tory” Basi Włodarczyk. I takie programy mi tam wlepiono do tej redakcji. „Celownik” to był interwencyjny program. To wszystko się mieści gdzieś w dokumencie.

Dokument czysty, dokument, film dokumentalny, o którym rozmawiamy to jest już coś innego. To jest trochę wyższy poziom, trochę inny. I właśnie w filmie dokumentalnym jest miejsce na charakter pisma autora. Reportaż powinien być maksymalnie obiektywny. Nie można widzowi narzucać, czy im

się to należy, czy im się to nie należy, czy mają ich wyeksmitować, czy ich nie wyeksmitować. Natomiast w filmie dokumentalnym też nie można stawiać tez, nie powinno się. Chociaż niektórzy stawiają, bo nie o tym się robi te filmy. O człowieku się robi, ale można pokazać trochę swój styl, swój charakter pisma. To jest bardzo dobrze, żeby to było. Ta rozpoznawalność, że my wiemy, że to ten człowiek robił. No, ja na przykład zawsze poznam film Andrzeja Fidyka.

HBJ: Ja też!

BP: Zawsze mają jakiś żart, jakieś przymrużenie oka, jakieś coś. W „**Kiniarzach z Kalkuty**” jest scena w wiosce żmij, gdzie wszyscy z wypiekami na twarzy oglądają film, bo znany aktor przyjechał do ich wioski. Wszyscy oglądają. I tych portretów jest tam pięćdziesiąt, i to oczywiście pojawia się też portret oglądającej żmii. To jest taki jego absolutny znak firmowy Andrzeja Fidyka. Zawsze w filmie da to coś, co jest takim puszczaniem oka do widza.

HBJ: Pamiętam jako młoda dziewczyna oglądałam „Kiniarzy z Kalkuty”. Wtedy to było takie dla mnie niesamowite, że to jest film dokumentalny!

BP: Przepiękny, niewiarygodny, jeden z absolutnie najwybitniejszych filmów zrobionych przez Polaka za granicą. Andrzej Fidyk robił dużo filmów za granicą poza granicami Polski, ale w Polsce zrobił też wspaniałe filmy. Tylko mało kto może pamiętać tych wcześniejsze. Ale „**Prezydent**” przecież to genialny film, absolutnie genialny, po prostu wspaniały. Dostał lajkonika, tylko już nie pamiętam którego, za „**Idzie Grześ przez wieś**”. Można powiedzieć, że reportaż o znikaniu wódki z wagonów towarowych. Ale to było świetne, takie wycucie. No i w ogóle świetny dokumentalista. Zupełnie inny, bo się porównuje: szkoła Fidyka, szkoła Łozińskiego, szkoła Karabasza. Ano, ale każdy z nich jest wybitny, no na swój sposób.

HBJ: No i też nie naśladują innych!

BP: To bo kto pierwszy ten lepszy. Trzeba mieć swój charakter. No to właśnie na tym to polega. Ja jestem za tym, żeby kopiować, żeby naśladować. Teraz mój student zrobił, trochę na wzór „**Gadających głów**” film „**7 słów o przemijaniu**”, gdzie kobiety od 7 do 100 lat mówią o tym, czym jest dla nich śmierć. Nie widać żadnej twarzy tak, jak w „**Gadających głowach**”, widać tylko oczy i ręce, bo na nich widać wiek najbardziej.

HBJ: Oczy są najważniejsze.

BP:

I to jest krótki film, ale się dostał do Krakowa. Jest teraz w Krakowie „**Siedem słów o przemijaniu**”. Właśnie pomysł. Drugi student też dostał się teraz do Krakowa z filmem „**Tego nie robi się kotu**”. To nawiązanie do wiersza Szymborskiej „Kot w pustym mieszkaniu”. Film o relacji kotka „Sikorka” i starszej kobiety. Zrobiony tak kamerą, że widzimy jak on ją widzi i całą tą relację. Jak skacze na meble. Wszystko to jest tak jakby miał kamerę w oczach. Jest i z punktu widzenia kota i z punktu widzenia starszej pani no naprawdę niesamowity, bardzo przyjemny film. Jest skromniutki. Kilka minut ma.

HBJ: To może jeszcze zgłębmy ten temat scenariusza, przechodząc przez te wszystkie fazy, że mamy zdjęcia i powiedzmy, że już wszystkie je omówiliśmy. Nawet te, które gdzieś w przyszłości chcemy zrealizować. Wiadomo, że musimy je wymyślić pod kątem bohatera i jego problemów tego, jakie ma przeszkody, tego z czym on sam się mierzy. I co dalej?

BP:

No i składamy. Bo nic więcej nie trzeba do tego scenariusza. Kosztorys się dołącza. Bohaterom

najczęściej się nie płaci w filmie dokumentalnym. W filmie dokumentalnym są wyjątki, ale najczęściej to nie jest tak. To nie są aktorzy. Po prostu się składa tam, gdzie chce się dostać pieniądze.

HBJ: Trzeba jeszcze zainteresować tym pomysłem.

BP:

No, ale jeżeli się da sceny, jeżeli się da trailer, jeżeli się da prezentację bohatera, jakieś materiały wideo, to nie wierzę, że się nie zainteresuje. Chyba, że są bardzo słabe. No to nie ma sensu składania takiego filmu bardzo słabego. Ale nie zainteresuje nikogo scenariusz, który nie ma nawet pół zdjęcia. Bo ja nawet nie wiem, jak bohater wygląda. Nic się tam nie dzieje. Oczywiście są wyjątki jak jest ktoś wybitny. No, ale musi coś napisać po prostu. Rozmawiałam z Martą Prus kiedyś o scenariuszu. Ona mówi, że ona zawsze pisze scenariusz bardzo rozległy wypisuje, po czym natychmiast jak dostaje pieniądze, to go wyrzuca do kosza, bo jest jej do niczego niepotrzebny i nigdy do niego nie wraca.

HBJ: Wyraża też z nią w podcaście rozmawiałam, ale tego mi nie powiedziała.

BP: Andrzej Fidyk sobie pisze rodzaj noweli czy opowiadanie! Sobie piszę na kartce.

Nigdy takiego scenariusza nikomu nie składa. W ogóle tacy reżyserzy to rzadko muszą składać scenariusz, ale jednak jak robią dla zagranicznych kontrahentów czy innych, to coś muszą napisać. Natomiast on mówi, że dla siebie on robi taki rodzaj planu pracy. On historię sobie opisuje. Coś w rodzaju mini nowelki. Samą historię, jak się ma zacząć, co tam się będzie działo, jak się ma skończyć. Każdy to robi inaczej. Paweł Łoziński też mówi, że on sobie pisze parę punktów. Założeń, które ma wszystkie w głowie. A jak trzeba do PISF-u no to napisze. Ale to są scenariusze, które się nie sprawdzają. A poza tym też Werner Herzog powiedziała coś takiego. Jak Pani jedzie do Kuwejtu, gdzie wszystko płonie, to jaki tam scenariusz ma się sprawdzić? To zależy od filmu. Mówię, można napisać scenariusz bryk taki wielki, jak ma się film biograficzny. Jak się robi film o Marii Skłodowskiej-Curie to można napisać scenariusz, bo ktoś nie żyje. Wiemy, kto się będzie wypowiadał. Jakie będą eksperymenty, czy o czym to będzie, czy jakie mamy materiały archiwalne.

HBJ: No tak, ale to już nie jest takie kino autorskie.

BP: To nie o takim kinie dzisiaj gadamy. W ogóle oddzielna sprawa to są archiwalia i zresztą wszystkim studentom też mówię, że jeżeli robią te 100% dokumentacji to mają nagrania video. Pytam, mają jakieś nagrania wideo? Przecież to są te lata. Pan był mały. Na pewno rodzice pana kręcili. Kiedy odpowiada: „No ja nie wiem”, to nie ma 100% dokumentacji. Przychodzi za tydzień pani Basiu jakie ja mam nagrania z komunii jak matka mnie wyzywa. I są nagrania. Zapominają o tym. Albo ktoś mi mówi, że ojciec to go fotografował od urodzenia. Codziennie mu robił jedno zdjęcie. I te zdjęcia, wszystkie są. Negatywy i w ogóle! No to, to już jest coś! Szukajmy, ale to tylko przy dokumentacji 100%. Ale jak ja pytam: - „Bohater ma dzieci?” – „Nie wiem!” albo – „Tak ma.” – „Ile?” – „No nie wiem.” - „W jakim wieku?” – „Nie wiem.”

HBJ: Ale to może dla stąd wynika ta popularność kina autorskiego, takiego autobiograficznego, bo ludzie wolą się skupić na sobie, niekoniecznie nas jako widzów będzie to interesować, ale jednak jest to łatwiejsze.

BP: Zaskoczę Panią tutaj, bo moi studenci, którzy robią filmy o osobie, to często wiedzą o sobie mniej niż ja. Dopiero jak zaczynam ich ciągnąć właśnie o archiwalia, o to dlaczego mama z tatą się rozstali? On nie wie. No co on wie o sobie, jak on nie wie dlaczego oni się rozstali. To co on o sobie wie? On chce zrobić film o swoich złych relacjach z ojcem, no, ale nie wie dlaczego ojciec odszedł. Nigdy o tym z nikim nie rozmawiał. No dobra, robimy wobec tego na żywca film jak będzie o nich z nimi rozmawiał. Najlepiej z nimi obojga. Nie oni oboje to nigdy się nie spotkają. No to już ma Pan puentę

filmu. Muszą się spotkać i zrobią to dla pana, bo Pan jest ich dzieckiem. A dziecko się kocha bezwarunkowo muszą się z panem spotkać, choćby mieli nic nie mówić. Jest taki piękny film „**Papa**” **Maryi Yakimovich** zrobiony w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie właśnie ona opowiada o tym swoim ojcu. Cały film jest taki rysunkowo animowany, niesamowity, zupełnie piękny film. Uwielbiam ten film. Króciutki, tam kilkanaście minut. Też dostał się na wiele festiwali, był w Krakowie, chyba dwa lata temu. Ostatnia scena jest taka, że ona doprowadza do tego, że siedzi mama, ona, tata i pies i nie mówią nic. Ani jednego słowa. Jest wspaniała puenta tego filmu i my tam wszystko rozumiemy. Ten tata zresztą ma problemy ze zdrowiem psychicznym. Matkę zdradzał, pił za dużo. Ona też tak się trochę obnaża, ale film jest znakomity. Naprawdę. Bardzo dobry.

HBJ: A jeśli chodzi o takie rzeczy, bo jest nawet taka anegdota z Kieślowskim związana, że on umieścił w scenariuszu młotek, który rzeczywiście w filmie się złamał. Złamał się ten trzonek.

BP: Się naprawdę złamał.

HBJ: Podobno taka historia wydarzyła się ileś lat wcześniej lekarzom naprawdę. Czy to jest po prostu taki „dar od Boga”?

BP: To jest to szczęście w nieszczęściu o którym ja mówię. Akurat tutaj rzeczywiście młotek się złamał i wiem to na pewno, bo drugi reżyser Kieślowskiego Andrzej Wierzbicki, który jest świetny, też robi swoje filmy. Zresztą zrobił wspaniały film o **Kieślowski „I'm So So”**. Długo był w Ninatece, a teraz go nie można znaleźć nigdzie. Mówi wszystko o podejściu Kieślowskiego do swoich filmów, genialny film. Andrzej Wierzbicki wie wszystko i mówił, o młotku, że naprawdę się złamał. Chociaż to było marzenie, żeby się złamał i się złamałam, no po prostu się złamał naprawdę podczas operacji. Natomiast opowiadał, że Kieślowski też robił sceny inscenizowane. Na przykład tak jak powiedziałam wcześniej, najtrudniej zrobić scenę, która była. W filmie „**Pierwsza miłość**”, gdzie bohaterami jest para bardzo młodych ludzi, którzy się kochają, pracują w ochotniczych hufcach pracy. Właściwie przebieg całego ich życia. I ona zachodzi w ciążę w trakcie realizacji filmu i potem rodzi dziecko. I oni (Kieślowski, Wierzbicki) nie byli przy porodzie, nie byli przy scenie, kiedy ona jechała do szpitala, bo akurat tak się złożyło, że nie mogli. Coś się wydarzyło. Czy bohaterowie ich nie zawiadomili czy coś, że oni nie mogli być w tej scenie. A w filmie jest ta scena. Ta scena została nagrana, już nie ma brzucha. Ma wypchany brzuch poduszką. Stoi na przystanku, czeka na samochód. Wszystko to jest zainscenizowane. Cała ta scena. Także są też takie sceny, że trzeba po prostu pomóc troszeczkę naturze. Ale ja też to podkreślam, zawsze mamy prawo do pewnej inscenizacji, jeśli to się wydarzyło. Jeżeli to jest prawda!

Ale gdyby ona nigdy nie urodziła dziecka i zrobimy taką scenę, no to oczywiście manipulujemy i wymyślamy. No to nie. Natomiast ta scena była. Opowiadał, jak ona stała, jak czekała i tak dalej. Potem oglądaliśmy, czy to nie wygląda sztucznie. Chyba nawet nie wygląda sztucznie, bo to jeszcze od bohatera zależy. Pewnie, gdyby wyglądało bardzo sztucznie, to Kieślowski by tego nie dał. Kieślowski sam mówił, że on uważa, że robiąc ten film konkretny on wpłynął na ich życie. On zmanipulował ich życie nieświadomie.

A może świadomie, bo chodząc do spółdzielni mieszkaniowej i czekając na mieszkanie dla nich chciał to nagrać. Leżąc tam razem z nimi. Kamera była zawsze obecna. To czasy były takie, że kamera to był Bóg. Tak w ogóle telewizja przyjechała! kronika czy ktoś? Uważał, że wpłynął pośrednio na to, że dostali to mieszkanie, że gdyby nie ta kamera, to może by nie dostali. Gdzieś tam przez to, że ta kamera była obecna w ich życiu cały czas, że on to kręcił to, to mieszkanie się udało im załatwić. Natomiast również z tego samego powodu, że poczęcia się nie da zrobić w filmie dokumentalnym, bo się nie wejdzie za kochankami do sypialni i się pewnych rzeczy nie pokażą. Tak Kieślowski, przynajmniej mówił, że z tego powodu odszedł od dokumentu, że gdzieś w pewnym momencie była bariera, że on nie mógł już jej przekroczyć. Nie mógł wejść dalej głębiej w to życie. Ale wchodził. W filmie „**Z punktu widzenia nocnego portiera**” kupić psa owczarka strażnikowi. A strażnik by tego psa

nie miał. Czy tam kupił, czy ze schroniska wziął wszystko jedno, ale wiedział, że strażnik o tym marzy. I wiedział, że strażnik się zgodzi, bo chce mieć tego psa. Wie Pani pewne rzeczy! No ale właśnie to jest dokumentacja. Wiem, że mój strażnik chce mieć psa! Marzy o tym, ale na razie sobie daruje, bo nie ma pieniędzy. Nie kupi, bo nie ma takiego owczarka. Wpadł na pomysł, że z tym psem on będzie mu lepiej w filmie grał.

HBJ: I że sceny pewnie, które by chciał osiągnąć osiągnie.

BP:

Osiągnie, z tym także, no różnie bywa.

HBJ: Tak z drugiej strony, bo była Pani też tyle lat szefową redakcji dokumentu. Na co zwracają uwagę redaktorzy w stacjach telewizyjnych kiedy chcemy się starać o listy intencyjne?

BP: Pierwsza rzecz to oczywiście czy się obejrzy.

Statystyki i statystyki, ponieważ z tego są wszyscy redaktorzy rozliczani. No bo co mi z tego, że mam redakcję, która ma pasmo, a potem oglądają to cztery osoby na krzyż? I to pasmo siada i przestają ludzie oglądać. I się przełączają na inny kanał. No więc jeżeli się pracuje w danej stacji, no to się chce, żeby ta stacja miała sukces. Właściwie taki spektakularny sukces w dokumencie to osiągnął tylko Andrzej Fidyk, kiedy po raz pierwszy wprowadził dokument na antenę. To to był spektakularny sukces, bo nagle się okazało, że film dokumentalny to WOW. Ale miał o dwudziestą pasmo, po wiadomościach. Najlepsze pasmo z możliwych jakie mogło powstać. Bo tam zawsze był film fabularny, a tu nagle film dokumentalny jest, ale on sobie to wywalczył. Jak ja przyszedłam po wielu latach po nim do redakcji dokumentu to mi dano jakieś straszne pasma. Jakies okropne w ogóle, nie wiadomo jakie. No nie wiem 24.

To jak to może być oglądane! Pierwsza rzecz oglądalność. Druga rzecz czy ma jakiś potencjał festiwalowy. Bo jeśli telewizja ma film, który potem dostaje też nagrody na festiwalach, to też już jest jakiś sukces, prawda? Więc na wiele rzeczy się patrzy. Myślę, że dokładnie się patrzy na to samo, co teraz wszędzie, czyli oglądalność, czy widzowie chcą, czy temat jest atrakcyjny dla widza. Na pewno redaktor zamawiający mniej będzie zainteresowany impresją filmową o jesieni niż porządny jakimś filmem z konfliktem, prawda? Czy czymś takim. Wie Pani te filmy dokumentalne, które kiedyś były w telewizji i zamawiane w redakcji to to była petarda. Filmy **Ewy Borzęckiej „Arizona”**, **„Trzynastka”** to były po prostu filmy. One wchodziły w takie rejony życia, że widz tego nie widział wcześniej. To się po prostu oczy otwiera. Ktoś ma trzynaścioro dzieci na wsi. Czy **„Arizona”**, słynna kontrowersyjna, **Hani Polak „Dzieci z Leningradzkiego”**. To były filmy, gdzie nagle pokazano tak brutalny, tak straszny, okropny świat. Potem **Lidka Duda** zrobiła taki film podobny. Nigdy nie mogę tego tytułu powtórzyć. To jest osobny rozdział dla filmu. Ważny, chwytliwy tytuł! **„Jestem bezradna wobec świata, w którym żyją moi bohaterowie”** Lidka Duda zrobiła taki o młodzieży na Śląsku. O dzieciaczkach, które wachają klej.

I też taki film, że się myśli etycznie, Boże jak to pokazywać! Trzeba im przerwać. Niech one przy mnie się tak nie zatracają. Niech one przy mnie nie ćpają, ale ona zrobiła film, który nam pokazał, że to jest, że to jest problem. Inaczej byśmy tego nie widzieli. Też nie jestem za tym, żeby pokazywać wszystko co jest, bo czasami to jest za dużo tego, ale to podobny temat jak w **„Dzieciach z Leningradzkiego”** był. Bardzo mocny, ale sprytnie dała tytuł **„Jestem bezradna wobec świata, w którym żyją moi bohaterowie”**, bo jakby od razu napisała w tytule to...

HBJ: Wytłumaczenie.

BP: Tak wytłumaczyła, dlaczego to zrobiła, ale akurat bardzo dobry film. Uważam, że tak, że to dobrze, że to zrobiła. I że to był kawał filmu. Zresztą świetny film **„Herkules”**. Dwie części też telewizji. W ogóle, wie Pani, w ogóle o tym nie powiedziałam, ale gdybym miała powiedzieć o kondycji dzisiejszego dokumentu, bym powiedziała, że trochę się martwię, że autorzy chcą robić filmy

pełnometrażowe. Rozumiem dokumentalistów, że chcą robić filmy pełnometrażowe, bo te filmy wchodzi do kin. Bo te filmy mogą zarobić, bo to jest powrót do przeszłości, do jakiś fajnych kinowych wydarzeń związanych z dokumentem. Ale prawie każdy z tych filmów powstających teraz siedemdziesięć, osiemdziesięć minutowych jest na dziesięć, piętnaście minut do wycięcia. Prawie każdy. Ale też, wie Pani, to też jest ważne może żeby u Pani to padło, dlaczego autorzy robią te długie filmy? To są zupełnie inne pieniądze. Pani na film do godziny z PISF-u może dostać, nie wiem 300 do 500 tys., a na film pełnometrażowy 1,5 miliona. Jest różnica.

HBJ: No jest różnica.

BP: Film dokumentalny, który nie ma scen fabularnych rozpisanych, tylko zawsze można dołożyć 15 minut i już będzie film pełnometrażowy.

HBJ: No tak, ale wtedy nie będziemy mieli też takiej dramaturgii?

BP: No, ale niektóre się trzymają np.: „Komunia” Anny Zameckiej ma godzinę chyba i 8 minut. A już jest pełnometrażowa. Moim zdaniem zresztą „Komunia” miałyby pewnego Oscara, gdy była filmem krótszym do godziny. Pewnego, bo branie udziału w rywalizacji z pełnym metrażem takim Michaela Moore'a czy jakiś innych, którzy są rozpędzeni, mają miliardy czy miliony ciężki na te filmy, to my nie mamy szans. Natomiast w krótkim kinie mamy szansę. Mieliśmy dużo nominacji do Oskarów. I „Dzieci z Leningradzkiego” i świetna „Joanna” Anety Kopacz i nasz film ze Szkoły Warszawskiej „Nasza klątwa” Tomasza Śliwińskiego. No to są filmy, prawda? My się ocieramy, ocieramy, jesteśmy bardzo blisko. My w tym roku mieliśmy za fabułę nominację dla „Sukienki” do Oscara. To jest coś, ale w krótkim. W długim filmie małe szanse mamy na Oscary.

HBJ: Ale czy to jest tylko i wyłącznie kwestia budżetu? Czy to jest po prostu?

BP: Nie tylko. Moim zdaniem te filmy są za długie. Mają pęknięcia gdzieś tam. Prawie wszystkie filmy te 1,5 godzinne. Prawie mówię, bo prawie robi wielką różnicę. Zdarzają się wyjątki. Oczywiście, ale jednak. No i jest to takie parcie na te długie, długie filmy.

HBJ: Czyli poleca pani krótkie...

BP: W ogóle przede wszystkim debiutant, to w ogóle niech się nie porywa na długi. Nigdy bym nie powiedziała osobie, która przychodzi pierwszy raz z pierwszym filmem, że ma zrobić długi film. Nie u mnie, nie ze mną, bo nie wierzę w taki film.

HBJ: Myślę, że trudno znaleźć kogoś, kto by się chyba porwał na takie działania?

BP: Chociaż są właśnie przypadki bardzo udane. Łukasz Kowalski zrobił teraz „Lombard”, który wygrał na Millenium Against Gravity. Wcześniej robił krótkie formy, ale krótkie formy reporterskie i do programów, do Ekspresu Reporterów różne takie. To był wydaje mi się, że to był jego debiut w filmie dokumentalnym. Film jest świetny. Pełnometrażowy. Oczywiście ja bym też skróciła. Początek ma absolutnie wspaniały. W ogóle jestem zachwycona też zdjęciami Stasia Cuska. Już w „Tamie” krótkim filmie z Natalią Koniarz. Już tam się zachwycałam zdjęciami Stasia, syna zresztą Macieja Cuske

HBJ: Ma coś po tacie widocznie.

BP: Tak, ale w tym filmie, wie Pani, pierwsze ujęcie filmu Lombard, które trwa, nie wiem, kilka. Bardzo długo. To jest wspaniałe. To ujęcie po prostu jest wyjątkowe, że jemu nie „zadrzała ręka” Stała na statywie kamera, ale że jej nie wyłączył. Wadą dzisiejszych operatorów młodych – u mnie w szkole

na przykład – jest to, że przy filmach dokumentalnych on włącza kamerę. Nie rusza tą kamerą, stoi w miejscu i wyłącza ją po sześciu sekundach, dziewięciu sekundach, uważają, że on ma ujęcie. W fabule być może by miał. To jest tragedia oglądanie plików tych początkujących operatorów. Jak mi Weronika Bilska doświadczona, wspomniała operatorka polska. Jak robiła „Więzi” z Zosią, to mówi, że tam jak dziadek z babcią byli w swoich pokojach, to ona stawiała daleko w przedpokoju przy drzwiach kamerę, bo to maleńkie mieszkanie i czasami 40 minut ta kamera szła, czekając aż coś się wydarzy, że ktoś się odezwie. Czterdzieści minut. Miała takie ujęcia, a ja dostaję pliki 6 s, 11 s, 4 s, 5 s, 10 s. Mówię kurczę, proszę mi to opisać. Oglądałam tylko pliki powyżej 3 minut. Nie oglądałam tego, bo przebitkę się nie robi w dokumencie. Bo w dokumencie nie istnieje słowo przebitka. Nie ma słowa przebitka. Najbrzydsze słowo w języku filmowym, jakie znam, to jest przebitka. I drugie, że wszyscy mówią nie układka, nie układ filmu, tylko okładka. To jest drugie słowo, którego nienawidzę. Bóg ojciec, syn Boży i Duch Święty co najmniej trzy Twoje przebitki mogą stworzyć namiastkę filmową jakąś, ale z reguły nie. Ujęcie musi mieć tak samo jak cały film, początek, środek i koniec. A oni nacisną przycisk, 5 sekund mija i wyłączają. Mają ujęcie, czyli przebitkę.

HBJ: Film składa się z samych przebitek. To mamy teraz receptę na operatorskie ujęcia w filmach i w krótkich metrażach.

BP: Jeżeli chodzi o operatorów, to jest też cała jazda. Bo, wie Pani, jak ja robiłam „Przedszkolandię” serial dokumentalny, który nota bene miał najwyższą oglądalność w ogóle ze wszystkich filmów dokumentalnych w Telewizji Polskiej. Średnio miał 5 milionów. Pierwszy odcinek dwa miliony, a ostatni siedem milionów. Ale w każdym razie to my byliśmy wszyscy w przedszkolu, leżeliśmy na ziemi. Na kolanach byliśmy. Właśnie na tym to polega. A studenci często robią tak, że nawet na swojej wysokości stoją, przykładają kamerę na wysokości oczu i robią. Nie pomyślą, że trzeba uklęknąć, trzeba się schylić. Każdy fotograf by to im powiedział, że tak się robi zdjęcia dobry. Nie pomyślą, że trzeba coś zrobić od spodu, od góry. Że trzeba, na przykład, robiąc filmy z dziećmi zniżyć do ich poziomu.

I nie tylko mentalnego, żeby zadawać pytania, które zrozumieją i polecenia, które zrozumieją, ale również fizycznego. Jeżeli ja kręcę w przedszkolu przez cały rok, to ja siedzę na krzeselkach, które mają wysokość 30 cm i nie mogę siedzieć wyżej. Bardzo często widać taką pełną sztaampę w filmowaniu. Nie chcę w tej chwili dawać przykładów jakiś, bo nie chcę krytykować. Uważam, że to bez sensu. Debiutanci często robią taki błąd, że robisz dziecko z góry, a wysokiego człowieka z dołu, bo jest mniejszy od niego.

No bardzo często to się pojawia. Ja to przynajmniej obserwuję w tych pierwszych próbach filmowych.

HBJ: Potem się uczą! Jeśli taki scenariusz byłby jak opowieść, jak nowela, którą piszę, Andrzej Fidyk, powiedzmy złożony w taki sposób, to czy to nie dyskwalifikowałoby taką osobę? Jakie błędy się powtarzają w takich wnioskach, które są składane na przykład też do PISF-u.

BP: Znaczą najczęstsze błędy to są powtórzenia. Ktoś ma napisać logline, napisać synopsis. Potem streszczenie, potem treatment. Wszędzie piszą to samo, tylko tu jest rozszerzone, tu dodane zdania, ale wszystkie zawierają podobne treści.

HBJ: Czyli jak piszą eksploatację reżyserską to nie jest to powiedziane, po co ja chcę zrobić ten film? Tylko po prostu powtórzenie tego, co jest w streszczeniu.

BP: Tak i najczęściej się właśnie pisze to samo i to się czyta właściwie w tych wnioskach dokładnie to samo, na okrągło. Ale co jest dyskwalifikacją? No dyskwalifikacją jest bujanie w obłokach i pomyślenie, że komisja to łknie. Czyli na tyle uatrakcyjnienie i zrobienie literatury ze swojego scenariusza. To jest pięknie napisane. Pełne przymiotników, pełne jakichś wspaniałych ozdobników. Tylko nic z tego nie wynika. To co łapie to historia. Początek, do czego film zmierza, co będzie tą lokomotywą czy strzelbą? Dlaczego widz ma to chcieć obejrzeć? Przekonanie komisji, że takiego filmu

nie było? Że to będzie świetne, oryginalne. Najbardziej mnie denerwuje jak w tych streszczeniach i w tym wszystkim, że „Nasza bohaterka jest absolutnie unikatową postacią, że nie spotykane są takie los, że tego jeszcze nigdy nie było w kinie. Po raz pierwszy pokażemy...” i takie ozdobniki, a nic nie wiemy o bohaterze, nic nie wiem o temacie. Tylko słyszę jakie to będzie genialne arcydzieło. Ale co ma być tym genialnym arcydziełem? Dlaczego ma być to genialne arcydzieło? Co jest takiego w tym projekcie, że to będzie to arcydzieło? Ja nie wiem. I tak czytam i czytam stronę, drugą. W eksplikacji reżyserskiej jest bardzo dobrze napisać dlaczego ja chcę zrobić ten film? Co mnie porusza w tym temacie? Ważne to jest, ale oczywiście nie każdy uwierzy, prawda, że moje traumatyczne przeżycia sprawiły, że teraz ja chcę się rozliczyć z przeszłością. Nic z tego nie wyjdzie. W dokumencie scenariusz nie może być literaturą. To jest pierwsza rzecz absolutnie.

HBJ: Czyli musimy sobie w głowie zobaczyć obraz...

BP: Hertzog napisał kiedyś taką małą nowelkę „Fitzcarraldo”, genialny film z Klausem Kinskim. I to ja rozumiem. Dla mnie to był scenariusz. Ta nowelka to właśnie była tylko fabuła filmu, tylko, że to była fabuła. Tam był po prostu konkret. To akurat było wydane jako książka. No ale nieważne (scenariusz) nie jest literacki, tylko użytkowy. Pamiętajmy, że czyta go komisja, czytają go ludzie. Mają zrozumieć historie. Jeżeli mi ktoś pisze, że to jest film ponadczasowy o przyjaźni ludzi, o miłości, o tym, że bohater przeżywa rozterki dnia codziennego, nie może sobie poradzić z otaczającą rzeczywistością. Wszędzie się spotyka z niemocą. To to są dla mnie dyrdymały. Konkretnie poproszę! Co to znaczy, że przeżywa rozterki, nie może sobie poradzić z otaczającą rzeczywistością.

HBJ: Pokazujemy przez sytuację konkretne, a nie...

BP: No właśnie! No to, co z tym bohaterem się dzieje, konkret. My tu często jak uczymy studentów mówimy: „Nie ma filmu o miłości. Jest film o Zosi, która się zakochała. Śmiertelnie, na amen w Antku. A nie, że to będzie film o miłości ponadczasowej, która przeżyje nawet największe traumy i podniesie człowieka na duchu. No i co to jest? O czym to jest? Nie. Ja chcę zobaczyć Zosię, Antka. O co tam chodzi, tak! Ja mówię o fabule w tej chwili, ale tak samo jest w dokumencie. To jest film o kimś, o jakimś człowieku, albo – tak jak mówiliśmy o „Prochu” Radeja – o jakiejś sprawie, o czymś, o przemijaniu. Nie ma filmu o przyjaźni. Jest film o Antku i Waldku, którzy się pobili i rodzice się przez to pokłócili. Teraz taki film u nas powstał. Duma szkoły. Dwóch chłopców się pobiło, jeden zranił drugiego. Matka pierwszego nie może się z tym pogodzić. Idą do szkoły, żeby wyrzucić czy rozdzielić. Tymczasem na boku chłopcy uciekają ze szkoły i sobie sami radzą ze swoim problemem. Ten prosi, żebym mu oddał za to co mu zrobił i to wszystko jest konkretna. I w dokumencie też najgorsze jest takie bicie piany. A niestety autorzy się na to skarżą, że muszą bić tą pianę, bo nie mają o czym pisać. A często nie mają o czym pisać, bo mają słabo zrobioną dokumentację. Krótko mówiąc, najlepiej film dokumentalny składać wtedy, kiedy się już ma prawie go zrobionego. Taka konkluzja.

HBJ: Pieniądze należy oszczędzać wcześniej.

BP: Zdjęcia są zrealizowane. W ogóle film dokumentalny to jest taki trochę chałupnictwo większe. przy fabule to Pani ma ekipę ogromną, nawet przy skromnej fabule, bardzo skromnej to jednak skład ekipy jest gigantyczny, natomiast przy dokumencie często jest tak, że w ogóle im mniej osób tym lepiej. W „Komunii” była Anna Zamecka i Małgosia Szytak i tam nie było więcej osób. Przy „Więziach” była Zosia Kowalewska i była Weronika Bilska.

HBJ: Jak ten bohater miałby się otworzyć...

BP: Oczywiście są u nas studenci, którzy mają plany i oni catering by chcieli. Żeby był barobus najlepiej. No ale ja im tłumaczę, że w dokumencie tak nie ma. Pani reżyser robi kanapki operatorowi

jak chce z nim dobrze żyć. No takie jest życie. **Wojtek Staroń**, jak chciał zrobić swój pierwszy film dokumentalny „**Syberyjską lekcję**”. Jego żona Małgosia wyjeżdżała wtedy uczyć polskiego na Syberię. No to zrobili sami. Ona robiła dźwięk, on robił obraz. Pojechali sobie.

HBJ: Zresztą w „Argentyńskiej lekcji” też w jakimś wywiadzie mówili, że tak działali.

BP: Też absolutnie byli sami, tylko że mogą się już wtedy była producentką, dźwiękowcem i czymś jeszcze. No bo też Małgosia nagle zaczęła produkować te filmy, bo tak jest po prostu łatwiej być, jak już jesteśmy razem filmowcami. Akurat też produkowałam „**Argentyńską lekcję**”. Przepiękny film, wspaniały! I „**Braci**” też. Miałam zaszczyt pracować z takimi wspaniałymi reżyserami. To jest naprawdę czysta przyjemność. Wojtek Staroń to w ogóle dla mnie wzór takiego człowieka. Chodzące dobro. I miłość do bliźniego, dlatego takie filmy są. Nie wiem, czy Pani zna ten film, ale radzę obejrzeć. Stary jego film: „**Czas trwania**”. To jest naprawdę niesamowity film. Może ktoś powiedzieć, że to reportaż, ale to jest przepiękny film o rodzinie, gdzie jest niepełnosprawny chłopak. Każdy by zrobił właśnie taki film; jest niepełnosprawny chłopak, jest rodzina i coś tam. Ale to, co Wojtek z tego tam wycisnął i to właśnie jaką strzelbę znalazł. Chłopak kończy 18 lat i ma dostać dowód osobisty pierwszy.

No wspaniały film. Zresztą każdy jego film to jest moim zdaniem perła.

HBJ: To, co by dyskwalifikowało scenariusz?

BP: Scenariusz dyskwalifikują takie, bym powiedziała dywagacje, czyli takie pisanie o niczym. Pisanie z brakiem konkretów. Nie pisze się po to, żeby ktoś się zachwycił moją polszczyzną czy wspaniałym językiem, tylko pisze się po to, żeby ktoś na własne oczy zobaczył, nawet nie wyobraził sobie, ale zobaczył ten film. Tak trzeba napisać, żeby zobaczył.

HBJ: A czy jest potrzebny scenariusz w filmie dokumentalnym?

BP: Moim zdaniem nie. Jest potrzebny wyłącznie dla systemu w którym żyjemy, żeby zdobyć pieniądze. Do niczego innego nie jest potrzebny scenariusz. Nie znam takiego autora ani jednego, który ma jakiś scenariusz. Wszyscy składają do PISF-u i gdzieś tam. To co Marta Prus powiedziała: „Pisze, a potem do kosza”. Jak ja jeździłam robiąc filmy to pisałam plan pracy po prostu, co danego dnia zdjęciowego mam zrobić. jaką scenę, ale to nie jest żaden scenariusz. Reszta po prostu wychodzi na montażu czy gdzieś? No jeszcze bardzo ważna rzecz, o której nie powiedziałyśmy, to jest umiejętność wyboru na montażu.

Bo umiejętność odrzucania dla mnie to jest największa sztuka. W filmie dokumentalnym jest ważna umiejętność odrzucania zbędnych scen.

HBJ: Mówi się, że trzy razy się zaczyna film: jak się pisze scenariusz, jak się go kręci, jak się montuje.

BP: Jak można napisać scenariusz filmu dokumentalnego tak naprawdę, jeżeli potem na montażu powstaje na przykład dwadzieścia wersji montażowych, to według czego to się pisze te wersje? Według mojej głowy się pisze te wersje. To nie jest według scenariusza.

Nagle się okazuje, że scena, która jest pierwsza, pasuje idealnie na koniec.

I odwrotnie scena ostatnia może otwierać film. Na montażu to powstaje. Oczywiście jakiś szkic, zarys. Coś ogólnego, do czego dążę i buduję. Muszę zwracać uwagę, czy bohaterka, która w trakcie filmu obcina włosy, to nie będzie w pierwszej połowie z obciętymi, a na końcu znów się pojawię z długimi. Pewne rzeczy są absolutnie konieczne, natomiast pisanie scenariusza jest potrzebne dla systemu, dla organizacji. Po to, żeby zdobyć pieniądze i żeby ktoś się tym zainteresował. Dla programmerów, dla zainteresowanych.

HBJ: Czy to się kiedyś zmieni?

BP: Eksperci muszą mieć podstawy. To jest niezbędne.

HBJ: A dokumentacja nie wystarczyłaby?

BP: Ale co to znaczy dokumentacja? Da robocze, materiały i będę oglądać cztery godziny czy pięć czy pięćdziesiąt.

HBJ: Oczywiście dostosowane ...

BP: Można dostać raw cut, pierwszą układkę filmu. I są takie sytuacje, że piszą autorzy. Nasz film jest prawie zmontowany, ale potrzebujemy dużo pieniędzy na postprodukcję. Na dogranie 4 kluczowych scen i to wymieniają jakie... A jako plik dołączają prawie gotowy film, ale jak się ma film to można napisać scenariusz! No bo to już nie jest żaden problem. I są takie i były takie filmy i często ja też, nawet w redakcji miałam takie filmy, bo scenariusz też był potrzebny do umów jako dokument po prostu. To jest coś takiego jak dokument jak dokument, który jest potrzebny na dowód do tego, żeby był ślad po tym. To w tym sensie. Widziałam bardzo dużo filmów, do których scenariusz powstawał już ja już film widziałam. Nie wierzę, że Marcin Koszałka pisał scenariusz do „Takiego pięknego syna urodziłam”. To zależy od filmu, jeżeli coś jest konkretem? No życie Marii Skłodowskiej-Curie to mogę pisać scenariusz. Ale takiego pięknego syna urodziłam, to co ja mam pisać i patrzeć, czy to mi się nagrało czy nie? „Tata układa pasjansa, mama się wścieka. Krzyczy, że jestem idiotą i debilem, no przecież no nie można tego napisać.

HBJ: Dokładnie, dlatego właśnie przysłałam z tymi pytaniami do Pani!

BP: Nie da się tego napisać i nie da się tego wymyśleć. Dlatego jak tak jak zaczęłyśmy, że Hitchcock powiedział, że w filmie fabularnym reżyser jest Bogiem, a w dokumentalnym Bóg jest reżyserem. No to Bóg jest reżyserem. Bóg nie pracuje według scenariusza.

HBJ: Czy rzeczywiście tak jak w fabule ktoś kto pisze scenariusz ma do dyspozycji na przykład pomoc script doktora? Czy w filmie dokumentalnym też tak jest?

BP: Może powinno, może bywa, ale to jeszcze jest bardzo młody zawód script doctora, a zwłaszcza w Polsce. Właściwie to nawet do fabuły ich na palcach jednej ręki można policzyć. U nas się używa częściej takiego słowa mentor, tutor, prawda? Wszyscy dokumentaliści, którzy są na rynku, mogą być nimi, tymi mentorami. I PISF w swoich wnioskach wymaga przy debiucie opieki artystycznej, opiekuna, mentora. Wielu dokumentalistów się tym zajmuje. Jest takimi opiekunami. I Andrzej Fidyk, i Paweł Łoziński i Hania Polak bardzo wielu. To są już takie funkcje oficjalne, ale też jest wielu, którzy się tym zajmują nieoficjalnie i po prostu zawsze pomogą. Na przykład ja. Ale to jest tak, że trzeba uważać bo mentor to jest rzecz dobra. Ja zawsze mówię studentowi, twój film ma zrozumieć nie tylko mentor, nie tylko opiekun filmu, nie tylko Twoi koledzy z klasy czy tam z roku, ale ma zrozumieć pani Henia ze sklepu warzywnego. Idź, pokaż, czy ona rozumie, o czym ty mówisz? Pokaż i o czym to jest film. Niech ci powie. I przyjdź mi powiesz o czym to ona powiedziała, że to jest! Mentorem tutaj każdy może być ponieważ osobą taką jest widz. I ja wiem, że ten się nie zna, ten się nie zna, a dlaczego powstaje tyle wersji montażowych? Zosia Kowalewska, zanim Studio Munka powiedziało, że może być to miała piętnaście wersji montażowych filmu. Marcel Łoziński w „Wszystko może się przytrafić” miał chyba dwadzieścia kilka wersji. On mi opowiadał, że on wszystkim pokazywał ten film. I od każdego coś wzięt? A 90% rzeczy, które mówili, wywalił.

Ale ten kawałeczek. Ta okruszynka z tej z tego jednego człowieka. I młodym i starym, i znajomym, i nieznanym, i rodzinie, i nie rodzinie. No tak się pracuje nad dokumentem. Się często radzi u kogoś. Natomiast nie słyszałam, żeby był taki script doctor. W PISF-ie jest to wymagane, jest rubryczka,

gdzie trzeba wpisać tego script doktora, opiekuna czy jak to się tam nazywa.

HBJ: Czyli można się zgłaszać po radę i pomoc. Dziękuję.

BP: Do mnie zawsze.

HBJ: Dziękuję.

4

**CYKL
DOKUMENTALNY/
DŹWIĘK I MUZYKA
W FILMIE
DOKUMENTALNYM**

O roli dźwięku, muzyce w filmie dokumentalnym, a raczej jej braku i o tym jak praca przy filmach dokumentalnych potrafi zmienić człowieka rozmawiam z Dariuszem Wancerzem, dźwiękowcem i muzykiem, który pracuje przy filmach dokumentalnych już przeszło 20 lat. Zapraszam.

Hanna Bauta-Jankowiak:

Dzień dobry! Dzisiaj moim gościem w cyklu związanym z dokumentem jest Dariusz Wancerz, człowiek, który odpowiadał za muzykę, udźwiękowienie i realizację podczas nagrywania wielu dokumentów. Już od 20 lat praktycznie zajmujesz się tą częścią realizacji filmów.

Dariusz Wancerz:

Tak.

HBJ: Jak się umawialiśmy na rozmowę, to powiedziałeś mi, że byłbyś zupełnie innym człowiekiem, gdybyś nie zajmował się dokumentem. Co Tobie jako dźwiękowcowi daje dokument?

DW: To jest trochę tak, że ja też w pewien sposób jestem ciekaw ludzi i nie od zawsze te cechy miałem, przez to też gdzieś uruchomiła się pasja do psychologii, do socjologii, do tego typu rzeczy. Jak ja zaczynałem swoją przygodę w filmie, to robiliśmy dokument o rodzinie z Czeczenii. O ludziach, którzy uciekli spod bomb. Tak naprawdę ja na tamten czas byłem ignorantem. Miałem tam 20 lat i jak widziałem jakieś informacje na temat wojny, konfliktów, które się toczyły na wschodzie – jeśli w wiadomościach leciał taki materiał to automatycznie przełączałem kanał. U takiego dzieciaka, nie jest to nic co by wzbudzało jakieś zainteresowanie. Natomiast jak weszliśmy do tej rodziny, pierwsze co mnie uderzyło to, że tam jest tyle miłości wśród nich. Ja byłem trochę wycofany na tamten czas i traktowałem swoją pracę bardzo profesjonalnie. Wszedłem na podwórku do nich i pamiętam dziś. Ojciec tych dzieciaków mnie przywitał. To był taki wielki Czeczen, taki samiec alfa. Przyszedł i od razu rzucił się na mnie. Przywitał mnie na misia. Ja tam się odsunąłem. Zbudowałem dystans, wyciągnąłem rękę, przedstawiłem się z imienia i nazwiska.

Po czym usiadł ze mną w kuchni i mówi: - „Słuchaj Dareczku, skoro przyprowadziła cię do nas nasza przyjaciółka to znaczy, że ty jesteś dobrym człowiekiem. W związku z tym już jesteś częścią naszej rodziny.” Co było dla mnie zaskoczeniem, bo ja nie przywykłem do takich rzeczy. Oni trochę mnie uczyli takiej otwartości emocjonalnej, ale clou tego, co wyciągnąłem z tej – nie wiem, czy to jest dobre słowo – przygody, ale z całego tego z całej dwumiesięcznej historii bywania u nich – bo siedzieliśmy naprawdę po 9 godzin u nich w domu – jest to, że za każdym razem jak oni wyłączali kamerę, to wtedy zaczynały się najważniejsze historie. Luiza bohaterka, matka tych dzieci, o których był film wtedy opowiadała najbardziej drastyczne historie. O tym, jak oni uciekali spod bomb, o tym, jak mieli przygotowaną niby drogę humanitarną dla emigrantów, a okazało się, że jak wsiedli w ciężarówkę, to nad tą drogą pojawiły się bombowce i zaczęli bombardować.

Jej najstarszy syn opowiadał historię jak na tej drodze mijali zwłoki dzieci, które były porozdzielane po prostu, bo podejmowano im organy na sprzedaż. Jak opowiadał o tym, że oni zostali po prostu wybici, powyrzynani jak chwasty, że z 2 milionów zostało ich tam 500 tys. gdzieś biegających po górach. No ja po każdej wizycie u nich i po takich opowieściach, bo tego była masa cała, ja w tym momencie opowiadam tam jakieś skrawki informacji, bo to było 20 lat temu, ale po takich informacjach jak wracałem do domu i przez dwie godziny nie było ze mną kontaktu. Bo miałem takie zdarzenie świątopoglądowe, że musiałem sobie to wszystko na nowo w głowie poukładać. I to za każdym razem tak jest. Za każdym razem jak się wchodzi w historię dokumentalną, to jest trochę tak, że otwiera się nowa przestrzeń i twój świątopogląd rozszerza się o dodatkowe, ileś tam stopni. Zaczynasz dostrzegać więcej rzeczy, zaczynasz zdawać sobie sprawę z większej ilości mechanizmów, które działają między ludźmi. Przy najróżniejszych zagadnieniach, politycznych, geopolitycznych czy społecznych. No to są rzeczy, do których normalnie nie ma się dostępu. Robiliśmy film o facecie, który

był w mafii kiedyś. I dostałem pół godzinny wstęp od koleżanki producentki, która opowiadała o tym, jakimi bandziorami oni byli w tamtych czasach swojej świetności. I nagle ona mi mówi – ale wiesz co, nie przejmuj się – on dzisiaj jest dobrym człowiekiem, pracuje w hospicjum i tam zajmuje się starszymi ludźmi. Ja zrobiłem masę takich materiałów po więzieniach. Ja wiem jak psychika działa tych ludzi tam, że oni bardzo często mają ten mechanizm wyparcia że często grają po prostu na to, żeby ugrać lepszy wyrok albo jakąś przepustkę i tak dalej. Potem w prawdziwym życiu też bardziej lub mniej świadomie, ale jednak próbują pokazać się w dobrym świetle, więc tak sobie pomyślałem, że wejdę na ten plan i będę mu się przyglądał, kiedy on mi się obnaży. No i jak na początku próbowałem się do niego zbliżyć, to dostawałem takie no cały czas takie zwierzęce, instynkty jeszcze, które gdzieś tam w nim były zakorzenione. Polegało to na tym, że jak próbowałem wejść w rozmowę, to on uderzał do mnie w ton pod tytułem co się ***** interesujesz? W jakiś sposób udało nam się nawiązać więź i to taką dość fajną do tego stopnia, że do dziś jesteśmy kolegami. Natomiast o co chodzi? Jak zaczęliśmy zdjęcia w tym hospicjum to mimo całego mojego sceptycyzmu, przechodziłem kiedyś poza ujęciem i zobaczyłem go kątem oka (miałem słuchawki na uszach i cały czas on nosił mikroport na sobie). Słyszę, że jest w jakimś pokoju. I coś szepcze. I przechodziłem do ubikacji i tak spojrziałem kątem oka przez uchylone drzwi. On stoi przy takim starszym facecie, który po prostu już był w agonii. Karmi go takimi płynnymi drinkami i szepcze coś pod nosem, ale nie po polsku. I tak przystanąłem i przyglądałem mu się przez pewien czas przez te drzwi i on skończył, wyszedł. Ja tak, spojrziałem na niego i powiedziałem: „Piter, coś do niego gadał, przecież on już nie kontaktuje?” - „Nie, no ja wiem to nic, ale to jest taka mantra buddyjska, która pozwala człowiekowi dobrze odejść.” I dla mnie to był pierwszy sygnał, że ten człowiek robi to naprawdę z potrzeby serca. To nie jest gra. On naprawdę ma potrzebę teraz dobrze żyć i wszystko, co się wydarzyło potem w tym filmie pokazało, że rzeczywiście tak jest. Pierwszy raz dostałem przykład, że z totalnego potwora człowiek może się aż tak zmienić i naprawdę prowadzić dobre życie. On jest dobrym człowiekiem, mimo całego tego zła, które wyrządzili wcześniej i że mimo tego, że masa ludzi do dziś ma do nich pretensje. No bo to widać nawet po reakcjach w Internecie. I no gdyby nie ten dokument bardzo łatwo by było utkwić w takim schemacie, że patrzy się na człowieka z nieciekawą przeszłością i ocenia się go przez pryzmat stereotypu. Skreśla się go od razu. A taka historia pokazuje po prostu jak na dłoni, że każdy człowiek jest skłonny się zmienić. Nawet z takiego potwora może stać się dobrym człowiekiem, tylko do tego potrzebne są odpowiednie impulsy w życiu i musi się coś takiego wydarzyć, co pchnie tego człowieka do zmiany. I to są powiedzmy dwie historie z mnóstwa innych historii, które zrobiłem przez 20 lat. Jestem tylko dźwiękowcem w ekipie. Ja to mogę tylko po prostu subiektywnie obserwować z boku i wyciągać swoje wnioski, ale uważam, że dokumentaliści, reżyserzy, którzy robią dokumenty, robią kawał dobrej roboty, bo pokazywanie takich historii na ekranie może naprawdę nie dość, że rozwinąć, to zmienić światopogląd. Uważam, że to jest bardzo cenna, cenna półka, jeśli chodzi o sztukę.

HBJ: Myślisz, że to jest też tak, że te filmy zmieniają tych bohaterów?

DW: W wielu przypadkach tak jest właśnie, że jeśli film osiąga jakiś tam, powiedzmy sukces. No to niesie też profity dla nich. Czasem bardziej lub mniej materialne, bardziej lub mniej wymierne. Ale no zawsze to jest tak, że takie wydarzenie ściąga innych ludzi do tych bohaterów. Pamiętam, że kiedyś robiliśmy materiał o dzieciach, które straciły oboje rodziców i jak to się pokazało w telewizji to momentalnie zrobiona została zrzutka i kupiono im dom.

Więc no oczywiście, że jest jakiś tam wpływ tych dokumentów na życie tych bohaterów. Dla każdego inny. U tej dwójki, o których opowiadam. W sensie u tej rodziny i u tego faceta też to miało jakieś tam swoje przełożenie. O Piotрку napisano książkę potem. O jego życiorysie. Myślę, że tak, no myślę, że to ma duży wpływ.

HBJ: Jako osoba która zajmuje się dźwiękiem, masz takie poczucie, że dźwięk odgrywa oczywiście równorzędną rolę z obrazem, natomiast nie każdy stawia, że tak powiem na tym samym poziomie, obydwie te elementy w filmie, mimo że tak powinno być. Jak podchodzisz do dźwięku w

dokumencie? Czym on dla ciebie jest?

DW: No jest rzeczywiście ten problem, o którym mówisz (śmiej) Wszyscy o tym wiemy. Nawet ludzie, którzy są totalnymi amatorami, słyszeli na pewno powiedzenie, że jest problem z dźwiękiem w polskim kinie. Ale dlaczego? Dlatego, że nie ma świadomości na temat tego, co ten dźwięk tak naprawdę daje. I to się kończy tym, że zwłaszcza początkujący dokumentaliści popełniają bardzo często podstawowy błąd, polegający na tym, że idą na plan bez dźwiękowca, bo uważają, że zrobienie dźwięku to nie jest żaden wysiłek. Podepnie się sprzęt i już wszystko działa. Ustawi się na automat i wszystko powinno się nagrać. I potem efekt jest taki, że ląduje u mnie na stole montażowym świetny film. Historia żre przez godzinę tak, że ma się wrażenie, że to minęło 5 minut. Tylko materiał jest cały przesterowany i jest nie do wzięcia. Potem jest bieganie, próbowanie ratowania sytuacji. I generalnie nie ma tej świadomości jak duże zasoby wiedzy są potrzebne do tego, żeby dobrze zrealizować dźwięk. Ten dźwiękowiec wchodząc na taki plan ma tysiąc rzeczy w głowie, jest wyczulony na tysiąc rzeczy. Pamiętam kiedyś Aga Elbanowska właśnie – w autobusie jechaliśmy w noc sylwestrową – mówi do mnie: „Kurczę, co ty taki nerwowy jesteś? – Jak to? – No tak głowa ci cały czas biega na wszystkie strony.” Ja sobie wtedy zdałem sprawę z tego, że ja już z racji zawodu mam wyrobioną taką przeczulicę na bodźce, że gdzieś się coś głośniejszego odezwie, gdzieś coś puknie i tak dalej. Od razu moja głowa leci w tamtą stronę było od razu czuję, że to jest coś czemu trzeba zapobiegać, żeby uratować dźwięk. I to są takie, no to już jest takie zboczenie zawodowe, ale to tylko pokazuje jak dużo rzeczy jest takich, które osoba – która się zajmuje dźwiękiem – ma intuicyjnie wbudowane w sposób bycia, a z których reżyser czy operator nie zdają sobie sprawy. No reżyser czy operator nie będzie na przykład pamiętał o tym, żeby wyłączyć klimatyzację w samochodzie jak wsiadają, czy radio. Co zresztą w wiadomym przykładzie było pokazane. I potem kończy się to tym, że ten materiał jest świetny, ale do wyrzucenia. Paradoksalnie powiedział mi kiedyś operator, że różnica między dźwiękiem a obrazem polega na tym, że dźwięk bez obrazu można puścić w filmie. Można go przykryć jakimiś obrazkami i tak dalej. Obrazu bez dźwięku już nie. Co nam po pięknym ujęciu dwóch osób rozmawiających ze sobą, skoro ich nie słyszymy i nie wiemy o czym rozmawiają. I ten brak świadomości, potem kończy się tym, że jest dramat. Ktoś sobie wymyśli, że założy jeden mikroport na jednego bohatera i że z tego mikro portu nagra się cztery następne osoby, które stoją dookoła niego. No nie! To się nie ma prawa wydarzyć! I raz, że tracą w ten sposób jakość to druga rzecz, że nie zdają sobie sprawy z tego, że jest jeszcze jedno zjawisko, wynikające z psychoakustyki. (Jest takie pojęcie w fizyce) Polega na tym, że zmysły są bardzo ze sobą powiązane. Synestetycy to bardzo dobrze wiedzą. Synestezja – jeśli może nie wszyscy wiedzą – polega na tym, że jeśli ktoś na przykład słyszy jakiś dźwięk, to od razu na przykład czuję zapach albo smak, widzi kształty czy strukturę materiału. Synestezje mają wszyscy, tylko mają mniej lub bardziej uświadomioną i zmysły pod tytułem obraz i dźwięk są ze sobą tak mocno związane, że gdyby do tego samego obrazka podłożyć inny dźwięk, to nagle on ten sam ten obrazek może wydawać się dużo miększy.

Ja miałem doskonały przykład tego, jak robiłem fabułę, w której był paskudnie nagrany dźwięk, w jakimś takim strasznie szpitalnie brzmiącym pomieszczeniu. Zaprosiłem aktorów do studia, nagrałem tzw. postsynchrony, czyli podłożyliśmy dźwięk pod to co było w oryginale. Wyrzuciliśmy oryginał i zastąpiliśmy to nagraniem studyjnym. Zbudowaliśmy ładną ciepłą, przytulną atmosferę pomieszczenia. Do tego zrobiliśmy efekty synchroniczne, które były nagrane na bliskim takim ciepłym planie. I nagle reżyser przyszedł, zobaczył tą scenę i mówi: „- Darczku, jak ty to zrobiłeś? Mówię: - co? – Ja tego nie nagrałem. To nie jest moja scena. To jest zupełnie inny obrazek. I właśnie to jest to, że ludzie zdają sobie sprawę z tego, dopiero wtedy jak im się to pokaże. Różnica między operatorem obrazu, a operatorem dźwięku polega na tym, że operator obrazu ma na planie środki do kreatywnego działania. Może sobie zadziałać innym obiektywem. Może zrobić inne ujęcie może pokazać emocje na twarzy, może pokazać szeroki plan i to wszystko widać na podglądzie. Reżyser może podejść zobaczyć fizycznie coś się w tym momencie dzieje.

HBJ: I czy mu się to podoba, czy też.

DW: Dokładnie. O tym, co się dzieje w dźwięku wie tylko dźwiękowiec. Jeśli nawet reżyser dostaje odsłuch taki lotny, żeby sobie mógł słyszeć, o czym ludzie gadają, to on ma tam mix wszystkich kanałów. On nie jest w stanie ocenić jakości tego dźwięku. O tym wie tylko dźwiękowiec, dlatego jest takie przekonanie, że to jest prosta robota, co on tam robi, nie. A to są naprawdę ogromne zasoby wiedzy. Ja pracuję 20 lat w tej branży, a gdyby zebrać wszystko do kupy, to wyszłoby i 30, bo jakby moje doświadczenie wynika ze sceny. Jestem też muzykiem i to jest 30 lat doświadczenia. I ja ciągle się uczę jak Andrzej Duda. Nawet w samolocie się uczę. (śmiech) Tak, to właśnie wygląda. To nastawienie należy zmieniać, trzeba uświadamiać ludzi. Jeśli pytają dlaczego jest tak paskudny dźwięk w polskim kinie, to nie jest to kwestia tego, że mamy niezdolnych ludzi. My mamy bardzo zdolnych ludzi i naprawdę pracujemy już na bardzo wysokim poziomie. Pamiętam czasy 20 lat wstecz, kiedy naprawdę były różnice między Zachodem a Polską, wynikające ze sprzętu, z braku wiedzy itd. Wiadomo, jakie czasy były! Teraz tych różnic nie ma. Nasze produkcje naprawdę świetnie bronią się poza granicami kraju. To jest tylko kwestia tego, czy ktoś pozwoli temu dźwiękowcowi zrobić dobrze robotę. No i budżetu oczywiście to wiadomo. Ale jeśli mamy świadomego reżysera, czy w ogóle świadomą ekipę, to oni wiedzą o tym, że na planie ja potrzebuję np. dwie minuty na nagranie atmosfery. No kurcze, powiedzmy, jesteśmy w Afryce. I, jeśli ja tam pojedę i nagram same dialogi, to wrócę tu i będę miał kłopot, bo nie mam atmosfera. Nie mam tamtej natury! Nie nagram w Polsce nigdzie takiej atmosfery jaką nagram w Afryce. Bo zupełnie różnią się flora i fauna. Nie nagram gwarów w takim języku jak tam jest. Muszę to nagrać na miejscu. Ja muszę mieć czas na to. Pamiętam, miałem koleżankę, która świetnie jakby zdawała sobie sprawę z tego, na czym polega dźwięk i jakie zjawiska fizyczne występują. I ona na przykład jak filmowała, i razem pracowaliśmy, to jak miała na przykład bardzo istotne kwestie emocjonalne dojeżdżała kamerą, pozwalała mi podejść mikrofonem najbliżej bohatera, jak się dało, żeby ten dźwięk był dobry. Ona dzięki temu też miała dobry obrazek, no bo dojeżdżała sobie po prostu na twarz. Opowiadała właśnie za pomocą zbliżeń i emocji. A jak potrzebowała szerszego planu do montażu. To mi dawała znać. Teraz już się nie dzieje nic, co jest bardzo wartościowe odskoczy tyczką to ja sobie zrobię sobie szerszy plan. Ta świadomość daje potem dobre efekty. Takie, że każdy może dobrze wykonać swoją pracę, a potem w postprodukcji to jest czysta przyjemność, żeby po prostu usiąść, poskładać sobie ten dźwięk do kupy.

HBJ: Wtedy już też odchodzić i stres, że coś nie wyszło. Natomiast tu mi się pojawia jeden problem, że w dokumencie jednak musimy bardzo dużo czasu poświęcić na dokumentację, a część z tych rzeczy z dokumentacji czasami wchodzi, bądź nie do filmu. Ale wtedy robiąc dokumentację, często też możemy jeszcze nie mieć finansowania do tego filmu, więc musimy sobie radzić, że tak powiem jeszcze bez budżetowo albo z małym budżetem, więc wtedy pokusa żeby nie brać dźwiękowca na plan na dokumentację jest trochę uzasadniona. Oczywiście wiadomo, że najlepsze rozwiązanie jest takie, żeby wziąć operatora i dźwiękowca i jechać tam całą chociaż mikro ekipą. Natomiast co byś radził tym, którzy robią dokumentację? Na jakie rozwiązanie się zdecydować na tyczkę, mikroport, jeszcze jakieś alternatywne rozwiązania? Jak można to nagrać tak, żeby mieć pewność, że to, co nam się przyda może wejść do filmu i nie musimy się bać, że tutaj coś nie będzie działało.

DW: Wiesz co, ja przywykłem do takiego podejścia, z racji tego, że pracuję z ludźmi, z którymi się przyjaźnimy już przez te wszystkie lata, jakby ufamy sobie i no jakby nie ma podstaw do tego, żeby zakładać, że coś może pójść nie tak. Dlatego jeśli jest taka sytuacja, o której ty mówisz, że nie ma jeszcze finansowania, to umawiamy się na zasadzie takiej, że inwestujemy w film. Wszyscy w tym momencie inwestujemy i wchodzimy na te zdjęcia, licząc się z tym, że to się może wysypać i nie udać. No dokumentacja to są nie wiem powiedzmy cztery dni. Ja mogę poświęcić te cztery dni na zasadzie inwestycji. I pójść pomóc komuś zrobić tę dokumentację, bo dodatkowa wartość wynika z tego taka, że ten człowiek, ten bohater przyzwyczajają się od razu do tego, że jest pełna ekipa, że ma sprzęt na sobie i tak dalej. To jest czas na to, żeby oswoić bohatera ze sprzętem. Ja się umawiam z produkcją tak, że jeśli nie wyjdzie to wszyscy ponosimy ryzyko, jeśli wyjdzie, to wtedy wyrównujemy wynagrodzenie za to, co zrobiliśmy i to jest, myślę najbardziej racjonalne podejście, bo rzucanie się na zrobienie dźwięku samemu. No to, to jest proszenie się o kłopoty.

Bo tak jak mówię, to jest wiedza, którą nie sposób przyswoić samemu, bo jeśli nawet reżyser pójdzie na plan z założeniem, że dokumentację robi sam/sama i powiedzmy rzuci się na podpinanie mikroportów to w 90% przypadków skończy się to klęską. Zaszurany mikroportem, dźwiękiem, który będzie nie do wzięcia. Bo to nie jest kwestia tylko podpięcia w odpowiedni sposób, ale też w odpowiednim miejscu, żeby odpowiednią barwą z tego wykręcić. No i można rzucać się na takie rzeczy, ale jeśli już to ten mikroport musiałby wtedy – żeby nie ryzykować – znaleźć się na zewnątrz, na ciuchach, na żabce. A wtedy ten materiał nie wejdzie po prostu do finalnego filmu. No bo wątpię, żeby ktoś chciał ryzykować taką sytuację, że ma bohatera z żabką telewizyjną na ubraniu. To jest, wydaje mi się najsensowniejsze rozwiązanie, żeby dogadać się po prostu z człowiekiem, który jest zaufany i który będzie skłonny wejść, zaangażować się całym sobą w ten projekt. I nawet na zasadzie właśnie takiej inwestycji, o której mówię, że po prostu jakby wszyscy ryzykujemy. Ja miałem niejednokrotnie takie sytuacje. No i był jeden taki projekt, któremu poświęciliśmy bardzo dużo czasu. Straciliśmy kilka dni zdjęciowych właśnie na dokumentacji. Czy też nawet to już chyba były nawet zdjęcia docelowe i bohater nam się wycofał. I ok, wszyscy ponieśliśmy to ryzyko, ale mieliśmy świetną zabawę przy tym.

HBJ: To są takie skomplikowane rzeczy, kwestie które warto przegadać. Tym bardziej, że młodzi dokumentaliści mogą sobie nie zdawać sprawy z tego, że rzeczywiście można tak podejść do tematu i nie ryzykować samemu, że coś tutaj nie zagra. Natomiast czego ty oczekujesz jako dźwiękowiec też od reżysera? To na pewno jest związane z tym, co już powiedziałeś. Natomiast na jakiej współpracy najbardziej ci zależy? Nie mówię, z kim byś chciał współpracować, chociaż to też jest ciekawe pytanie, jak teraz sobie o tym myślę. Natomiast co tak naprawdę sprawia, że ta praca jest dla ciebie przyjemnością?

DW: Przede wszystkim jak mam dobrą wrażliwą osobę obok siebie. A dokumentaliści to są zazwyczaj tacy ludzie. Oni muszą tacy być! Oni muszą być ciekawi świata i ludzi. W związku z tym bardzo często to są inteligentni, bardzo szeroko myślący ludzie i to sobie bardzo cenię. Dlatego o ile na początku swojej pracy miałem parcie właśnie na fabuły, reklamy i tak dalej. To tak potem jak wszedłem w dokument, to się w nim zakochałem. Ze względu właśnie na współpracę z ludźmi. Ale jeśli już pomijać takie kwestie, to to czego bym oczekiwał reżysera, to, żeby był wyrozumiały, żebym ja miał czas na to, że jak mam siedmiu bohaterów przed sceną, to ja muszę zapiąć siedem mikroportów. Muszę mieć czas na to. Ja rozumiem, że może się sytuacja zacząć dziać, ale jakby można to zatrzymać. Można tą sytuację wypuścić później, chyba że jest to naprawdę sytuacja, jakby nie do zatrzymania, bo coś się spontanicznie nagle dzieje. Wtedy łapiemy co bozia da. Ale w sytuacji, kiedy jedziemy z zamysłem, że wykonamy daną scenę i jest w niej siedmioro ludzi to ja muszę mieć czas na to, żeby ich podpiąć. I najlepiej, żeby ten reżyser po prostu odszedł sobie na bok. I dał mi wykonać swoją robotę, żeby mnie nie obserwował nawet co się na planie dzieje, bo zazwyczaj reżyser jest po prostu łakomy na sytuację. I jak tylko wchodzimy na plan, to już się dzieje i już trzeba nagrywać. Nie, to wszystko się wydarzy, tylko po prostu od separujemy tych ludzi od siebie. Niech oni na razie nie gadają, po prostu zróbmy swoją robotę, przygotujmy się do planu, zaczniemy to robić na spokojnie. Nic nie stracimy jeśli to nie jest sytuacja na zasadzie właśnie takiego spontanu, o którym wspominałem. Tego oczekuję. Oczekuję tego, żeby właśnie było to poszanowanie dla dźwięku. A nie na zasadzie, ale przecież on tu nic nie mówi, to nie potrzebuje mikrofonu. To jest kurde tekst, który słyszę tak często i mnie to do pasji doprowadza. Bo ludzie nie zdają sprawy z tego, że ten mikroport on nie tylko nagrywa dialogi, on nagrywa też mi czasem efekty, które wchodzi. On mi nagrywa oddechy. Przecież człowiek gra też oddechem. Jest scena, w której nie wiem, powiedzmy dziewczyna biegnie. No i skąd ja potem wezmę to jej sapanie? Co z tego, że ona nic nie mówi. Skoro po prostu jakby całe jej ciało pracuje i to potem w postprodukcji jest nie do zrobienia. Nie postawię dziewczyny przy mikrofonie i nie każę jej skakać przy tym mikrofonie, udając że biegnie. Takich rzeczy oczekuję. Tej świadomości, że ten dźwiękowiec musi wykonać swoją robotę i zaufania, że to co robię naprawdę się przyda. To nie jest mój wymysł, jakieś podejście zbyt ambitne, tylko to jest robione dla dobra filmu. Dla dobra tego reżysera czy tej reżyserki.

HBJ: Mówiłeś w pewnym momencie o tym, że czasami no sceny są takie, które się dzieją nagle. Tak co wtedy robisz?

DW: Wtedy zostaje ratować mikrofonem kierunkowym na tyłce. Jakby nie ma innego wyjścia. Jeśli dzieje się sytuacja, wypadek, cokolwiek. No to tu jakby nie ma czasu na to, żeby – jak okoliczności nie pozwalają na to – zrobić to dobrze. No ale wtedy to też się usprawiedliwia. Jeśli widzimy taką scenę w filmie, no to zdajemy sobie sprawę z tego, że po prostu to się wydarzyło. Jakby to też nadaje realizmu tej sytuacji, że nie jest to do końca dobrze profesjonalnie zrobione. W tej sytuacji zostaje tylko i wyłącznie mikrofon na tyłce. On ma swoje wady bardzo duże. Zwłaszcza w głośnych okolicznościach. Po prostu nie będzie w stanie dobrze zarejestrować dialogu, no wtedy po prostu trzeba dać napisy i tyle. No to są sytuacje wyjątkowe. Naprawdę uwierz mi, w 80% przypadków jest czas i możliwości ku temu, żeby to zrobić dobrze, tylko po prostu żeby nie panikować. Nie chcę już wszystkiego natychmiast, bo naprawdę nic nie stracimy. Zwłaszcza jeśli ma się ogarniętego dźwiękowca na planie, to on potrafi zatrzymać tych ludzi. Ja też bardzo często mam tak, że podpinam mikrofon i widzę, że on już zaczyna gadać na ten temat, który będzie ważny i go spala. No to mówię: - Poczekaj, chodź tu, bo mam tu sprawę do ciebie. Zabieram człowieka na bok, podpinam ten mikroport, tak żeby odseparować i zatrzymać tę sytuację. Tak żebyśmy dostali ją świeżo w obrazku potem.

HBJ: Powtórzone nie będzie miało takiej siły.

DW: Dokładnie, no więc naprawdę jest niewiele sytuacji, w których nie można zrobić tego profesjonalnie.

HBJ: Jak się zapatrujesz na dźwięki, które czasami jeśli chodzi o fabułę, to oczywiście one przeszkadzają. Natomiast jak postrzegasz je w dokumencie? Na przykład przyjeżdża karetka, samolot, coś się dzieje takiego nieprzewidzianego, bo na przykład jesteśmy w plenerze.

DW: Jeśli to jest sytuacja taka, że rzeczywiście ta karetka wjechała nam na ujęciu i nie było jej wcześniej, po prostu się pojawiła. No to, no co zrobimy? No po prostu przejedzie. Nie poradzimy nic na to. No czasami jest to nawet walor. Potem w obrazku zależy od sytuacji. Natomiast no nie wiem, zostawianie bohaterów powiedzmy na rogu ruchliwej ulicy w centrum i kazanie im odegrać jakiejś emocjonalnej sceny, wiadomo o czym mówimy.

To to jest proszenie się o kłopoty, no przecież wystarczy ich przesunąć. W takich sytuacjach, jeśli możemy zaaranżować tą sytuację, no to kurczę, bierzmy pod uwagę ten dźwięk.

Tak jak wspomniałem, co nam po świetnym obrazku skoro nie słyszymy, o czym ludzie mówią.

Wszystko zależy od sytuacji. Jeśli to się wydarzy spontanicznie no to trudno. Po prostu godzimy się z tym co jest tą sytuacją, która nas zastała. Ale w sytuacji, kiedy mamy możliwość wyboru, to po prostu zrobmy sobie przysługę i przenieśmy tą scenę.

HBJ: A co byś radził takim realizatorom dźwięku, którzy dopiero wchodzą do zawodu i też myślą o tym, żeby na przykład zająć się dokumentem. Czy są takie rzeczy, których mogą uniknąć? Które ciebie zaskoczyły w czasie tych 20 lat pracy?

DW: Ciekawe pytanie.

HBJ:

Bo pewnie jest tak, że mmm jakieś elementy nie zostały nagrane. Czasami są takie problemy, których, no nie przeskoczymy.

DW: Wiesz co to polecałbym po prostu przejście się na postprodukcję i zobaczenie jak wygląda sesja

i czego zazwyczaj brakuje, bo to bardzo mocno otwiera oczy. No ja akurat mam to szczęście, że zajmuję się obydwoma tymi kwestiami, że zarówno nagrywam dźwięk na planie, jak i potem składam to wszystko w całość w studiu, więc mam świadomość tego z czym ja muszę wrócić do domu, żeby mieć z czego zmontować dobrą ścieżkę. Jeżeli ktoś zajmuje się tylko rejestracją dźwięku na planie, to on nie ma tej świadomości ile tak naprawdę rzeczy, które dzieją się dookoła, trzeba jeszcze nagrać, żeby ten materiał był dobry wyjściowo do tego, żeby zrobić z tego dobrą ścieżkę dźwiękową. Chociażby to, o czym rozmawialiśmy. Gwary atmosfery jakieś no naturalne rzeczy, z których ludzie nie zdają sprawy. Często jadą po prostu na plan, nagrywają dialogi i wszystko. Jeśli to jest nagrywane tu w kraju w sytuacji, która jest do powtórzenia, do odtworzenia. Polski las mogą sam nagrać nawet w dolby, potem żeby to było dobrze zrobione. Natomiast jeśli jesteśmy w jakiejś totalnie nienaturalnej sytuacji, czy też na drugim końcu świata.

To jest nie do odtworzenia. Powinno to wszystko być nagrane tak, żeby po prostu przyjechało z powrotem na stół. Generalnie odpowiadając na pytanie polecam wizytę na postprodukcji, żeby zobaczyć od końca co tam się dzieje na ostatnim etapie procesu.

HBJ: A co wolisz bardziej, udźwiękować czy realizować dźwięk na planie?

DW: Wiesz co. Nie wiem, czy mógłbym to wartościować w ten sposób, bo każda z tych rzeczy ma swoje plusy i minusy. Plusami na pewno na planie jest to, że to, o czym rozmawialiśmy o tym, od czego zaczęliśmy naszą rozmowę, że wchodzi się całym sercem i zyskuje się jakby tą wartość dodaną w postaci doświadczenia. W postaci czegoś co jest nie do opisanego. Kolega kiedyś mnie pytał, na czym to polega? To odpowiedziałem, że to jest trochę taka, jakby gra GTA, tylko na żywo. Ci, którzy mają pojęcie o grach komputerowych dawno temu, jak byłem dzieciakiem, pojawiła się taka gra GTA, tam się wykonywało misje. Jak się miało misje, to się otwierało pewien szlaban. Wjeżdżało się do tego miejsca, do którego normalnie poza misją nie ma dostępu. Wykonywało się tę misję. Ten szlaban się zamykał. Potem jechało się i inkasowało pieniądze, które były za tę misję. I ja mam dokładnie to samo w mojej pracy, tylko na żywo. Kto by powiedział, że mi kiedyś otworzą szlaban do Białego Domu, czy tam do Sejmu, do więzienia czy gdziekolwiek, żeby wejść po prostu. To praca daje możliwość wejścia w takie rejony życia, które przeciętnemu człowiekowi nie są dostępne. To jeśli chodzi o miejsca. Ale też daje możliwość wejście w historię ludzkie.

Takie, do których nie mamy dostępu. Wielu z tych historii, które nagrywałem ja bym nie poznał. Nie miałbym możliwości porozmawiania z takimi ludźmi i wejścia tak głęboko w historię. To jest plus bycia na planie. Minusem bycia na planie jest to, że tak jak kiedyś wspominałem różnica między pracą operatora a dźwiękowca polega na tym, że operator wykonuje kreatywną pracę na planie a dźwiękowiec nie. Ja mam dobrze technicznie zarejestrować po prostu materiał. W pewnym momencie staje się to rutyną, więc to jest dobra i zła strona pracy na planie. Teraz jeśli chodzi o postprodukcję jest o tyle super, że to jest ten właśnie ten kreatywny proces w tworzeniu dźwięku. Tam się odbywa cała kreacja. Tą samą scenę można zrobić agresywnie, można ją zrobić intymnie, można ją zrobić bardzo smutno, wesoło to wszystko zależy od tego, jakie dźwięki dobierzemy, jak skomponujemy tę bazę. Dla mnie to jest trochę jak kompozycja utworu, no bo tak jak wspominałem, ja jestem muzykiem i dla mnie to jest jak składanie utworu. Po prostu zamiast instrumentów mam poszczególne warstwy. Warstwa atmosfery, warstwa efektów synchronicznych, dialogów i tak dalej. Z tego po prostu komponuje utwór. Natomiast złą stroną postprodukcji znowu jest to, że jak się zaczyna, to kończy się ją po dwóch miesiącach. Przez te dwa miesiące non stop dzień w dzień spędza się czas przy komputerze. Po tych dwóch miesiącach wychodzi się do ludzi i nie wie się jak zdanie złożyć. Po prostu staje się człowiek aspołeczny przez to, że po prostu zamyka się w norze na dwa miesiące. Dodatkowo, no jakby ten umysł też przechodzi wtedy na inny tryb. Wtedy się zupełnie inaczej myśli, bo człowiek skupia się po prostu na wyobraźni. Co tu dużo mówić! Po prostu uruchamiają się takie pokłady wyobraźni, które przy normalnym trybie życia, takim zapędzonym, są uspięne. No i dlatego potem po prostu wychodzi się aspołeczny. (śmiech)

HBJ: Wspomniałeś, że też jesteś muzykiem. To jaką rolę w dokumencie ma dla Ciebie muzyka?

Poruszyłeś bardzo istotną dla mnie i bolesną kwestię, dlatego, że ja wchodząc w branżę filmową, zaczynałem od pisania muzyki właśnie i wycofałem się z tego. Skupiłem się tylko na dźwięku właśnie z tego powodu, że moim zdaniem ludzie popełniają tu, u nas w Polsce, kardynalny błąd, jeśli chodzi o muzykę, bo jak się popatrzy na nie wiem zachodnie produkcje to tam nie ma jakiejś takiej oszczędności w muzyce. Czy takiej asekuracji. Bardzo często słyszałem taką już znamioną kwestię, że przychodził reżyser i mówił za dużo, za dużo, za dużo, bo to to nie może być tak, że my podpowiadamy widzowi co on ma czuć.

No ale jak to nie? No przecież to jest subiektywna nasza wizja świata. My opowiadamy swoją historię. Muzyka to jest nic innego jak nośnik emocji. To jakie emocje my podłożymy do tej sceny w postaci zapisu nutowego takie emocje odbierze oglądający to człowiek. To jest nasz sposób na to jak dotrzeć do jego podświadomości. Jedynym medium, które dociera do podświadomości podczas oglądania filmu, to jest muzyka. No i może trochę kolor, ale generalnie to jest to, co buduje nam emocje. Jeśli odbieramy sobie takie narzędzie bardzo, bogate narzędzie licząc na to, że przecież wszyscy widzowie są tak intelektualnie rozwinięci i że na pewno oglądając obrazek i poukładane dobrze sceny montażowo, oni wszystkie komunikaty, które są tam zawarte odczytają. No nie! Ludzie, którzy przychodzą oglądać ten film, są na różnym pułapie rozwoju osobowościowego. Niektórzy wychwycą wszystkie niuanse, a innym trzeba podpowiedzieć, jak ta sytuacja brzmi emocjonalnie. I do tego służy muzyka właśnie. I dla mnie takim momentem przełomowym było jak usłyszałem po raz osiemnasty kiedy przyszła reżyserka i dostała powiedzmy projekt muzyki i słyszę: za dużo, za dużo. Tutaj to ma być jedna nutka na fortepianie. Słyszałeś o kimś takim jak Philip Glass? Jak usłyszałem osiemnasty raz nazwisko Philip Glass to stwierdziłem, że coś tu jest nie tak! Dlaczego wszyscy mają fiksacje? Czy jest jeden autorytet, który po prostu pokazuje im, że to jest jedyna, słuszna muzyka do dokumentu? No nie ma takich rzeczy! Każdy inaczej czuje, każdy inaczej odbiera rzeczywistość. Gwoździem do trumny dla mnie było jak robiłem dokument, w którym przyszła reżyserka w ogóle z referencyjną. Ona wiedziała doskonale, jak ten film ma wyglądać, jaka muzyka ma w nim być. To był film o takiej starszej pani bardzo rezolutnej. To miało być takie naprawdę wesołe kino drogi, pokazujące tę panią bohaterkę jako wesołą staruszkę. Dostałem referencję i z kolegą nagraliśmy muzykę. Tam gitara miała duże znaczenie, więc kolega fajne partie gitarowe tam ponagrywał i przygotowaliśmy tę muzę. Podłożyliśmy ją do filmu, zaprosiłem reżyserkę na oglądanie. Obejrzała i była przeszczęśliwa, bo dokładnie jakby to był ten klimat, o który jej chodziło i wyszła przeszczęśliwa. Po czym po jakiś dwóch tygodniach zadzwoniła do mnie i mówi Dareczku, przepraszam, ale wiesz co musimy zmienić kompozytora. Bo miałam kolaudację i powiedziano mi, że to jest nie do tego filmu muzyka. Mówię: „Słuchaj, dla mnie to nie jest żadna ambicja, to ty masz być zadowolona. Miałem wrażenie, że ci się podobało, ale ok, jakby nie będę oponował.” I obejrzałem potem na premierze ten film no i zrobili klasyczny polski dokument o umierającej staruszce. I zmienili ten wydźwięk tylko za pomocą muzyki, bo zamiast tej muzyki drogi, która tam pierwotnie była, podłożyli taki patetyczny szopenowski fortepian, czyli klasyka polskiego kina. Kino moralnego niepokoju. Moim zdaniem ludzie sobie robią ogromną krzywdę, bo naprawdę dobrze dobrana muzyka. Ona nie musi wcale grać pierwszoplanowych skrzypiec.

HBJ: To jest ważne to co mówisz, bo przecież dokument powinien się charakteryzować tym, że każdy dokument szuka jakiejś swojej drogi, jest innym filmem niż pozostałe.

DW: Ależ oczywiście. To jest sposób, tak jak mówię, na przedstawienie swojej własnej subiektywnej wizji danej historii. To ja opowiadam historię w filmie. To do mnie należy pokazywanie tego jak ja to odbieram i tego co czuję? Oczywiście, że widz ma prawo odebrać to po swojemu. Jeśli mam pokazać w scenie smutek czy radość to doskonałym narzędziem jest do tego muzyka! Odbieranie sobie tego narzędzia, to jest skreślanie ogromnej grupy odbiorców. I też powodowanie, że ten film traci, czego ludzie mogą być nawet nieświadomi, ci którzy tworzą te filmy i odmawiają sobie tego medium. Traci bardzo wiele takich potencjalnych korzyści, które mógłby z tego mieć. W postaci tego, że do większej

liczby odbiorców taki film mógłby dotrzeć. I te informacje, które by tam były podane za pomocą obrazu, byłyby dużo bardziej czytelne.

HBJ: Dzięki, bo to jest bardzo, bardzo ważne. To, co mówisz. Tak uważam natomiast tak zmieniając trochę klimat nie z narzekania na coś, co tylko będzie miał, może trochę inny wydźwięk.

DW: Nie mam wrażenie, że narzekamy. Po prostu rozmawiamy o bólczkach. To nie jest domena tylko naszego polskiego kina. Na całym świecie jest dokładnie to samo. No ja mam taki list otwarty dźwiękowców Hollywood. Oni się mierzą dokładnie z tymi samymi problemami. Dokładnie z takim samym, olewactwem. Z brakiem szacunku do dźwięku i jakby to jest co się dzieje wszędzie.

HBJ:

Twój idealny dokument jakby wyglądał? Co byś chciał zrealizować w swoich, takich zawodowych ambicjach czy marzeniach? Muzyczny dokument?

DW: Nie, nie, nie, nie, a mówisz jaki to o czym bym chciał zrobić dokument.

HBJ: Tak

O fizyce! O współczesnej fizyce i astronomii, bo dzieje się tam tyle takich rzeczy teraz, że no, ale to jest moje takie, powiedzmy prywatne zboczenie. Natomiast ja myślę, że jeśli chodzi o poziom pracy, no to już gdzieś tam chyba sobie wypracowałem taki pułap, że no robię to na takim poziomie na jakim bym chciał. Po prostu jakby dużo rozmawiam z ekipą przed wejściem na plan jeśli jeszcze nie pracowaliśmy ze sobą. Jeśli już pracowaliśmy to oni są świadomi tego, w jaki sposób ja pracuję i niewiele rzeczy musimy sobie wyjaśniać. To się, jakby między słowami też odbywa. No jakby w tej kwestii, to myślę, że już osiągnąłem ten pułap. A jeśli chodzi o to, o czym chciałbym zrobić dokument to o rzeczach, które są w tym momencie magiczne. To jest ostatni bastion, który nie został przez nas przebadany. W ogóle my krążymy na jakimś ziarnku piasku pośrodku nie wiadomo czego, tak naprawdę. To są ciekawe rzeczy.

HBJ: Dziękuję ci bardzo za rozmowę.

DW: Dziękuję również.

5

**CYKL
DOKUMENTALNY/
MARKETING I PROMOCJA
W FILMIE
DOKUMENTALNYM**

O marketingu i promocji krótkich form filmowych z nastawieniem na filmy dokumentalne porozmawiam z Karoliną Sienkiewicz, która współpracuje z Short Waves i Velvet Spoon.

HBJ: Witam w podkaście Film Akcja! W cyklu poświęconym filmowi dokumentalnemu. Dzisiaj porozmawiamy o promocji i marketingu krótkich form filmowych z nastawieniem na filmy dokumentalne z Karoliną Sienkiewicz, która zajmuje się promocją i marketingiem w ramach festiwalu Short Waves. Teraz już wiem, że także komunikacją. Pracujesz również w firmie Velvet Spoon, gdzie też się zajmujesz PR-em. Jakbyś nam trochę opowiedziała o tym, skąd się wywodzisz. Na czym polega te twoje prace? I jeszcze dopowiedziała o sobie, ponieważ wiem, że określenie „człowiek orkiestra” to pewnie za mało.

KS: Boże teraz to mam tremę. Witam, Witam tu Karolina. Tak wywodzę się z wielu dziedzin, ale wszystko skupione jest na kinie. Zajmuje się promocją i komunikacją w Short Waves festiwalu filmów krótkometrażowych, ale też pracuję właśnie, jak wspomniałaś, w Velvet Spoon, który jest dystrybutorem filmów różnych gatunkowych, dziwnych. Pracuje też przy kilku festiwalach. Spektrum Film Festiwal to jest taki mały festiwal w Świdnicy i też tam są konkursy krótkometrażowe, więc jest to ogólnie bardzo szeroki zakres moich działań. I też dystrybucją krótkich form, bo od niedawna pilotuję w Short Waves cały dystrybucyjny segment, nie tylko dokumentów ale też fabuł, więc trochę tego jest.

HBJ: Trochę to znaczy, ile tam spływa tych wszystkich filmów wszystkich razem?

KS: Na przykład ostatnio mieliśmy dystrybucję oscarowych krótkich metraży, do których co roku mamy prawa. Mieliśmy prawie 150 pokazów w całej Polsce. I to były dwa sety nominacyjne po pięć filmów. Trochę było pracy z tym, ale dużo ludzi zobaczyło te krótkie metraże więc to były bardzo fajne momenty. Miesiące pracy nad tym projektem.

HBJ: To jest ogóle bardzo ciekawe, że krótkie formy zyskują taką nobilitację, bo jakby wszyscy przykładają wagę do długich metraży, a to tak naprawdę takie perełki można znaleźć czasami.

KS: Zdecydowanie. Krótka forma, jest bardzo wdzięczna i niedoceniana i bardzo ciężko ją wypromować. A o dystrybucji już nie mówimy wcale, bo w szerokiej dystrybucji mało jest filmów krótkometrażowych. Nie tylko dokumentów, ale fabuł czy animacji, bo rynek nie jest jakby na to nastawiony. Dlatego też programujemy krótkie metraże w setach po kilka. No, bo wiadomo, że w bloku kinowym nie ustawi się krótkiego metrażu, który trwa od nie wiem kilkudziesięciu sekund do 30 minut, więc łatwiej jest to programować grupowo. Ale nie jest to powszechne w Polsce czy w ogóle na świecie, że krótkie metraże są w szerokiej dystrybucji kinowej.

HBJ: Funkcjonują też trochę na zasadzie zapychacze, też często. Na przykład w telewizji wiadomo, że lepiej zrobić 15 minutowy film niż 30 minutowy, bo to się gdzieś tam wpasuje.

KS:

To też jest jedna rzecz, a druga rzecz jest taka, że krótki metraż jest traktowana jako środek do celu, a tym celem jest pełny metraż danego reżysera, czyli taki początek, jakaś baza. Ludzie generalnie nie tyle zapominają ile nie wiedzą, że każdy wielki reżyser zaczyna od krótkiego metrażu czy dokumentu czy fabuły czy animacji. My w Short Waves dążymy do tego, żeby pokazywać te krótkie formy i uświadamiać ludziom ich wagę. I też ten format krótki jest świetny pod tym kątem, że można pokazać

wiele rzeczy w krótkim czasie. Te krótkie metraże reagują bardzo na aktualne nastroje społeczne, polityczne, szybciej powstają.

HBJ:

Bo zawsze jest takie marzenie twórcy, że chce zrealizować ten pełny metraż, jakby taka wisienka na torcie.

KS: Zdecydowanie. Pełny metraż to jest to jest ten finał. Krótki metraż od tego się zaczyna. Mało jest w przypadku, żeby ktoś zaczynał od pełnego metrażu. Zawsze są te etiudy szkolne. Są wielcy twórcy, którzy nie ukończyli szkół filmowych, a jednak są wielkimi reżyserami tworzą. Ale jednak zawsze próbowali z tą kamerą gdzieś chodzić, łązić i próbować stawiać swoje pierwsze kroki w filmie. I tak powstawały ich pierwsze 5-10 minutówki, pierwszy krótki metraż. I teraz jest gotowy na fabułę. I też krótkie metraże w portfolio reżysera, twórcy są bardzo ważne pod kątem zdobywania tych dotacji, grantów, bo to pokazuje co wcześniej się zrobiło. Gdzie to wcześniej było, na jakich festiwalach. Pokazuje potencjał przyszłych dzieł danej osoby.

HBJ: Też jak patrzy na świat i jak przefiltrowuje go!

KS: Poza tym to jest też fajne, bo dana osoba, przyszły reżyser/reżyserka szukają swojej drogi. Czy chcę robić kino dokumentalne, czy chcę robić kino fabularne? Możesz zrobić tych krótkich metraży kilka i sprawdzić się i w krótkim dokumencie i w krótkiej fabule, i znaleźć swoją drogę. Często zmienić ścieżkę. Często są przypadki, że ktoś zaczynał od tego, że chciał być reżyserem kina fabularnego, a potem jednak ten dokument bardziej mu leżał. Krótki metraż jest po prostu świetny, żeby się wypróbować sprawdzić, nauczyć.

HBJ: Albo odwrotnie jak Kieślowski.

KS: No właśnie, no też są takie przypadki.

HBJ: Wychodząc od tych krótkich form to jak powinna wyglądać promocja takich filmów? Bo rozumiem, że każdy film promuje się inaczej, bo każdy film jest inny. Musimy to przeciąć przez to, że napiszemy inaczej trochę scenariusz napiszemy trochę inaczej jakieś materiały do prasy. Wszystko zależy od tego co stworzymy. Natomiast jak do tego się podchodzi? Do promocji filmów dokumentalnych, na przykład?

KS: Jeżeli mówimy o krótkiej formie dokumentalnej, to przynajmniej z mojego doświadczenia film powstaje. Jest pięknie skończony! Postprodukcja to sukces. Mamy to. Dalej następuje wysyłanie go na festiwale. Mapowanie, gdzie ten krótki metraż może się dostać. W przypadku filmów dokumentalnych są to festiwale filmów dokumentalnych, są festiwale filmów wszelakich. To są sekcje z krótkimi metrami dokumentalnymi. No i ten krótki metraż, gdzie się dostaje. Powiedzmy ma premierę na Krakowskim Festiwalu Filmowym czy na Millenium Against Gravity czyli na takich najważniejszych festiwalach filmów dokumentalnych. Prezentujące również krótkie dokumenty w Polsce, mówiąc tylko o Polsce. Ale też na świecie taka tendencja jest, mam wrażenie. No i prawdopodobnie ten krótki

metraż, tak jak wspomniałam wcześniej, nie będzie miał szerokiej dystrybucji. No bo tak to nie działa. Jego największą szansą, żeby dotrzeć do ludzi są pokazy festiwalowe.

HBJ: To też jest cała strategia!

KS: Tak

HBJ: Nie wyślemy dwóch dobrych filmów w danym roku na ten sam festiwal, żeby miały premierę w tym samym miejscu, bo będą ze sobą konkurować.

KS: Dokładnie. Jest polska premiera, europejska premiera, światowa premiera. Trzeba naprawdę oszacować swoje szanse. Zapoznać się z programami danych festiwali. Na co one zwracają uwagę. Przejrzeć poprzednie selekcje. W ten sposób do tego podejść. I próbować. Zdarza się tak, że film jest tak świetny, że staje się wszędzie i wtedy po prostu można przebierać w tych ofertach i wybrać sobie czy ma się premiera polską na Krakowskim czy na Millenium, czy może nawet na Short Waves. Czasem jest to loteria. Ale jak się naprawdę dobrze sprofiluje swój własny film pod tym kątem to potem jest ścieżka otwarta i jest premiera na festiwalu. I dlaczego mówię o premierze na festiwalu? Bo to jest taki moment, w którym promuje się ten krótki metraż. Ja miałam przyjemność pracować akurat przy fabule, ale wiem, że przy filmie dokumentalnym i krótkim metrażu generalnie to jest to samo. Film dostał się na festiwal. Wiemy, że będzie data premiery na tym festiwalu i naszym celem jest, żeby widzowie przyszli i zobaczyli ten film, więc promujemy go. I staramy się, żeby jak najwięcej informacji ukazało się na ten temat w tym czasie do premiery festiwalowej, żeby ludzie mogli o nim przeczytać. I jak ja do tego podchodzę? Biorę sobie taki film i rozkładam go na czynniki pierwsze. Wypisuję sobie punkty zahaczenia. Takie wątki, które mogą zaintrygować, zainteresować różne grupy docelowe. Czy na przykład już mamy dokument na przykład o wioślarzach z Uniwersytetu w Gdańsku, którzy mają przy okazji hobby i wędkują. I jeszcze jest tam jakaś personalna historia jednego z nich, który ma chorą matkę. Taki dokument, który ma wiele wątków. To próbuję wyciągnąć te wątki i zainteresować nimi konkretne media, żeby powstały jakieś dłuższe artykuły kontekstowe. Wysyłam ten film do konkretnych dziennikarzy, żeby obejrzeni go wcześniej przedpremierową, żeby ukazała się recenzja czy wzmianka na ten temat jeszcze przed premierą tego filmu. I w ten sposób promuje ten film na premierę festiwalową. Dlatego, że jak jest pełny metraż, który ma premierę swoją jakąś ustaloną, powiedzmy 10 maja w szerokiej dystrybucji w całej Polsce to promuje się film do tego momentu. Buduje się świadomość widza do tego momentu premiery. Ten piątek, kiedy film premieruje, ten weekend otwarcia, to jest ten punkt, w którym wszystko się musi skumulować i ludzie muszą się dowiedzieć o tym filmie, przeczytać wszędzie i na niego pójść. A krótki metraż nie ma tej premiery w kinach w szerokiej dystrybucji, więc tym punktem, do którego dążymy w promocji, do którego budujemy tą świadomość widzów, jest właśnie premiera na festiwalu.

HBJ: Pracujesz wtedy z producentem?

KS: Zdecydowanie. Dlatego, że od dystrybucji my kupujemy film. No oczywiście pracujemy z producentem. Dostajemy wszystkie materiały, opracowujemy je sami i my działamy tak naprawdę sami z tym filmem. Konsultując się z producentem w minimalnym stopniu. Chyba że to jest film polski to wtedy producent bardzo mocno ingeruje, pomaga albo przeszkadza, to też się zdarza. Jeśli chodzi o krótki metraż, to jest praca bezpośrednio z producentem. To producent dba o to, żeby film zaistniał. I też nie każdy! Bo jest wiele krótkich metraży w danej selekcji i widać... Ja widzę już, który film ma tam kogoś, kto pomaga, a który producent robi to własnymi zasobami, trochę nieporadnie albo wcale. I jeżeli producentowi zależy na tym, żeby ten film wybrzmiał z tej selekcji, że na przykład jest 30 filmów w konkursie i żeby ten jeden wybrzmiał. No to dba o to bardziej. I na przykład zatrudnia taką osobę jak

ja, która ma jakoś to wypchnąć. Założyć konta na mediach społecznościowych dedykowane filmowi. Pisać do tych mediów. I wtedy ja bardzo proszę o mapowanie takich wątków. Bo producent i reżyser znają ten film od początku najlepiej. Są od początku developmentu, scenariusza. Proszę ich o takie wskazówki, których ja po obejrzeniu samego filmu, nie wszystkie jestem w stanie wyłuskać. No bo wiadomo, za tym też idzie jakaś historia; gdzie pozyskiwali materiały archiwalne. albo gdzie przy dokumencie były kręcone dokrętki sceny. Na przykład, ktoś tam się wypowiadał, historia ludzi z tym związana. W dokumentach jest to o tyle ciekawsze, że często są to prawdziwe historie prawdziwych bohaterów, którzy jeszcze są z nami i możemy dodatkowo z nim porozmawiać. Zorganizować wywiad z taką osobą. Z bohaterem takiego dokumentu. Wejść jakby poza ramy filmu i trochę szerzej opowiedzieć widzom dlaczego ten film powstał.

HBJ: Żeby oprzeć się na jakiejś historii, która miała miejsce...

KS: Dokładnie. Promocja dokumentu jest o tyle ciekawsza, że naprawdę można mieć żywy kontakt z tą historią, która się działa naprawdę i nie jest wymyśloną fabułą w głowie reżysera i można to jeszcze ciekawie przedstawić.

HBJ: A jeśli masz taką sytuację, że producent niespecjalnie ingeruje i zostawia tobie pole do działania, to czy potem spotykasz się z tym, że na przykład ktoś jest czasami niezadowolony, bo myślał, że to pójdzie w inną stronę. Czy raczej to jest tak, że już tobie oddają tą pałeczkę?

KS: Nie, no zazwyczaj sobie to dogadujemy i wiemy na czym stoimy, w jakim kierunku ma iść ta promocja. Profilujemy ten film na przykład, że to nie jest biografia. To jest historia tej osoby, Wycinek z jej życia, ale unikamy mówienia, że to jest biografia albo, że to nie jest reportaż dokumentalny z jakiegoś tam wyścigu. Nie, to jest zestaw fragmentów życia. To są takie niuanse i takie rzeczy się zdarzają. Ale my sobie to określamy na samym początku jak profilować dany film? Zazwyczaj oni wiedzą, co zrobili i jak chcą o tym mówić, ale często też pozostawiają mi wolną rękę w jakim kierunku mogę to sprzedawać dalej mediom.

HBJ: Jakbyś sobie wyobraziła taką idealną sytuację, kiedy masz producenta. Takiego idealnego producenta, z którym się dobrze pracuje. To czego od niego byś oczekiwała?

KS: Zaufania przede wszystkim. No bo po to mnie zatrudnił, żebym mu pomogła. Zaufania, że to co robię i jak to robię ma sens. Kontaktowości, w takim sensie komunikacji po prostu dostępności, że jak już załatwię jakiś wywiad, jakąś publikację, to ta osoba będzie dostępna i chętna, żeby porozmawiać, spotkać się, pojechać gdzieś, sfotografować się, a nie wszyscy, bo mi też reżyserzy też – bo to jakby producent i reżyser zazwyczaj mocniej tutaj działają – są chętni do takiej współpracy i to też mówię z doświadczenia pracy przy pełnych metrażach, dystrybucji, również i promocji. Ma być głośno, ma być szeroko, ma być mówione, ale jak przyjdzie co do czego to ja tam nie pojedę. Nie mówię tylko o jakichś konkretnych, takich preferencjach, ale takie deprecjonowanie wartości danego medium. Moim zdaniem przy wszystkich metrażach naprawdę warto docenić każdy rodzaj komunikacji! Czy to jest jakiś mały blok filmowy, czy to jest jakaś tylko strona na Facebooku, czy to jest „Gazeta Wyborcza” czy Filmweb. Niezależnie od tego jakiej rangi to jest medium. Ważne żeby dotrzeć chociaż nawet do jednego widza więcej to, to już jest wartość dodana.

HBJ: Tak, bo nie wiemy, kim się okaże ten widz.

KS: Tak. Dokładnie, może to będzie widz, który jest agentem sprzedaży na Europę Południowo-Wschodnią i Środkową. I zobaczy ten krótki metraż, bo przeczytałam o nim na swoim ulubionym blogu filmowym, niszowym i nagle wow. Tak więc na pewno oczekuję takiej współpracy otwartości.

HBJ: Czyli to też czasami z tej drugiej strony po prostu nie jest takie myślenie, że skończyłem/łam film i to jest moje dzieło, ale to dzieło nie będzie żyć dalej, jeśli nie będzie tych widzów, jeśli nikt nie pójdzie do kina.

KS: Jeżeli nikt o nim nie powie, nie przeczyta...To będzie sztuka dla sztuki, a też kino tworzymy dla widzów, żeby ludzie dowiedzieli się o tej historii, o naszej historii, historii innych ludzi, tym bardziej w dokumentach, więc chcemy po prostu, żeby to poszło jak najszerszej i chcemy podzielić się tą historią. Myślę, że to jest też cel każdego z reżyserów, autorów scenariuszy, też aktorów. Z procentami różnie bywa, bo też ten aspekt finansowy. Te intencje nie zawsze są takie artystyczne.

HBJ: Określasz z producentem jakiś budżet na działania promocyjne. Czy to już jest w ramach tego, że firma dystrybucyjna zajmuje się wszystkim, bierze swoją prowizję i w ramach tego pieniądze na tę promocję również się znajdują?

KS: Jeżeli chodzi o promowanie takiego filmu, jeszcze kiedy nie ma dystrybutora, czyli w przypadku krótkiego metrażu nie ma ich i nie będzie, to budżetu zazwyczaj nie ma. No bo to są wiadomo takie budżety, że ledwo się spina to co ma się zadziać, a na promocję nigdy nie ma nic. Zresztą też co można by zawrzeć w takim budżecie promocyjnym? Prawdopodobnie jakieś dopalanie postów w mediach społecznościowych. Bo jeśli chodzi o wykupywanie jakichś reklam, banerów, to to zupełnie nie ta historia w krótkim metrażu. Nie ma na to pieniędzy, też tego się za bardzo nie robi. No gdyby były, to pewnie by się robiło. Ale zazwyczaj tego nie ma.

HBJ: Nie ma żadnych środków, które można na takim działaniu przeznaczyć, o które można się starać?

KS: Można to zawrzeć ogólnie w budżecie, że są przewidziane środki na promocję i w tych środkach zawiera się też pewnie zrobienie plakatu, identyfikacji. To też jest bardzo ważne w promocji i to jest pierwszy taki duży first step.

HBJ: Tak to zaraz do tego przejdziemy.

KS: To to też jest promocja, więc na to też zawsze budżet jest i to jest bardzo ważne, a w dystrybucji to już zupełnie inaczej. No bo jeżeli mówimy dystrybucji pełnego metrażu dokumentalnego, na przykład no to już jest PNA, czyli te wszystkie wydatki. Tam się zawiera promocja. Te koszty są różne, mniejsze, większe, ale zazwyczaj tam muszą być jakieś środki na media. Ale zdarzało mi się promować filmy absolutnie bez żadnych pieniędzy. To jest po prostu takim gimnastykowaniem się żeby ci widzowie się dowiedzieli o tym szerzej na jeszcze większym poziomie. Wiadomo, że łatwiej promuje się coś mając budżet na media i sponsorowane kampanie w Internecie, patronów medialnych. No, ale czasem tak jest, że po prostu są to bardzo, bardzo małe środki i trzeba wtedy dzwonić do dziennikarzy, pytać,

zachęcać, że może coś chciałby Pan napisać? To trzeba po prostu o wiele więcej pracy w to włożyć na pewno. Ale to też jest film o wiele bardziej kreatywny i takie stymulujące, żeby zrobić coś z niczego, więc też ma to swoje takie dobre strony.

HBJ: A czy to jest też tak, że szukasz też patronów honorowych i medialnych w ramach swojej pracy?

KS: To jest moja główna oś tej pracy, którą ja się zajmuję. Czy to na festiwalu filmowym czy pracując w dystrybucji – patroni medialni. Czyli mapuje sobie wątki danego festiwalu, tak jak wcześniej wątki w danym filmie. Ustawiam w ten sposób patronów medialnych.

HBJ: Wspomniałaś wcześniej, już zanim zaczęłyśmy rozmawiać, że też jedziesz do Cannes niedługo. Jak tam działa taka promocja? Jedziesz po kontakty, czy też po to, żeby jednak to jakoś przełożyć na promocje?

KS: Akurat w tym roku byłam już na pięciu festiwalach filmowych w tym trzech krótkometrażowych.

Teraz czeka mnie Cannes, potem jeszcze w lipcu jadę do Portugalii na krótkometrażowy festiwal. Potem są „Nowe Horyzonty”, potem jest Wenecja, potem jest Gdynia. Generalnie jeżdżę na festiwale cały rok, jeżeli to są festiwale takie większe gdzie jest Market, czyli Market branżowy, gdzie spotykają się twórcy, producenci, wszyscy agenci sprzedaży, dystrybutorzy to jedziemy tam, żeby właśnie poznać tych ludzi, porozmawiać z nimi na żywo, a nie tylko przez Zooma. Ja, jeśli jadę teraz do Cannes, to pracuję dla dystrybutora. Pracuję dla producenta. I też będzie cały team Velvet Spoon, więc będziemy tam spotykać się z ludźmi; z innymi agentami sprzedaży, oglądać filmy dostępne do dystrybucji, wybierać te filmy. Tam się często tylko kupuje właśnie filmy na dany kraj. A w krótkim metrażu jeżeli jest tak, że na danym festiwalu jest krótki metraż, który ja promuję, to jestem tam i mam bezpośredni kontakt z mediami na miejscu i też działam na rzecz tego krótkiego metrażu. Ogólnie światowego, bo teraz to wygląda tak, że kupuje się filmy na dane terytorium. Dystrybutor kupuje prawa do agenta sprzedaży na przykładzie na Polskę i ma prawa tylko na Polskę prawa na kina, na vod, na telewizję. Jest kilka tych segmentów praw. Czasami kupuje się film tylko do kin, a ktoś inny ma prawa do wypuszczenia tego filmu do sieci, do telewizji. Czasami to się dzieli, czasami to się łączy. Różnie to bywa, zależy od konkretnego przypadku.

KS: Najlepiej mieć pełnię praw. Po prostu kupuje się. Ma się prawa do wypuszczenia go do kin. Potem po jakimś okresie czasu jego życie się kończy w kinie. Film jest po jakimś okresie czasu wrzucany na platformy internetowe. Potem sprzedaje się go telewizji. Takie licencje potrafią mieć od pół roku do roku, do 5 lat, do 10 lat i z tego filmu po prostu czerpie się zyski przez cały ten okres. Praktycznie jak on już jest na platformie internetowej i potem gdzieś tam się sprzedaje go do telewizji to już jego nie promuje. Po prostu jest w naszym portfolio dystrybucyjnym i co jaki czas na przykład kins pytają kto ma jeszcze prawa do „Rockiego”. Czy ktokolwiek ma, żeby na przykład pokazać to w jakimś kinie w Puławach. I wtedy okazuje się, że jakiś tam dystrybutor ma do tego prawa, bo kupił ten film wiele lat temu i jeszcze go ma w swojej ofercie. Kupuję się na te konkretne rynki, ale są też przypadki, że dystrybutorzy z różnych krajów zaprzyjaźnieni. Bo to jednak taka sieć, że ci dystrybutorzy się znają. Tacy wiodący w danym kraju...

HBJ: Tak, bo to jest w ogóle bardzo spolaryzowane. Albo mamy małe firmy, albo mamy wielkich gigantów.

KS: Dokładnie. W Polsce mamy... w sumie w każdym kraju jest tak, że mamy gigantów, gigantów jak u nas jest: „Kino Świat”, „Next Film”, „Monolit”, a mamy mniejsze filmy. „Gutek film” też jest ogromną firmą, bardzo znaczącą na rynku. I wracając do dystrybutorów wiodących czyli takich, którzy się znają. Między krajami tworzą taką sieć jakąś i kolektywnie kupują film na przykład na cały region Europy Środkowo-Wschodniej. Jeśli jakiś film jest bardzo drogi, ale z dużym tytułem np. nowy Almodovar. To akurat to nie, bo to wiadomo tylko prawa Gutek film na Polskę ma. Ale jest jakiś ogromne tytuł, którego licencja jest bardzo droga. Prawdopodobnie to się nie zwróci w kinach w 100%, więc ci dystrybutorzy zakładają sobie taką sieć i kupują wspólnie prawa na kilka krajów. I na przykład Czechy, Słowacja, Polska, Niemcy, ale i tak dystrybutorzy tej sieci mają prawa tylko na swój kraj, ale kupują go łącznie, żeby sobie, że tak powiem pomóc. Wciąż to się ogranicza do danego terytorium. Ciekawy jest aspekt z tym terytorialnym zakresem, na przykład z Netflixem. Teraz mieliśmy taki przykład. W Velvet Spoon wprowadzaliśmy film „Córka”. Miała trzy nominacje do Oscara. Świetny film. Ten film nie powstał w stajni Netflix. Powstał jako niezależny film, ale Netflix kupił go na większość świata, ale poszczególne kraje były wyjęte z różnych przyczyn. No i wszędzie we Francji, Wielkiej Brytanii, w Niemczech, w Czechach ten film był na Netflixie. A w Polsce mieliśmy go my. Wspólnie z „Monolitem” „Velvet Spoon” miała prawa do tego filmu, więc mieliśmy ogrom pytań, wątpliwości i też pretensji, dlaczego ten film nie jest na Netflixie? Czemu go nie ma? Odpowiedź była, że ten film nie jest na Netflixie. Mamy prawa na Polskę. Będzie to regularna dystrybucja kinowa z oknem dystrybucyjnym kinowym. Nie będzie on na Netflixie i to jest często mylące. No bo Netflix kupuje właśnie prawa, mając ogromne środki. To nie jest tak, że dany dystrybutor nie mógłby tego zrobić tylko to są po prostu ogromne pieniądze. Netflix kupuje prawa na kilkadziesiąt terytoriów, jak nie na cały świat. A na przykład w takiej Polsce ta „Córka” była wyjęta i prowadziliśmy ją sobie normalnie do kina.

HBJ: Takie ujednoczenie byłoby rewelacyjnym rozwiązaniem dla Netflixsa?

KS: Coś co Netflix i tak już robi, tylko byłaby na pewno prostsze dla nich. Nie musieliby się tak i tutaj kłócić. Walczyć, że jakiś taki nadgorliwy dystrybutor z Polski bardzo chce mieć ten film, więc pisze do producenta: - Nie dawajcie Netflixowi, dajcie go nam. Prosimy! Bardzo uogólniam, ale mniej więcej. Tylko po prostu jest jedna umowa. Mamy te same prawa. Wydaje mi się, że byłoby to krzywdzące dla takiej detalicznych dystrybutorów.

HBJ: Pytanie, czy to pójdzie w tą stronę czy nie? To jest też coś, co mnie zaobserwowało, że tak w zasadzie jest muzyką czy z grami komputerowymi. A z filmem jednak zupełnie inaczej. Nikt nie chce się na to zgodzić. No pewnie słusznie, bo to by wróciło by wszystko do góry nogami. Wracając już też do promocji, jaką rolę w promocji odgrywają w ogóle nowe media? Mówiliśmy na początku o tym, że są krótkie formy, ale teraz na przykład mam takie media jak Tik Tok. To też jest tylko jakaś nowość, która może z jednej strony wydobyć z niszy te krótkie metraże i zwrócić uwagę na to, że to też jest ta forma, przestając do dzisiejszych czasów. I jakby kwestia przełożenia tego też trochę na to jak to działa w tych mediach społecznościowych wszystkich.

KS: Nowe media są bardzo, bardzo ważne. Mogłabym też zacząć od Facebooka, który jest takim trochę nowym, starym medium, który już trochę umiera? No Instagram, no i właśnie Tik Tok. Na pewno jest to bardzo istotne i trzeba pamiętać o tym, że media tradycyjne drukowane są najbardziej szlachetne. Wzmianka tam jest po prostu czymś fajnym, ale potem idziemy do online. Taki artykuł ukazujący się w druku dotrze do jakiejś tam ilości osób, online do jeszcze szerszej, a na social mediach do jeszcze

szerszej. Tik Tok jest medium o którym nie za bardzo lubię mówić, bo nie za bardzo przepadam za tym medium. Oczywiście z racji mojej pracy musza się z tym zaznajomić. Teraz w Short Waves zakładamy Tik Toka, żeby być na bieżąco. Millenium Docs Against Gravity teraz podjęła właśnie współpracę taką pierwszą, przetomową chyba w Polsce.

HBJ: Tak, to widziałam.

KS: Tik Tok patronuje ich konkursowi krótkiego metrażu. No i uważam, że to jest bardzo mądre połączenie, bo te krótkie formy tam się klikają. Czemu mam takie zastrzeżenia do tego? Bo jakość jest dla mnie ważna! A na Tik toku często jej nie ma. Każdy może zrobić filmik na Tik Toku. Filmik z pieskiem bawiącym się piłeczką może zrobić w 10 sekund jakieś chore setki tysięcy wyświetleń. Robione to jest Iphonem przy śniadaniu. Z drugiej strony mamy krótki metraż przy którym pracował sztab ludzi. Do którego się dochodziło kilka lat, żeby on w ogóle powstał. Mam nadzieję, że tutaj zostanie zachowany jakiś balans. że te krótkie formy filmowe, krótkie metraże ich wartość nie zostanie trochę ściągnięta do poziomu tej masy szajsu, że tak powiem, która jest na Tik Toku. No bo to są technicznie po prostu home videos.

HBJ: Myślę, że nawet jak to tak zadziałałby jakiś taki teaser krótki.

KS: To już się dzieje. No my teraz w Velvet Spoon od jakiegoś czasu mamy konkretną osobę, która się tym zajmuje. I są materiały wideo, które powstają do promocji film. Oczywiście wiadomo zwiastun, jakiś tam krótki teaser czy inne krótkie filmiki kontekstowe. Też robimy filmiki pod Tik Toka, które są formatem pod Tik Toka, jakby merytoryczną treścią dostosowane pod Tik Toka, dostosowane pod ten język. Wiadomo, tam jest grupa docelowa nastolatków bardziej. To są jednak młodszy widzowie, ale też sama będąc z rocznika trzydziestolatków już mam znajomych, którzy obsesyjnie siedzą na Tik Toku. Ten pułap wieku się zwiększa, ale mamy konkretną serię jakby promocyjnych filmików. które oglądają tylko na Tik Toku i są tam te chore tysiące wyświetleń. Jak to się przekłada na widzów, wciąż to mapujemy, bo jest to stosunkowo świeża.

HBJ: No dlatego łatwiej tam zaistnieć...

KS: Tylko właśnie przez to, że to jest taka forma filmów krótkich, szybkich docisku to właśnie ile realnie osób, które zobaczą te video na Tik Toku pójdzie do kina, bo to ich zainteresuje. Ciężko to oszacować jeszcze i przez to, że tam są te tysiące wyświetleń.

HBJ: Ale jak robicie taką strategię, to też oczywiście myślicie o grupie docelowej, tak?

KS: Na samym początku – przynajmniej ja rozpoczynając strategię filmu do kina tak robię - najpierw określam grupę docelową, czyli do kogo chcemy wyjść z tym filmem. Grupa docelowa, że tak powiem, zerowa, czyli ludzie, którzy na pewno na to pójda. Czyli jak masz dokument o wioślarzach, to są nią fani wioślarstwa, amatorzy wioślarstwa. To jest grupa zerowa, która po prostu z marszu pójdzie, bo jest zainteresowana. Czy na przykład kino Pedro Almodovara. Fani Pedra i kina hiszpańskiego to, to też są już takie pewniaki. Osoba zainteresowana tym dowie się o nim sama z siebie i na niego pójdzie. Potem mapujemy grupy docelowe ludzi, którzy niekoniecznie są zainteresowani tymi wątkami, ale gdyby się

o nich dowiedzieli, to też by poszli. Czyli taka druga pewna grupa. Trzecia grupa to są ludzie, których absolutnie nie interesuje ani Pedro ani Hiszpania, ani kino w ogóle nieanglojęzyczne. Więc zostaje pytanie co zrobić, żeby z kolei ich zainteresować?

HBJ: I to wymyślasz wtedy?

KS: (śmiejąc) staje na głowie ze sztabem ludzi i myślimy, co zrobić, żeby „Krzysiu z Warszawy” poszedł na film o Parku Narodowym, gdzie są wiewiórki! No mówię abstrakcyjnie, bo czasami to są takie abstrakcyjne tematy.

HBJ: Musisz się wczuć w jakąś postać, którą nie jesteś?

KS: Dokładnie! Też miałam przyjemność ogromną i zaszczyt pracować przy filmie „Bo we mnie jest seks” o Kalinie Jędrusik. To była ogromna praca na kilka miesięcy rozłożona. Pracowałam z warszawską agencją reklamową Grandes Kochonos, która mnie zatrudniła i z którą znaleźliśmy się z innymi projektów. Zatrudnili mnie jako takiego dystrybucyjnego konsultanta, bo oni stricte zajmują się reklamami. Mają ogromne firmy na koncie typu na przykład Play. Wspólnie zatrudnieni przez producentki i dystrybutora mieliśmy zadanie ułożyć strategię komunikacji tego filmu. Napisałam właśnie taką strategię, jak dotrzeć do fanów Kaliny Jędrusik, którzy pamiętają lata 60-te. Jak dotrzeć do tych fanów, ludzi, którzy pamiętają tę epokę, kochają i pójść na ten film? Jak dotrzeć do ludzi, którzy są młodsi pokoleniowo, coś pamiętają coś kojarzą, w sumie to jest teraz modne, bo wszystko wraca. I do takich ludzi, którzy są grupą docelową Patryka Vegi na przykład i idą na „Psy” albo idą na nasze „cudowne” polskie komedie romantyczne, które są cudownym odmłodźdaczem, ale nie noszą nie niosą żadnej wartości, tylko po prostu są bardzo lekkimi filmami, żeby nie mówiąc już gorzej. Jak dotrzeć do takich osób, którzy po prostu lubią chodzić do kina i stawiają na rozrywkę, a nie na ambitne kino? Nie ma nic w tym złego, bo kino jest dla wszystkich ludzi. Ale jak przyciągnąć takiego widza, który na co dzień chodzi tylko na przykład na filmy typowo masowe? No i mieliśmy sobie to rozpisane. Do każdej tej grupy powstały linie kontekstowe materiałów promocyjnych. Czyli jak mówić o Kalinie wśród osób zainteresowanych żywo tą postacią. Takich osób, które coś wiedzą, ale niekoniecznie dużo. I takich osób, które nie wiedzą nic. I powstał szereg materiałów, grafik, spotów, które miały dotrzeć do konkretnych grup docelowych. I myślę, że finalnie to się udało i o Kalinie dowiedziała się cała Polska. Odkryła ją na nowo. A ci, którzy jej nie znali, dowiedzieli się o niej dopiero i wyciągnęli sporo z jej bogatego życiorysu.

HBJ: Angażujecie do tego również aktorów?

KS: Tak zdecydowanie! To jest w ogóle jeszcze inny aspekt promocji filmu, bo różnie to bywa. Jeżeli mamy film zagraniczny, no to angażowanie aktorów jest bardzo trudne. No bo oni w tym momencie, kiedy nasz film wchodzi do dystrybucji w Polsce już są zazwyczaj trzy projekty dalej i nie mają też czasu. Każdy aktor, w zależności od umowy, jest zwyczaj zobligowany do tego, żeby uczestniczyć w ścieżce promocyjnej filmu. W tym są wywiady, pojawianie się na jakiś tam spotkaniach prasowych. No, ale jeżeli film wchodzi do dystrybucji w Polsce kilka miesięcy później i nie jest to jakoś skorelowane z premierami na całym świecie, że ten aktor jest w tym danym torze promocyjnym, no to jest o to ciężko. Na przykład teraz przy „Córce” film wszedł na Netflixa w Stanach. To jest jakby taki pierwszy punkt docisku no i potem na inne terytoria w grudniu, a my film wprowadziliśmy w marcu. I na etapie, kiedy ja już wysłałam zapytania o wywiady, bo oczywiście każdy chciał porozmawiać z Oliwią Coleman, z Maggie Gyllenhaal, z Dakotą Johnson. Ale dostaliśmy od razu informację, że Oliwia jest na planie, jest wyłączona na trzy miesiące. Nie ma opcji. Dakota może, ale też zaczyna zaraz zdjęcia. Meggie pisze scenariusz. No i nie ma dojścia. Czasem się uda, czasem się nie uda. To jest też loteria i podyktowane

właśnie zajętościom tych aktorów. To nie tak, że nie są chętni, tylko po prostu kalendarze. A jeśli chodzi o polskie kino, no tu jest trochę łatwiej, no bo mamy aktorów na miejscu. Oni tu są i chcą promować dany film. Zresztą te okna dystrybucji nie są takie długie, często film ma już dystrybutora na etapie produkcji, często dystrybutorzy w tym momencie są w stanie być przy filmie od samego początku, co daje ogromne pole manewru, bo można już na planie robić jakieś takie materiały promocyjne; making offy, sesje zdjęciowe czy fotosy. To wszystko pod konkretne cele promocyjne na etapie dystrybucji, czyli wiemy, że będziemy chcieli taki fotos, z takiej sceny i na etapie produkcji można już to po prostu zlecić. I budować sobie już jakiś zakres materiałów na ten moment dystrybucji.

HBJ:

I jak to oceniasz, bo mi się wydaje, że jeszcze nadal to raczkuje w Polsce, że takie łączenie wszystkich od początku. Robimy film i siadamy wszyscy nawet dźwiękowiec siada nawet kompozytor. Wszyscy razem! Czy to już jest widoczne, czy raczej nie? I rzeczywiście wszyscy to zostawiają bardziej na etapy, które znają, czyli development, preprodukcja, produkcja, postprodukcja i każdy w danym momencie wchodzi jakby ze swoim zaangażowaniem i pracą.

KS: To jeszcze nie dokończył tych aktorach! W Polsce jest o wiele lepiej z dostępnością aktorów i pracując przy promocji polskiego filmu, było to o wiele łatwiejsze, aby do nich dotrzeć. A przy krótkich metrażach w ogóle taką tendencję widzę, że ci aktorzy angażujący się w krótkie metraże wkładają ogrom serca, żeby ten krótki metraż zaistniał. Tym bardziej jak to są na przykład jakieś szkolne filmy. Ci, aktorzy się angażują naprawdę. Chcą promować. Cieszą się, że są częścią tego filmu. Mam poczucie, że aktor inaczej podchodzi do pracy przy takim metrażu jak przy długim metrażu. I z mojego doświadczenia namawianie aktorów na wywiady przy krótkim metrażu jest prostsze. Ale twoje pytanie o tą współpracę na samym początku. To jest podyktowane też takim aspektem wyporności danego filmu, bo to jest dość rzadkie, że od samego początku wiadomo, że dystrybutor będzie. Często film powstaje i szuka dystrybutora. Jeżeli to jest na przykład taki hit jak np. Doroty Kobieli kolejny film malowany „Chłopi”. To on jest już jakby produkowany też przez Next film, który będzie jego dystrybutorem, więc oni na tym etapie już są blisko. Ale to jest taki film, że każdy dystrybutor chciałby go mieć. Wiadomo, że producent taki deal od razu załatwi. A są filmy, które nie mają takiej wyporności na samym wstępie i nie są aż takim łakomym kąskiem dla dystrybutora, który przecież może przebierać w tych ofertach. I każdy dystrybutor ma swoją linię portfolio i konkretne filmy dobiera pod swój repertuar, więc jest to rzadkie, ale na pewno bardzo dobre dla promocji filmu. Moim zdaniem jest to świetne podejście, jeżeli oczywiście będzie się miał takie szczęście, że dystrybutor będzie z nami od początku. Uwierzy w ten film na etapie scenariusza, treatment. Co się zdarza. To ta praca jest bardziej po prostu produktywna. Można wspólnie już myśleć o identyfikacji. Można wspólnie myśleć właśnie o fotosach, o materiałach, które powstają i wspólnie mapować tą ścieżkę promocyjną. I wtedy macie też ten punkt. Ustalamy od razu datę premiery, czyli dążymy do konkretnego momentu, w którym ten film ujrzy światło dzienne i możemy budować strategię w sposób naprawdę szeroki, czyli rozbić sobie ją na miesiące i docierać do konkretnych mediów, żeby tu się konkretne publikacje ukazały. Tu taki wywiad, a tu taka reklama. A tutaj wypuścimy zwiastun, a tu plakat. Te klocki możemy sobie ustawić o wiele bardziej logicznie...

HBJ: I wszyscy od początku też wiedzą, co mają robić i się rozumieją lepiej.

KS: Tak, tak. Myślę, że to jest pod kątem promocji filmu jest bardzo cenne. Współpraca dystrybutora z producentem na etapie już samych zdjęć albo na etapie już też premiery festiwalowej. Bo też obserwuję takie zjawisko, że przy krótkich metrażach premiera będzie tylko na festiwalu i prawdopodobnie tylko na tym festiwalu, potem następnym festiwalu, ale nie będzie szedł do dystrybucji, więc to, że się pokazuje bardzo dużo materiałów na temat danego filmu, no to super, bo widzowie pójdą na ten festiwal i obejrzą ten film. Ale przy długim metrażu bardzo łatwo jest spalić

pewne działanie, których potem już nie będzie można wykonać ponownie, kiedy on będzie promowany pod dystrybucję.

HBJ: Jakie na przykład?

KS: dokumentalny pełnometrażowy film czy fabularny film pełnometrażowy ma premierę na festiwalu i producent chce, żeby ten film zobaczyło jak najwięcej widzów. Producent też szuka dystrybutora, więc chce, żeby ten film zaistniał, żeby dystrybutor potencjalny zobaczył, że o tym się dużo piszę, że jest zainteresowanie mediów, widzów, że ma potencjał sprzedażowy. Kupię go, wprowadzę go do kin. Ale jeżeli taka osoba zatrudniona do promocji filmu pełnometrażowego ma za zadanie, żeby ten film zaistniał jak najszerzej. Pojawił się tu tu i tu. To się uda świetnie. Jest identyfikacja, są świetnie prowadzone social media, są plansze, zwiastuny filmu. Pokaże się wywiad z aktorem, pokaże się jakiś super materiał kontekstowych wokół filmu w dużej gazecie, medium luksusowym albo na dużym portalu, w dużej gazecie, powiedzmy takiej „Polityce”, „Newsweeku”, w „Elle”, „Zwierciadle” no i jest premiera festiwalowa, dystrybutor kupi ten film i wprowadzi go za trzy miesiące. Tylko że ten film już wszędzie był, wszędzie zostało o nim napisane wszystko. A pamięć ludzi jest krótka, bo filmów jest ogrom. Zalewa nas dużo informacji, premier. Samych premier w danym piątku może wejść na przykład dziesięć. Filmów. Każdy chce, żeby o tym filmie w piątek napisał i Filmweb i jakaś tam „Wyborcza” i coś tam i coś tam. No ale taki dział kultury w „Zwierciadle” ma konkretną ilość stron i nie napiszę o w każdej premierze. Napisze tylko o konkretnym filmie, który pasuje im do danego wydania. Jeżeli ogrom działań został włożony i zrealizowany na etapie tej premiery festiwalowej, a potem jest ten dystrybutor to tak naprawdę ma trochę związane ręce, no bo wszystko zostało już zrobione. Wszędzie się wszystko ukazało. Rozumiesz o czym mówię? Trochę to jest takie zjadanie własnego ogona. Myślę, że o wiele ciężiej jest wprowadzić film do dystrybucji, który miał świetną promocję festiwalową. No bo pewne rzeczy zostały już zrobione.

HBJ: Czyli wtedy wymyślasz taką strategię zupełnie inną, tak?

KS: No tak ale z drugiej strony jaką? Nie miałam takie sytuacje ja osobiście, że film miał premierę na festiwalu i było wszystko zrobione i potem musiałam go wprowadzić do polskich kin, ale taką sytuację na przykład widziałam w Gutek film, kiedy kupili „Sweat” z Magdaleną Koleśnik. Film miał premierę w Cannes. No i za promocję tego filmu odpowiadał agent sprzedaży New Europe Film Sales. Świetny agent sprzedaży z Polski i bardzo wiodący na takim rynku światowym już. W ogóle świetnie im się to udało i bardzo ich obserwuję i kibicuję. Oni robią świetną robotę promocyjną jako agenci sprzedaży. I mają opracowaną identyfikację i mają pomysł, mają jakiś tam plakat już. I tam ten film był pokazywany. Nie pamiętam już czy to były „Nowe Horyzonty”. Oni mają tam jakąś swoją sekcję, że pokazują filmy in progres. W każdym razie ten film tam był, zaistniał i celem agenta sprzedaży jest to, żeby sprzedać ten film na inne terytoria, więc też sprawić, żeby ten film ładnie się prezentował, żeby o nim wszyscy mówili, żeby zachęcić innych dystrybutorów z innych krajów. No bo przecież o to chodzi agentowi sprzedaży. No i oni zrobili ogromną robotę. Te materiały się ukazywały w naszych mediach, a potem Gutek film to wziął i wprowadził do Polski i świetnie moim zdaniem to pociągnął, czyli rozwinął jeszcze bardziej tą strategię obraną przez agenta sprzedaży i wyszło to bardzo zgrabnie, chociaż w tym filmie miał jakiegoś świetnego wyniku w kinach, ale tam też było też po pandemii. To były też inne aspekty. Promocyjnie udało się to fajnie skleić. No ale to też był inny zasięg. To było w Cannes, promocja międzynarodowa, a potem promocja w Polsce. Jak mamy właśnie promocję filmu na festiwalu, premierę festiwalową i potem ma wejść film za jakiś czas do polskich kin to jednak wszystkie działania zostały wykonane.

HBJ: Jak producent przychodzi do dystrybutora i agenta sprzedaży to czy to jest też tak, że wy od

razu widzicie, że dany film ma potencjał międzynarodowy? Czy uruchamiacie promocyjne działania i komunikacyjne, żeby jednak coś, co nie wydaje się na początku mieć takiego potencjału nagle jednak jest na tyle uniwersalne, że może trafić też na inne terytorium?

KS: Szukając filmu do dystrybucji, przede wszystkim kierujemy się zasadą czy film jest pod naszych widzów. No bo każdy dystrybutor ma swoich widzów i swój repertuar. Stara się trzymać mniej więcej udeptanej ścieżki, konkretnego rodzaju filmów.

HBJ: Ale tylko dlatego, że jest kojarzony z tym?

KS: Że się też w tym specjalizuje, no jest to dość szerokie, bo na przykład Velvet Spoon jest dystrybutorem kina gatunkowego, artystycznego i my wychodziliśmy od takich filmów naprawdę pojechanych. Do dzisiaj mamy Octopus Film Festival kina gatunkowego w Gdańsku. Teraz będzie kolejna edycja w sierpniu. No to to są widzowie, którzy kochają po prostu horrory, kino klasy B, kino gatunkowe naprawdę złe, ale takie, że chce się oglądać. Ale też kino gatunkowe potrafi być bardzo dobre. Szukamy pod tym kątem. Jesteśmy znani z tego dziwnego pojechanego kina. Ale też mamy w swoim portfolio właśnie „Córkę” albo „Prawdę” Hirokazu Koreeda z Catherine Deneuve czy Juliette Binoche, czy „Mowę ptaków” Żuławskiego mieliśmy. Więc też takie kino jest już pełniejsze, że tak powiem.

Ale wciąż takie żeby nie rozczarować naszych widzów. Nie dać im czegoś zupełnie od czapy. Nie wprowadzimy nagle dokumentu o migracji pingwinów na Antarktyce albo animacji dla dzieci. Chyba że to będzie animacja dla dorosłych i to jakaś manga. Staramy się trzymać jednak tego tej konsekwencji, żeby totalnie nie odejść. Tak potencjał jest ważny. Myślimy od razu jakby to u nas komunikować. Zapalają się nam od razu takie lampki, mamy takie dyskusje na Zoomie. To możemy tak sprzedać, a to możemy tak. W ten sposób pojawiają się automatycznie takie lampki w głowie jak można ugryźć dany temat. I to czuć przy niektórych filmach, że na przykład tu jest wątek macierzyństwa, tu wątek modowy. Tym też się kierujemy, ale przede wszystkim chyba takim personalnym naszym gustem, że ten film nam się naprawdę podoba i chcemy go reprezentować. Chcemy go pokazać naszym widzom.

HBJ: Myślisz, że każdy film można wypromować?

KS: Tak absolutnie każdy. Bo każdy film jest o czymś. Opowiada jakąś historię i ta historia ma w sobie jakieś elementy, które można gdzieś pociągnąć dalej. Absolutnie mi się wydaje, że każdy film ma potencjał, tylko trzeba go zmapować. Potencjał jest większy lub mniejszy, ale na pewno jest.

HBJ: Producent myślisz, że tworzy film tylko i wyłącznie na rynek Polski a tak naprawdę mógłby szukać koproducentów również za granicą? Bo to też powinno się potem sprzedać, tak zgodnie z tym założeniem.

KS: Mówimy o potencjale, że ten film możemy sprzedać na inne terytorium. Na pewno pomaga fakt, jeśli jest on produkowany przez dany kraj, albo są też twórcy z danego kraju na przykład. Montażysta z Niemiec albo świetna Operatorka zdjęciowa z Francji. To też jest jakiś taki już smaczek. My też na to patrzymy często, że jest film, nad którym pracowała Polka np. w pionie produkcyjnym. Taki wątek Polski jest bardzo ważny. Na przykład kostiumy robiła ta i ta designerska z Polski. Ktoś pracował jako oświetleniowiec czy fotosista. Zawsze ten polski wątek jest wyłuskiwany na wierzch, bo on interesuje i media i widzów. Teraz na przykład w „Córce” grała Dagmara Domańczyk, polska aktorka. Dość sporą

rolę. No to to też cieszyło się sporym zainteresowaniem. Szukamy jednak tych naszych polskich wątków za granicą i to się ma do wszystkich krajów...

HBJ: Już na etapie preprodukcji, developmentu można by myśleć o tym, żeby łączyć te wątki.

KS: Zdecydowanie łączyć te kropki, tak budować międzynarodową obsadę, międzynarodową ekipę. Zdecydowanie tak.

HBJ: Bo to też potem finansowanie można szukać też...

KS: Dokładnie. Teraz na przykład też miałam przyjemność pracować przy produkcji takiego nowego filmu Kuby Czekaja „Lipstick on the Glass”, który produkował producent, z którym pracowałam przez jakiś moment. To to jest film, który jest koprodukcją niemiecką. Jest agent sprzedaży niemiecki. Zdjęcia też były w Niemczech. Dofinansowanie było też z kilku regionów, bo tam są te bundy konkretne, więc to było też już tak właśnie zrobione i widać, że ta współpraca tam była przemyślana.

HBJ: Promocja zajmuje ileś czasu? Konkretnie na przykład cztery miesiące czy to zależy od tego, gdzie ta premiera tego jest? Wszystko się trzyma premiery.

KS: Tak wszystko się trzyma premiery. Dla mnie po prostu premiera jest taką taką metą do której dążę. Różnie to bywa, bo czasami się dowiadujemy, że mamy film trzy miesiące przed datą premiery, kiedy chcemy go wprowadzić, a czasem mamy ten film wcześniej i możemy sobie zaplanować to. To też zależy od okien licencyjnych. Kupujesz dany film, jest kontrakt. Każda licencja jest inna, trwa inny okres czasu i na przykład kupując dany film jest się zobowiązaniem wprowadzić go do konkretnego miesiąca w danym roku. Mamy szansę mieć super film w portfolio, ale musimy go wprowadzić na przykład do końca czerwca. I wtedy dowiadujemy się, że ten film mamy marcu. Ok mamy czas! Dowiadujemy się, że mamy go w maju. Ok mamy miesiąc i co teraz? Zdarza mi się pracować przy filmach, że dowiadywałam się mamy taki film i to jest data premiery, musimy go wprowadzić. Chcemy zrobić to dobrze, ale mam mało czasu. No i wtedy planujemy sobie tę promocję na miesiąc, czasami trzy miesiące, a czasami jest to tak zaplanowane, że jest pół roku i można sobie planować rozkładać spokojnie, myśleć, tworzyć. Jest wiele aspektów. Też jest to podyktowane świeżością danego filmu. Do kin wchodzi film „Spree”, który wprowadzam z Velvet Spoon W głównej roli Joe Keery znany aktor ze „Stranger Things”. I to jest film, który wprowadziliśmy do kin w 2022 roku, ale on powstał w 2020 roku. Zdarza się tak, że dany film powstaje w danym roku i nikt go nie kupił. Miał premierę na festiwalu i nikt go nie kupił. Wciąż jest gdzieś tam, istnieje, jest do wzięcia. I wydaje się, że ten film jest na przykład taki, że będą się o niego kłócić dystrybutorzy. I nawet nie ma co stawać w szranki z jakimiś wielkimi graczami, bo nas na to nie będzie stać. Nie damy rady ugryźć tego dla nas, ale okazuje się, że ten film wciąż po premierze festiwalowej jest do wzięcia. No, ale to już minęło pół roku, rok no i decydujemy się go kupić. Potem przechodzi na przykład pandemia albo inne aspekty i okazuje, że film ma już dwa lata i albo został gdzieś spiracony wszędzie. A nawet jeśli z tym nam się udało uporać, to to jest główny zarzut widzów. No taki stary film! To ja już go widziałem dwa lata temu na festiwalu filmowym, gdzieś tam w Warszawie. No i czasem tak jest, że trzeba wprowadzać film, który powstał wcześniej, więc bardzo ważny jest ten aspekt świeżości danego filmu. Idealną sytuacją jest, że film powstaje, kończy się. Jest pięknie zrobiony, ma premier na festiwalu, a chwilę później wchodzi do polskich kin. Ta promocja jest sprzężona z premierą festiwalową. Skoordynowana z premierą dystrybucyjną. To ma ręce i nogi. Materiały ukazują się gradacją po prostu tak żeby na festiwal ludzie przyszli, żeby potem

był komunikat, że to jest pokaz przedpremierowy, a potem ten film zobaczycie w całej Polsce trzy miesiące później. To jest idealne rozwiązanie.

HBJ: Zdarza się rzadko czy często?

KS: Myślę, że dość rzadko. Akurat w filmie „Bo we mnie jest seks” o Kalinie Jędrusik to było idealnie. To był bardzo komfortowy proces pracy. Ten film od razu miał dystrybutora. Na tym etapie kiedy zostałam zaangażowana ten dystrybutor już był. W czerwcu, zaczęliśmy nad nim pracę. Wiadomo było, że będzie premiera na „Nowych Horyzontach” w sierpniu, że będzie premiera potem w konkursie głównym w Gdyni we wrześniu, a film wprowadzimy do kin w listopadzie. I to wszystko było rozłożone. I wokół tych klocków premierowych można było właśnie zaplanować premierę zwiastuna, premierę plakatu, publikacje, wywiady. Jakiś wzmianki w telewizji. Wszystko można było zaplanować, mieć nad tym kontrolę. To był bardzo modelowy proces wprowadzenia filmu do kina. To też zasługa dystrybutora, bo ja nie odpowiadałam tutaj za media akurat przy tym filmie. Tak jak zwykle odpowiadam za patronaty medialne, za kontakty z mediami, zamówienie wywiadów. Przy tym filmie odpowiadałam za koordynację strategii promocji i wstawianie tych materiałów na social media. Konsultowałam te wątki patronackie, ale tą jakby robotą już stricte zajmował się dystrybutor. A my tworzyliśmy te materiały, które były zaplanowane. Teledysk był też, bo to były piosenki Kaliny Jędrusik. Maria Dębska śpiewała piosenki więc była nagrywana płyta. Była trasa koncertowa, był teledysk z Krzysztofem Zalewskim piosenka do tego filmu. Krzysztof Zalewski też grał w tym filmie. Było spektrum materiałów promocyjnych przygotowanych pod ten film, zaplanowanych kiedy się ukaza, dążąc do mety, jaką jest premiera w kinach.

HBJ: To jest też takie wdzięczne w filmach biograficznych, że to można też często połączyć z wydaniem książki...

KS: ...Płyty. I można naprawdę pociągnąć wiele, wiele aspektów. No i to był proces absolutnie idealny i taką dystrybucję kocham najbardziej. Logiczną, że wszystko po prostu można stopniowo po kolei. Ta świadomość widza o filmie rośnie i może sobie to ułożyć.

HBJ:

Jak bardzo rzeczywiście ta promocja wpływa na to, że jednak ludzie idą do kina? Jakbyś to oceniła?

KS: Myślę, że wpływa, wpływa, bo jak film wchodzi do kin, to wokół niego powinien być jakaś baza i czasami widać, że tego nie ma w ogóle i wtedy używamy takiego wewnętrznego określenia: „Te dystrybutor nic nie robi dla filmu”. Czasami tak jest. Czasami ma się film i się po prostu wprowadza nic wokół niego nie robiąc i to jest odczuwalne. Bo czasami są filmy, przy których się można nagimnastykować, wymyśleć rzeczy a na film i tak pójdziecie 10 tys. widzów a nie 100 tys. widzów. Ale na pewno nie można zostawić takiego filmu samemu sobie. Już pracowałam przy promocji dokumentu „McQueen” filmie o Aleksandrze McQueenie pracując w Gutek film. Zresztą tam zaczynałam moją przygodę z dystrybucją na stażu i to był absolutnie przepiękny dokument. Film mający wszystkie wątki sprzedażowe. Był pięknie zrealizowany, miał piękne zdjęcia, muzykę, scenariusz. No i postać Alexandera Mcqueena. Nawet jeżeli ktoś nie interesuje się modą, to on sam był też taki bardzo filmowy. Był ogromną postacią taką bogatą i ciekawą. Osoba interesująca się modą mogła o nim dowiedzieć się czegoś ciekawego. Był buntownikiem. To był film, który był naprawdę z ogromnym potencjałem. I zrobiliśmy wokół tego filmu naprawdę wiele. Od pokazów jakiś specjalnych, po materiały dedykowane, publikacje, wywiady. Reżyserze przyjechali do Polski na premierę w kinie

Muranów i udzielali tych wywiadów. Byli świetni i współpracowali z nami na każdym etapie. Zaprosiliśmy jakieś tam też modelki i aktorki, no bo to moda i w ogóle. A i tak ten film zrobił wynik, ale nie jakiś oszałamiający. W pewnym momencie dochodzi do jakiejś granicy, trochę to jest loteria. To tak jak mój były chłopak powiedział mi kiedyś, że tak jest też z piłką nożną. Może być najgorsza drużyna z San Marino na świecie i nagle wygrać, bo to co się na boisku wydarzy jest nieprzewidywalne. I nagle Messi nie strzeli gola i wygra Legia z Barceloną. Bo to jest po prostu nie do oszacowania, to jest sport. To samo jest w dystrybucji. Może być film z ogromnym potencjałem. Może być film z mniejszym potencjałem, może wokół niego być świetna promocja. Może być wokół niego znikoma promocja i tak na końcu widz zdecyduje o tym, czy ten film mu się spodoba i czy poleci go dalej.

HBJ: Już taką drogą pantoflową?

KS: Drogą pantoflową. Naprawdę można zrobić wiele w takim kinie niszowym, a i tak spotkamy się ze ścianą. Ale z drugiej strony wolę zrobić wiele i spać spokojnie i powiedzieć sobie, nie mogę sobie nic zarzucić, bo naprawdę zrobiłam dla tego filmu wszystko, co mogłam biorąc pod uwagę środki, budżet, czas, zasoby ludzkie czyli że miałam mnóstwo osób do pomocy, a czasami robię wszystko sama. To robię tak, żebym mogła potem nie mieć wyrzutów sumienia. Zawsze te parę tysięcy widzów jednak będzie więcej, kiedy przyłożą się do tego filmu. Wierzę, że naprawdę ma to znaczenie.

HBJ:

Czasami też sprzyjają różne rzeczy. Teraz przecież też wchodzi taki film „Nawalny”, tak to też się jakoś wiąże z tym, co się dzieje obecnie na świecie.

KS: Nastroje społeczne panujące też są bardzo, bardzo ważne i też się pod to mapuje filmy. Wiadomo, że filmy świąteczne wprowadza się na święta albo ludzie chodzą do kina w długi weekend, a w wakacje zazwyczaj są najniższe wyniki, bo już jest ciepło ludzie wyjeżdżają. Najlepsze wyniki zazwyczaj były zawsze na jesieni; październik, wrzesień. Pandemia wyrzuciła to wszystko absolutnie do góry nogami, ale też się o tym myśli w kontekście premiery, kiedy ona ma być.

HBJ: Takie szczęście się zdarza? Niektórym twórcą i pamiętam, że jak Eliza Kubarska nagrywała „Ścianę cieni” i ten film wchodził do kin. To jest film dokumentalny o Sierpach to akurat Sierpowie zdobyli K2.

KS: To jest taka kontekstowa promocja. Świetnie, najchętniej cały czas bym takie przyjmowała.

HBJ: Trzeba mieć dużo szczęścia.

KS: Tak czasami to się robi specjalnie, a czasami po prostu tak wychodzi, więc to jest często loteria po prostu koniec końców. Ale też wracając do twojego oryginalnego pytania: Czy opłaca się zatrudnić osobę specjalizującą się w tym? No myślę, że zawsze zatrudniać jakiegoś specjalistę, żeby osiągnąć jeszcze lepszy efekt, więc koniec końców wydaje mi się, że tak.

HBJ: O tej strategii porozmawialiśmy, ale nie porozmawialiśmy o tym, jaką rolę odgrywa chociażby plakat albo trailer, teaser w tych promocjach. To się też zawsze robi z jakąś myślą z jakimś założeniem, do kogo ma się trafić. I to też się tak szczególnie do tego podchodzi?

KS: Jakby dwa główne punkty to jest: trailer i plakat. To są takie kamienie milowe. Oto Polski plakat, oto Polski zwiastun często jest tak, że polski plakat wygląda jeden do jeden jak plakat anglojęzyczny, bo na przykład producent zastrzegł sobie, że nie, nie chcę innego plakatu. Jest zastrzeżone w umowie, że musi być taki sam. Zmieniamy tytuł i podpisy na polski i podpisy. Ale i tak mówi się: oto polski plakat. I wszyscy się ekscytują, że to jest polski plakat. Co do zwiastunu też zdarza się większości przypadków, że to jest dokładnie jeden do jeden zwiastun anglojęzyczny oryginalny, ale są polskie napisy, tytuł i na końcu jest plansza w kinach. Jest ekscytacja: oto polski zwiastun, a ten zwiastun wisi już od pół roku, bo przecież to jest ten zwiastun, ale jakoś się do tego podchodzi w ten sposób. Oczywiście nie mówimy tu o polskich filmach. Bo to jest objawienie, no bo jeśli jest jakiś film, na który bardzo czekam i pojawia się zwiastun i to jest tak naprawdę pierwszy materiał poza fotosami, który pokazuje nam, czy ten film może być i często zwiastun naprawdę determinuje pierwsze zainteresowanie widza. Bardzo łatwo po zwiastunie związku stwierdzić, że to będzie złe albo że to będzie sztos. Czekam na to! Zwiastun jest bardzo, bardzo delikatnym materiałem. Pierwszym materiałem wideo, który idzie do widzów, mówiąc o polskim kinie i w ogóle o kinie. Bo ten zwiastun narodowy też kiedyś rozpoczął swoje życie. Zwiastun ogólnie jest bardzo, bardzo ważne. Ja sama widzę też kiedy odpalam zwiastuny, że to jest to albo że jednak nie. A do plakatu ja bardzo podchodzę poważnie. Tak samo do identyfikacji, żeby to było spójne. W ogóle moim mottem jest spójność i konsekwencja we wszystkim, co robię służbowo, branżowo, bo spójność komunikacji jest bardzo ważna. Konsekwencja komunikacyjna i wizualna i merytoryczna, treściowa, informacyjna. Tak żeby konsekwentnie, przekazywać widzowi to samo. Jest plakat, jest identyfikacja jest konkretny font jest konkretny styl przekazywania tych treści, które się biera na samym początku. To też uspoźnia tą ścieżką komunikacji, kotwiczy w świadomości widza i w pewien sposób osadza. Widz potem widzi te trzy miesiące później tę reklamę gdzieś tam na przystanku i zauważa, że to jest to. W Polsce widzimy tendencje różne, ogromne. Mamy polską szkołę plakatu przepiękną niesamowitą tradycję na całym świecie poważaną, sławną. I naprawdę to jest taka perełka nasza. No ale mamy też Polską szkołę plakatu współczesną, która jest na jedno kopyto. Dystrybutorzy pokazują trzy twarze na krzyż duże cytaty, wymienione nagrody, kilka formatek, trzy fotosy, przemielone przekreślone na pół. Widać taką tendencję. I to jest totalnie dla mnie pójście na łatwiznę i brak wiary w widza, że jak zobaczy jakiś ambitniejszy projekt to nie zainteresuje go.

HBJ: Tym bardziej, że widzowie są coraz bardziej krytyczni.

KS: Są coraz bardziej krytyczni. Jest kino masowe; mamy komedie romantyczne, konkretne kino akcji to są filmy, na które widzowie zawsze idą, na które są po prostu chętni. Jak mamy dziesięć komedii romantycznych i zestawimy te plakaty obok siebie i one są takie same. Tu dziewczyna, tam chłopak to zdjęcie, tu cytat; czy to miłość, będzie miłość, pierwsza miłość, druga miłość, czyli ten tagline na plakacie. No i to jest to samo, ale i tak na te filmy ludzie pójną do kina. W tym kinie art houseowym to ta identyfikacja i plakat jest czymś, co wyróżnia z tej masy filmów. Są artyści świetnie w Polsce np. Patryk Hardziej, który w Velvet Spoon jest dyrektorem artystycznym. I tworzy świetne plakaty do naszych filmów. Jest Max Bereski, który robi też przepiękne plakaty. Naprawdę to jest absolutnie genialne. No i my też w Velvet Spoon mamy taką tradycję, że jest plakat komercyjny, który często jest taki sam jak oryginalny, bo jesteśmy zobligowani go wypuścić w tej samej formie, ale zawsze wprowadzamy też plakat artystyczny. Odjechany, zupełnie inny i nasi widzowie to wiedzą. Generalnie, ludzie to wiedzą, że Velvet Spoon ma zawsze plakaty artystyczne. I czasem właśnie to jest Patryk, czasem to są inni, niezależni artyści, których szukamy i zatrudniamy do tego, żeby zrobili nam fajny plakat. Tylko on nie słyszą już do takiej szerokiej promocji. Często wpuszczamy go zaraz przed premierą jako taką zajawkę, ciekawostkę. I na przykład do „Córki” mieliśmy przepiękny plakat artystyczny zrobione przez Patryka Hardzieja. Bardzo się baliśmy, czy nam go zaakceptują producenci, bo jednak wysyłamy go zawsze do akceptacji czy możemy takich materiał upublicznić. No i dostaliśmy feedback od reżyserki Maggie Gyllenhaal i Olivii Colman też, która musiała spojrzeć na ten plakat, bo jej twarz

tam była w formie pomarańczy tonącej w oceanie, bardzo specyficznej. Odpowiedziały że są zachwycone i że nie widziały wcześniej takiego plakatu, a ten film na całym świecie jest i powstały różne funarty, ale nigdy coś takiego, więc wydrukowaliśmy ten plakat na pięknym papierze i wysłaliśmy do Stanów i do Wielkiej Brytanii i dotarli do nich. To też było takie bardzo fajne. Ale na przykład robiliśmy plakaty artystyczne do „Prawdy” Hirokazu Koreedy. Był plakat taki normalny, nudny, ogólne stała ze stała obsadą. A dwa plakaty artystyczne, jedna z taką piękną głową Catherine Deneuve i drugi z Juliette Binoche. Każdy w innym kolorze, na przykład Juliette Binoche nie zgodziła się, żeby ten plakat opublikować. Został wysłany ten plakat do agentów. No i nie było zgody, żebyśmy go tak szeroko upublicznili. Wrzuciliśmy go tam po cichutku, ale nie mogliśmy tego jawnie mówić, drukować go, więc to też zależy od producentów czy się zgodzą na odjechany projekt.

HBJ: Wygląd plakatu zależy od tego, gdzie się dany film dystrybuje, prawda? Bo czasami w Stanach i w Europie są one zupełnie inne.

KS: Jednym z moich pierwszych zadań na stażu w Gutek film było podpatrywanie innych dystrybutorów i tego co oni robią z tym filmem i ściąganie różnych ciekawych pomysłów. Wchodziłam sobie na stronę Uni France, gdzie tam są różne daty premier i są podani różni dystrybutorzy z każdego kraju. No i patrzyłam gdzie ten film wszedł do kin. Na przykład wszedł w Czechach, w Niemczech czy w Uzbekistanie i sprawdzałam jak ten film był wprowadzany. Jak się udało dotrzeć, bo oczywiście Internet nie zapomina, ale nie do wszystkiego da się dotrzeć, to widziałam, że we Francji zrobili taki plakat i zrobili takie grafiki promocyjne i taki event. W Czechach zrobili taki plakat i zrobili na przykład takie banery. O ciekawe o nas tego nie ma! Może ściągniemy to od nich. Mapowałam takie wątki na przykład przy filmie „Happy End” Michaela Hanekego. Jeden z dystrybutorów z Europy Zachodniej zrobił takie bingo. Haneke jest znany z tego, że w jego filmach są takie powtarzające się motywy; tu umrze ktoś, tu ktoś ma tragedię rodzinną, tu generalnie ktoś ma depresje, tutaj ktoś kogoś szantażuje, a tu ktoś przetrzymuje w piwnicy. Są takie motywy, z których można naprawdę zrobić bingo i było takie super wideo i to znalazłam, pokazałam zespołowi. Przetłumaczyliśmy to na Polski i po prostu zrobiliśmy to tą wersję w Polsce. Te promocje się różnią i czasami to, że w innych krajach mają po prostu absolutnie inne podejście, inne kreatywne pomysły jest świetne. Najbardziej kreatywny pomysł który wspominam mile to jak wprowadzałam w Gutek film „Dom, który zbudował Jack” Larsa von Triera. Główny bohater jest seryjnym mordercą i zwabia kobiety i je morduje w bardzo, bardzo intrygujący i kreatywny sposób. Grała tam też Uma Thurman. Założyliśmy konto na Tinderze. Mordercy i ofiary. Napisałyśmy sobie scenariusz do tej rozmowy. Nagraliśmy ekranem tę rozmowę, wyeksportowaliśmy ten filmik obrobiliśmy go i wsadziliśmy w te kółeczka ludzi, zdjęcia aktorki, aktora. No i z tego filmik promocyjny, że Jack zabrał Umę Thurman na randkę, tego i tego dnia. I to jest data premiery.

HBJ: Był filmik Takie proste rzeczy, a tak kreatywne!

KS: Takie inne! ja bardzo lubię niestandardowe formy promocji. Ja uwielbiam takie rzeczy. Nie zawsze jest na nie czas i przestrzeń, ale zawsze staram się w ten sposób myśleć. I ten materiał też został doceniony tam w jakimś social media magazynie, jako taki kreatywny przykład. Absolutnie trzeba iść w tę stronę. Te nowe media też są czymś nowym, niestandardowym. Reale na Instagramie, Tik tokowe filmy, filmy. Materiały też pod kątem formatów. Jak się projektuje plakat to już się robi nie tylko format klasyczny, tradycyjny, ale też konkretny kafalek pod Instagram. Konkretny format po InstaStory, konkretny format zdjęcie na Facebooka. Po kolei jest coraz więcej tych materiałów, które muszą powstać jako baza, żeby to było bardziej wyporne. To samo z video, żeby było format pod InstaStory pod Tik toka pod You Tuba. Trzeba po prostu być jak najbardziej kreatywnym, jeżeli chce się dany film dobrze wypromować.

HBJ: Jakby przyszli do ciebie debiutanci, to co byś im radziła bez budżetu na promocję? Ten podcast też jest skierowany do ludzi, którzy też zaczynają na przykład swoją przygodę z dokumentem czy filmem w ogóle.

KS: To zależy, czy to będzie krótki metraż czy pełny metraż. Dystrybutor zawsze ma jakiś budżet. Jeżeli są debiutanci i zrobili świetną rzecz i zaczynają swoją drogę z wodowaniem tego filmu na festiwalu. To naprawdę znaleźć sposób, żeby ta identyfikacja powstała, założyć social media i żeby to było prowadzone dobrze od początku do końca. Jeśli nie mają budżetu, żeby komuś za to zapłacić, to pytać po znajomych.

HBJ: Bo to też jest tak, że niektóre telewizje kupują krótki metraż; Canal plus, HBO?

KS: Kupują prawa do filmów. Też Canal Plus ostatnio puszczał filmy produkowane przez Studio Munka i były te premiery dość długo po tym jak te filmy powstały i się przez festiwale przetoczyły. Co mogę poradzić na przykład, kiedy są debiutantami, zrobili świetny film, dystrybutorzy walczą o ten film i jeżeli twórca wierzy w ten swój film i chce, żeby był naprawdę dobrze zaopiekowany, to niech sprawdzi tego dystrybutora. Co on wcześniej wprowadził? W jaki sposób wprowadził? Jak wprowadził komunikację danego filmu? To jest bardzo istotne, żeby po prostu nie oddawać. Nie zachłysnąć się tym, że mój film jest taki super i wygrał wszystko i teraz wszyscy chcą go kupić i chcą go prowadzić do kina. Wziąć oddech. Krok w tył i sobie naprawdę zmapować te opcje, żeby nie oddawać go w byle jakie ręce.

HBJ: Mówi się też często, że taki mały dystrybutor więcej czasu poświęca na film niż ktoś kto jest na rynku gigantem.

KS: Absolutnie. Dokładnie do tego zmierzam, że są firmy z ogromną renomą i środkami czy renomą, no po prostu mają środki na promocję i w ładują te tysiące banerów na Onecie. Czy promocje na social media. Ale nie robią wokół tego filmu nic ponad to. Czy to się finalnie przełoży na wynik? Niekoniecznie. A czasami właśnie przy takich małych arthausowych filmach, gdzie z góry wiadomo, że ta pula widzów jest niszowa i nie przeskoczy się pewnej poprzeczki, to naprawdę wiele więcej serca włożył w to dystrybutor, który nie wprowadza pięciu filmów na miesiąc, który wciąż jakby kocha kino, a nie myśli tylko pieniądzech. Wiadomo, że na koniec dnia fajnie, żeby wyjść na zero, ale zdecydowanie warto wierzyć w mniejsze firmy, które wkładają pasję w to, co robią niż zawierzać gigantom i korporacjom. I wspierać się nawzajem.

HBJ: Dzięki wielkie Karolino

KS: Dzięki też.

6

**CYKL
DOKUMENTALNY/
BOHATER W
FILMIE DOKUMENTALNYM CZ.1**

Hanna Bauta-Jankowiak: Cześć Marto! Witam Cię bardzo serdecznie w moim podcaście.

Marta Prus: Cześć! Bardzo mi miło.

HBJ: Kim dla Ciebie jest bohater w filmie dokumentalnym?

MP: Bohater to jest dla mnie centralna i najważniejsza część filmu. Chociaż to tak brzmi przedmiotowo, jak mówię, że ktoś jest częścią filmu. Mam na myśli to, że dla mnie bohater jest zawsze punktem wyjścia do rozważań czy zrobić film właśnie o tej osobie czy nie. A jak już właśnie postanawiam, że tak, że widzę w tym bohaterze potencjał to wokół tej postaci cały film się buduje. Bez bohatera, dla mnie – tak jak ja rozumiem film dokumentalny – nie ma filmu. On jest zawsze dla mnie początkiem tej długiej podróży. Podróży bohatera. Ja za nim podążam. Więc można powiedzieć, że film dokumentalny jest opowieścią o bohaterze.

HBJ: Ja też mam wrażenie, że tworzenie filmu dokumentalnego to są tak naprawdę wieczne poszukiwania. I czasami się okazuje, że bohater, którego sobie wybraliśmy wcale nie jest w stanie dramaturgicznie udźwignąć filmu, więc trzeba znaleźć dla niego jakąś przeciwwagę. Takie mam wrażenie jak oglądam chociażby Twój film „Over the limit”. Twój film nawet jeśli jest dokumentalny to ogląda się go jak fabułę. Ma bohatera i antagonistę. I dlatego ten zestaw tych bohaterek Rity i Iriny jest takim motorem napędowym. To jest dla Ciebie ważne?

MP: To już zacznę od tego, że mówiłaś, że bardzo trudno jest znaleźć bohatera, który że tak powiem uciągnie dramaturgicznie film. I to jest prawda. I tak jak powiedziałaś, że robienie filmów dokumentalnych to jest wieczne poszukiwanie tych bohaterów. I chociaż ciągle uważam, że jestem nie tak bardzo doświadczona, a będziesz rozmawiała z bardziej doświadczonymi osobami, które zrobiły więcej filmów niż ja, ale na tym etapie mogę powiedzieć, że ja się zgadzam z tym bardzo mocno. Moje bycie reżyserką również dokumentalną polega na tym, że w zasadzie można powiedzieć, że ja obserwuję świat w taki sposób, że ja tego bohatera codziennie szukam. Robię to pewnie nieświadomie. Znaczą również świadomie. Bardziej bym powiedziała, że odruchowo. Mam taką po prostu silną ochotę, żeby znowu wejść w czyjś świat. Rozglądam się za tym bohaterem na co dzień. Temat twojego podcastu o bohaterze w filmie dokumentalnym jest trudny do takiego konkretnego uchwycenia. Na czym polega to coś, że dana osoba ma w sobie ten potencjał dramaturgiczny, tzn. że opowieść o tym człowieku stanie się opowieścią, tak jak teraz mówisz, o takiej sile napędowej, dramaturgicznej jak w filmie fabularnym. Myślę, że tutaj nie ma prostej recepty.

HBJ: Jakich bohaterów Ty szukasz? Masz taką świadomość, że konkretnie twój bohater musi mieć jakieś cechy osobowości? Wiesz, że te cechy się sprawdzą w filmie?

MP: Powiedziałabym, że ja nie szukam konkretnych cech osobowości czy charakteru. One też są ważne. To jest zbiór zarówno jakiś takich cech osoby, jakiejś aury, którą ja wyczuwam u niej, ale też bardzo ważna jest sytuacja życiowa tej osoby. Mówiąc sytuacja życiowa mam na myśli zarówno relacje w jakie jest uwikłana, jak i to w jakim jest punkcie swojego życia. I co tę osobę w najbliższym czasie czeka. I dopiero wtedy jak mam takie połączenie, że wiem, że coś się będzie działo w życiu tej osoby. I tutaj myślę o wydarzeniach, które jak w filmie fabularnym są pewnymi scenami, pewnym takim plotem, czyli fabułą tego filmu. To łączę z cechami

charakteru, osobowości i też taką moją sympatią do tej osoby. To o co chcesz mnie pytać jest na tyle ulotne, że też się boję tu formułować taką receptę na dobrego bohatera. Ale jak tutaj się na szybko namyśle, to tak chyba bym to widziała. To jest osobowość danej osoby i sytuacja życiowa, w której się znajduje.

HBJ: To wymaga też dużo zaangażowania ze strony reżysera/reżyserki, że ty musisz się do tej osoby zbliżyć. Masz też jakieś swoje recepty na to? Bo to czasami nie jest łatwe. Opowiadałaś już w różnych wywiadach o tym, że chociażby jedna z bohaterek „Over the limit” jest trenerką reprezentacji Rosji w gimnastce artystycznej i to nie jest taka osoba, do której się zazwyczaj podchodzi, a ona uśmiechnie się do ciebie i powie co u niej słychać. To są raczej takie osoby, do których bardzo trudno się zbliżyć, których ludzie nawet się boją.

MP: Myślę, że każda sytuacja z bohaterem jest odrębna. I piękne jest to, że nie ma jednej recepty na każdego bohatera. Bo każdy bohater to po prostu człowiek ze swoim całym wszechświatem. Do każdej osoby w inny sposób trafiamy, mówiąc po prostu po ludzku. Bo dla mnie bycie z bohaterem i robienie o nim filmu jest jak bycie z drugim człowiekiem. Gdzieś ten film się dzieje równoległe, z boku. To się też różni od pracy z aktorem. Aktor rozumie, że bierze udział w filmie i aktor też wie czym jest film. Rozumie w czym bierze udział, gdzieś tam sobie wyobraża jaki produkt na końcu tej przygody on zobaczy. Natomiast przy filmie dokumentalnym jest taka zasadnicza różnica, że osoba, o której robimy film zazwyczaj nie potrafi sobie wyobrazić jaki obraz tej osoby ja przedstawię światu. W związku z tym taka odpowiedzialność i bycie z tą osobą jest po prostu oparte nie na tym, że jest jakaś umowa między nami zawodowa, tylko to jest taka umowa międzyludzka. Ta osoba ufa mi, że ja jej po prostu nie skrzywdzę, że ja tej historii nie wykorzystam, nie pokażę w złym świetle, więc na tym też polega ta różnica w tych dwóch gatunkach. Pytałaś też czy mam jakąś metodę do docierania do ludzi. Powiedziałabym, że nie mam. Powiedziałabym, że do każdej osoby staram się dotrzeć w taki sposób jaki mi się wydaje adekwatny do potrzeb danej osoby. Natomiast jak pytasz o Irine Winer to trudność dostania się do niej wynika z tego, że ona jest bardzo wysoko ustawioną osobą w świecie rosyjskiego sportu. I z tego względu trudno było się do niej dobić, a musiałam się do niej dobić, bo ona miała mi dać zgodę na robienie filmu, o mojej głównej bohaterce, którą była gimnastyczka Rita Mamut. I tutaj też jest trochę co innego kiedy mówimy, że ja próbuję zdobyć zgodę wysoko ustawionej w hierarchii ważności i w ogóle tego kraju osoby, a czym innym jest budowanie relacji z bohaterką filmu Ritą. Można powiedzieć, że ja próbowałam u królowej, u cesarzowej dostać zgodę, żeby wejść do jej pałacu, ale już w tym pałacu chciałam się zaprzyjaźnić z osobą, która ten pałac jakoś zasila swoją osobowością. To są dwie różne rzeczy. To, że się do niej dobiłam to przede wszystkim moja determinacja, wola walki, że się nie poddawałam w tym i wierzyłam naiwnie, że w końcu osiągnę swój cel, pokazując jak jestem zdeterminowana i że się nie poddam. Sądziłam, że to ona doceni we mnie. A czym innym było budowanie relacji z Ritą. Chciałam wejść w ten świat i zaprosić do niego widzów. To są dwie różne rzeczy. W inny sposób to robiłam. Ale chciałam od razu powiedzieć, że to nie jest jakiś wyrachowany sposób, że ja sobie wyliczam jak dojść do tego człowieka. Ale może to jest wręcz tak proste, że ja Ritę zauważyłam bardzo wcześnie i poczułam, że ja bym się z nią polubiła tak jak z koleżanką. Wydaje mi się, że to przy filmach dokumentalnych to jest tak proste. Ja podchodzę do ludzi, do których mam ochotę podejść, gdzie czuję, że znajdziemy wspólny język. Na pewno nie jestem osobą, która potrafi ze

wszystkimi rozmawiać. Bo zarówno ja jestem szczerą i nie zmieniam swojego zdania, albo swojego sposobu bycia przy kimś czy dla kogoś, ani też nie potrafię w nieszczerzy sposób dzielić się jakąś serdecznością, kiedy jej w sobie naturalnie nie czuję. No i w tym momencie już zgubiłam wątek. (śmiech)

HBJ: (Śmiech) Ale czy to było tak, że na początku jak dowiedziałas się o tej trenerce (Irina Winer), z niesamowitą charyzmą, taką determinacją do pracy i z tym w ogóle jej niesamowitym wyglądem to czy nie było tak, że najpierw wytypowałaś ją jako bohaterkę?

MP: Nie. Ja zainteresowałam się tym światem poprzez Irinę Winer. Ona była tą postacią, którą zobaczyłam w Internecie. I to patrząc na nią i czytając o niej popuściłam wodzę fantazji, jaki ten film mógłby być. Głównie to było tak, że ja zobaczyłam w Irinie i w tym systemie, który ona stworzyła metaforę Rosji. Natomiast od razu wiedziałam, że ona w tym filmie będzie na pewno, bo ona jest twórczynią tego systemu, ale ja tę opowieść będę snuła poprzez jedną z jej gimnastyczek. I po to pojechałam do Moskwy po raz pierwszy, jeszcze jako studentka, bez żadnego zaplecza produkcyjnego, żeby porozmawiać z nią. Ale to punkt drugi. Punkt pierwszy polegał na tym, aby jechać i znaleźć moją bohaterkę. A wiedziałam, że moją bohaterką będzie gimnastyczka.

HBJ: Mówiłaś o tej odpowiedzialności przed bohaterem, który nie wie czego może się spodziewać. O tym, że na reżyserze/reżyserce ciąży też pewnie informowanie bohatera jak to będzie wyglądać i puszczenie mu takiego filmu pod koniec do akceptacji. To jest rzecz, która wydaje się oczywista, ale wydaje mi się, że to warto tutaj powiedzieć. I to jest też pokłosie polskiej szkoły dokumentu. Tak jak Kieślowski zrezygnował z robienia filmów dokumentalnych po filmie „Z punktu widzenia nocnego portiera”, czy to co Pan Jacek Bławut w swoich filmach stosuje, czyli ta wielka odpowiedzialność za bohatera. Czy jest jakaś recepta, którą można wtłoczyć młodym twórcom? Jak myślisz?

MP: Recepta, żeby unikali sytuacji dwuznacznych?

HBJ: Żeby też mieli tę szczerą w sobie, żeby informować z czym się to wiąże. Żeby mieli w sobie tyle odwagi, żeby pokazać to swoje dzieło jak już powstanie. Często sięgamy po takie trudne historie. Dokument wydaje mi się takim polem eksploracji, gdzie sięgamy do ludzi z problemami. I dlatego wydaje mi się to takie ważne. Czy też na to tak patrzysz. Jakbyś mogła to też tutaj nam rozwinąć.

MP: Taka lampka powinna się zaświecić jeśli pomyśli się o swoim bohaterze w sposób przedmiotowy. O zrobię o tej osobie film, bo to będzie świetny film, a nie za bardzo o tę osobę dbam! Trudno to tak powiedzieć, bo oczywiście jak ja znajduje bohatera i zaczynam wierzyć, że z tym bohaterem stworzę opowieść o nim, która stanie się filmem, to mam tę świadomość, że z tego będzie film. To jest oczywiście dla mnie jakiś napęd, dla mnie jako reżyserki. Ale od razu to się dzieje w taki sposób, że to się nie dzieje kosztem tej osoby, ponieważ mam ogromną empatię do tego mojego bohatera. I taką żywą i szczerą chęć poznania go. To nie jest tak, że ja wchodzę w ten świat i chcę coś zawłaszczyć, albo jeszcze gorzej by było, gdybym chciała coś przeinaczyć. Tylko ja wchodzę, że tak powiem z otwartym sercem. Ta lampka powinna się zaświecić kiedy tak jakoś instrumentalnie myślimy o tej osobie, jako drodze do zrobienia filmu, na którym ja się wybiję jako reżyser czy reżyserka. To na pewno jest groźne. Taka szczerść

wobec swoich emocji, szczerść wobec bohatera i wejście w relację międzyludzką. Nie myślę, że to jest relacja jakaś taka zawodowa, tylko szczerza relacja międzyludzka. To jest podstawa. Jestem ciekawa jak inne osoby będą mówiły o tym bohaterze, ale wydaje mi się jest to na tyle ludzka sfera, że tutaj nie można mówić o jakichś odgórnym regułach, bo tak naprawdę to o czym ty chcesz rozmawiać z ludźmi dotyczy etyki każdego z nas. To jest rozmowa o tym, co ja uważam za etyczne. Ja jako Marta Prus, a nie ja jako reżyserka. Tylko ja jako człowiek. I w ten sam sposób tę sprawę będzie widział każdy inny reżyser. Dlatego mówimy właśnie o odpowiedzialności za bohatera w filmie dokumentalnym. Tutaj nie ma sztywnych reguł. Tutaj nie jest tak, że bohater w pełni wie w czym bierze udział, że ma umowę skonstruowaną tak czy inaczej i wie jakie są jego prawa i obowiązki. Tylko to jest tak jakby się zaczynała przyjaźń, albo relacje miłosne z kimś. Nie wiemy gdzie razem zajdziemy. To też nie do końca jest tak, że to jest relacja przyjacielska czy miłosna czy mistrza z uczniem. Każda z tych relacji ma jakieś swoje cechy charakterystyczne. Relacja reżysera z bohaterem jest na tyle inna, że jednak reżyser powinien czuć tę odpowiedzialność, bo to on zaprosił bohatera w tę dziwną podróż. To on w jakiś sposób steruje tą podróżą. To nie znaczy, że nią manipuluje, bo nie to mam na myśli. Ale to ja wchodzę w życie człowieka. I na koniec chciałabym wyjść z tej relacji, z tego naszego bycia razem z filmem. Ta osoba też wyjdzie z tej relacji z filmem, ale ona nie ma na ten film tak dużego wpływu jak ja. W związku z tym, że łączą nas relacje międzyludzkie, jakaś szczerza i prawdziwa przyjaźń czy przynajmniej koleżeństwo czy zaufanie. To i tak jest tak, że ja to czuję, przez to, że ja wiem co nakręciłam. To ja patrzę przez kamerę i to ja mam świadomość reżyserki, która buduje dramaturgię z opowieści o tej osobie i to potem ja powiem o tym filmie, że jest gotowy. Oczywiście porozmawiam o tym filmie z bohaterem, pokażę jako pierwszej film i spytam się czy akceptuje. Ale to ja powiem potem, że ten film jest gotowy i można pokazać go światu. W tym wszystkim to ja jestem tym motorem napędowym. To w tym leży gdzieś ta nierównowaga pomiędzy nami oraz ta moje odpowiedzialność. I na tym zasadza się podstawowa sprawa odpowiedzialności. O tym bardziej jest opowieść Kieślowskiego, a trochę innym dlaczego on zakończył robienie filmów dokumentalnych. Trochę czym innym jest historia Jacka Bławuta, który po prostu emocjonalnie już nie wytrzymał takiej intensywnej przyjaźni z osobą, która miała tak trudny życiorys. Można powiedzieć, że serce mu pękło. Bo on jakby tym swoim filmem, nie wywoływał podejrzeń, że skrzywdzi tę osobę, czego tak jak czytam czy słyszę obawiał się Kieślowski.

HBJ: Z twoich filmów, w tym przynajmniej z filmu „Mów do mnie” i z tej historii z Krzysiem też wynika, że to jest też praca emocjonalnie ciężka. Robienie filmu nie ogranicza się do sfery zawodowej. To jest praca z bohaterem, czyli prawdziwym człowiekiem, który ma uczucia, który ma wątpliwości, za którym trzeba podążać. W tym filmie też wchodzisz w rolę bohatera filmowego. Ty sama jako reżyserka, gdzieś tam nam się pokazujesz. Jak sobie radzisz z takimi wątpliwościami jak tworzysz film? Mówię o tej strefie emocjonalnej, która gdzieś tam w tych wszystkich filmach jest widoczna. To są filmy obserwacyjne, ale w tym wypadku taki akcent położony jest nie na samego bohatera, który sam opowiada nam o sobie i świecie. Przez to, że ty się tam pojawiaasz mówisz nam trochę o tej drugiej stronie postrzegania tego człowieka przez innych i przez siebie.

MP: W przypadku tamtego filmu, bo na koniec z każdego takiego spotkania powstaje film. Byłam w nim równie szczerza jak w każdym innym filmie. Tylko tutaj sytuacja moja ludzka, w

taki sposób przebiegła, że uznałam, że jedynym szczerym rozwiązaniem wobec tego bohatera i wobec tej historii, która się jakby dzieje w naszych życiach jest pokazanie siebie. Pokazanie swoich rozterek. Mogę powiedzieć, że z perspektywy czasu ja nie lubię wspominać tego filmu. Następnym razem gdybym miała taką sytuację to ja bym się po prostu wycofała dużo wcześniej. Dla mnie ten film jest też o tym jak ja zostałam zmanipulowana przez tę osobę. Jak też ja jako człowiek na tym ucierpiałam. Wtedy uważałam, że też chcę o tym opowiedzieć. A teraz myślę, że bezpieczniej dla mnie i moich emocji byłoby jakby zrobienie kroku w tył i powiedzenie, że przepraszam, ale chyba musimy się rozejść. Ale mówimy o osobie uzależnionej, która jakoś mnie tak uwikłała w swoją życiową sytuację i ja z moimi młodzieńczymi, szczerymi dobrymi chęciami starałam się w jego opowieść za bardzo uwierzyć. Natomiast działania filmowe były działaniami ludzkimi. Ja nie chciałam oszukiwać, że dzieje się coś innego niż się dzieje, wierząc bardzo w obserwacyjne podejście do dokumentu. Pokazałam w nim to, co się po prostu działo w tej sytuacji między nami. Gdybym nie pokazała siebie, bym uważała, że zakłamałam rzeczywistość. Wszystko co robię w moich filmach, to tak naprawdę jest wierność wobec rzeczywistości, którą ja widzę. Bo nie mówię, wierność wobec faktów, bo każdy z nas w sytuacji relacyjnej ma swoją perspektywę. Dlatego mówię, że ja jestem wierna temu, co ja widzę i co według mnie jest prawdą.

HBJ: Z tych wywiadów, które przeczytałam z Tobą wynika, że ty nie specjalnie wchodzisz jako reżyser/reżyserka i zagęszczasz tę atmosferę, która się dzieje, tylko bardziej obserwujesz to wszystko. Wiem z rozmów m.in. z Panem Marcelem Łozińskim, że on w swoich filmach „Jak żyć” czy „Happy end” wprowadzał specjalnie osoby, które znał, wiedział jak się zachowują w pewnych sytuacjach, więc był w stanie wykreować pewnego rodzaju zachowania ludzkie czy sytuacje, które mu ułatwiały realizację filmu. Doskonale zdaje też sobie sprawę, że wtedy była taśma filmowa. Nie mieli wtedy możliwości kręcenia filmu przez pięć lat i koszty były zupełnie inne. Natomiast jak ty się zapatrujesz do tego, żeby wprowadzać właśnie takich bohaterów do filmu dokumentalnego, których się zna i które mają sprawić, że ten bohater będzie trochę inaczej się zachowywał, czy też tę dramaturgię w tym filmie nam dostarczy?

MP: Wydaje mi się, że to nie jest kwestia materiałów filmowych albo budżetu filmu. To by znaczyło, że kiedyś nie było filmów obserwacyjnych, bo była droga taśma, a teraz mamy cyfrę, więc wszyscy robią filmy obserwacyjne. To zupełnie tak nie jest! To jest po prostu kwestia rozumienia w jaki sposób ja chcę dojść do swojego celu. Dla mnie taka właśnie droga poprzez inscenizację jest czymś co mnie w jakimś sensie nie interesuje. Jednocześnie ja nie krytykuję takiego sposobu robienia filmów. Ale mnie on po prostu nie interesuje. Ja bardzo mocno wierzę, że sama rzeczywistość, którą najpierw się zauważy, a potem się ją dobrze sfotografuje, że ta rzeczywistość może stworzyć film. Dlatego ja nie sadzę, żebym kiedyś, w każdym razie na razie nie miałam takiej potrzeby i wciąż jej w sobie nie mam, żeby właśnie do filmu dokumentalnego wprowadzać bohatera, który ma tę sytuację, tak jak mówisz, zagęścić, albo jest kimś kto zada moje pytania, powie coś co tę scenę jakoś wzbogaci. Ja czerpię dużą przyjemność z niespodzianek, które przynosi życie. Czerpię przyjemność ze współtowarzyszenia mojemu bohaterowi. Dlatego tak ważny jest wybór tego człowieka. Dlatego mówię, że bohater jest dla mnie takim punktem wyjścia i punktem dojścia

jednocześnie. Od niego się wszystko zaczyna i wokół niego się wszystko kręci. Na razie wszystkie moje filmy są o tych osobach, o których te filmy robię.

HBJ: To też wymaga bardzo dużo elastyczności. Podążasz za tym bohaterem, ale samo życie to nie jest jeszcze film. W filmie przynajmniej w takiej strukturze trzyaktowej muszą się zdarzyć różne rzeczy, jakieś załamanie, jakiś punkt kulminacyjny. Takie elementy widać w twoich filmach. Trudno sobie wyobrazić, żeby wszystkie filmy, które się tworzy wyglądały właśnie tak, aby świat nam dostarczył wszystko, tak aby ta autentyczność wybrzmiewała. Czy są jeszcze jakieś narzędzia związane z autentycznością, prawdą w kinie, które mogłyby nam ułatwić realizacje? Bo samego życia jeden do jednego też nie przełożymy. Wybieramy sobie jakieś sceny, jakieś elementy, które sprawiają, że powstaje film.

MP: To jest to, co mówiłam na początku. Przy wyborze bohatera ta sytuacja życiowa tego bohatera jest dla mnie niezwykle istotna, ponieważ te wydarzenia, te dynamiczne zmiany w życiu, to na co ja potem czekam z kamerą jest potem fabułą tego filmu. Nie o każdym ja bym potrafiła zrobić film. Ja potrafię zrobić film tylko o osobie, która mnie bardzo interesuje jako człowiek, a po drugie wiem, że w najbliższym czasie, w którym ten film będę realizowała spodziewam się zmian w życiu tej osoby. To są dla mnie takie podstawowe rzeczy. Natomiast potem to jest kwestia faktycznie jakiejś cierpliwości, żeby te pewne wydarzenia się zadziały. Tak jak mówisz, elastyczności, ja bym to nazwała bardziej czujnością. Zaobserwowaniem tego co te już zgromadzone przeze mnie materiały, czyli te wydarzenia w życiu mojego bohatera mówią o nim i jak one budują moją historię.

HBJ: Masz plan B, C, D? Co się stanie jeśli bohater wybierze tę lub inną drogę? Czy myślisz na etapie tworzenia, podążania za bohaterem i tworzenia scenariusza o takich rzeczach czy po prostu się temu poddajesz?

MP: Myślę, że muszę mieć w sobie taki instynkt. Ten moment kiedy mówię, że chcę zrobić film to moment, w którym wiem... (śmiech) to jest bardzo trudne jak to uchwycić, jak to nazwać. Z Ritą było w ten sposób, że ja nie wiedziałam jak pójdą zawody, jak tam się ta kariera jej będzie rozwijała. Nie wiedziałam przecież, że wygra Igrzyska Olimpijskie. Ale wiedziałam w jakim ona jest świecie. Wiedziała, że świat o którym opowiadam już jest ciekawy. Wiedziałam, że ona jest z tym swoim światem skonfliktowana. Mam na myśli trenerki. Wiedziałam, że każde zawody są bardzo emocjonalnie silnie naładowane. Wiedziałam, że ona jako osoba przeżywa bardzo wiele tak na co dzień. I że już sam trening jest ogromnym wyzwaniem. Wiedziałam, że sposób w jaki ona jest traktowana w tej szkole, w tym swoim centrum sportowym dla mnie buduje jakąś metaforę. Wiedziałam, obserwując ją, że będę miała do czynienia z dużymi amplitudami emocjonalnymi oraz z jakąś formą opowieści np. o wyzwoleniu, albo o dojrzewaniu. Ja tego nawet nie nazywałam, ale wiedziałam, że to co zaobserwowałam do tej pory, składowe jej życia, są na tyle interesujące, że teraz wyznaczam sobie punkt na osi czasu jej życia, kiedy uważam że ten punkt będzie siłą napędową. I dlatego właśnie cały film zmierza do Igrzysk Olimpijskich, ponieważ dla mojej bohaterki to był cel życiowy, aby do tych zawodów dojść. Jeśli myślimy o filmie jako o osi czasowej, to im bliżej końca filmu, im bliżej tych Igrzysk, to jej emocje wewnętrzne będą coraz wyższe i sytuacja będzie się zagęszczała. To co jest opresyjne, będzie coraz bardziej opresyjne, jeśli będzie miała jakiś problem, to ten problem będzie się tylko wyostrzał, ponieważ stawka w jej życiu będzie coraz większa. Można

powiedzieć, że na taki fabularny sposób ja o tym filmie myślałam. I wiedziałam, że im bliżej Igrzysk Olimpijskich osobom wokół niej będzie trudniej. A kiedy jest bohaterem trudniej to wtedy jest większa szansa na tak zwany konflikt, który napędza opowieść dramatyczną. Tutaj możemy mówić o takim podejściu. Ja Ritą się zainteresowałam na trzy lata przed igrzyskami. Ja wcale nie wiedziałam, że ja ten film będę robiła w trakcie Igrzysk. Trzy lata wcześniej wiedziałam, że chcę zrobić film o Ricie. I uważałam, że ten film zrobię również bez tych Igrzysk. Nie potrafię tego zwerbalizować, ale mam pewnie jakąś formę instynktu, który mi mówi na samym początku, że z tą osobą, o tej osobie będę potrafiła zrobić ciekawy film.

HBJ: Zakładasz jakieś ramy czasowe? Jeśli weźmiemy pod uwagę to, co już powiedziałaś wcześniej, że ważny jest bohater i to w jakim punkcie życia się znajduje to też od razu te ramy czasowe się nam zawężają. Tylko najpierw trzeba bardzo dobrze poznać też bohatera. Ty jeździłaś dość często za nimi, gdziekolwiek odbywały się zawody to się znajdowałaś. Wiesz, że są mistrzostwa, że atmosfera się zagęści, ponieważ są mistrzostwa. Ale ty to musisz jeszcze przekuć na scenariusz, na treatment, eksplikację reżyserską. Wyobrazić sobie jak to wszystko ma powstać i przede wszystkim też znaleźć producenta, który w to uwierzy i zaufa, że ten film tak, a nie inaczej wyjdzie i znajdzie dofinansowanie. No bo przecież przez pięć lat się nie jeździ za nic. To są kwestie też budżetu, które też trzeba przemyśleć. Jak ty to rozwiązywałaś, bo zaraz po studiach to oczywiście już miałaś filmy i to pewnie też jest ciekawe dla naszych słuchaczy, ale to nie jest tak, że ten budżet nie jest ograniczony, szczególnie, że film dokumentalny nie jest tak mocno dotowany jak filmy fabularne?

MP: Każdy z moich filmów, choć większość jest krótszych niż dłuższych, powstawał w różnym czasie. Jeden film powstał w dwa dni, drugi powstał w tydzień, a jeszcze inny powstał w miesiąc. Chociaż może się wydawać jak oglądamy te filmy, że czas zarejestrowany jest dużo dłuższy. W sensie czasu opowieści tego bohatera. Film „Over the limit” kręciłam przez rok. Cenzurą czasu były Igrzyska Olimpijskie. Każdy mój film dokumentalny oczywiście miał scenariusz. Scenariusz w filmie dokumentalnym ma dwie funkcje. Po pierwsze on mi jakoś porządkuje myśli. Te moje wyobrażenia oraz nazywa to dlaczego ja o tej osobie będę potrafiła zrobić film, bo spodziewam się takich i takich wydarzeń. W każdym z tych filmów spodziewałam się, że coś się u danego bohatera zmieni. W jednym filmie to było wyjście mojej bohaterki z ośrodka wychowawczego. Zmiana życiowa po kilku latach bycia w zamknięciu. Powrót do swojego domu. I wiedziałam, że ta zmiana coś przyniesie. Byłam ciekawa czego ona jako człowiek będzie poszukiwała na tzw. wolności. W filmie „Mów do mnie” o którym ty mówiłaś, to też było tak, że pytanie które sobie zadawałam i które on sobie zadawał to jest pytanie czy wyzwoli się z tego uzależnienia. A z Ritą też od samego początku na etapie preprodukcji filmu, już miałam producenta i poszukiwaliśmy finansowania. Wiedzieliśmy, że chcemy to realizować w roku olimpijskim. I tym celem do którego zmierzaliśmy była Olimpiada. W związku z tym każdy z tych filmów miał scenariusz. Tak jak mówiłam on porządkował moje myśli, a druga funkcja, którą pełnił to też informował ludzi, których prosiliśmy o wsparcie. A w przypadku szkolnych filmów to były dokumenty, które informowały moich prowadzących jaki ja film chcę zrobić. Szukałam ich akceptacji w tym. Właśnie po to jest scenariusz, żeby te osoby, które decydują o naszej drodze, wydają pieniądze, albo zgodę, albo dają jakąś inną formę wsparcia, żeby potrafiły razem z nami sobie ten film wyobrazić. Natomiast potem ja do niego nie wracam, ponieważ jak już mam tę ogólną zgodę i mogę film

realizować ze względów też finansowych, to górę bierze nad tym moim wyobrażeniem rzeczywistość. I ja wtedy już usilnie nie baruje się z nią i nie chcę podporządkowywać jej pod mój pomysł. Tylko podążam za tą rzeczywistością. A w jaki sposób się przekonuje ludzi? Ja chcę wierzyć, że się przekonuje ludzi do swoich pomysłów z dwóch względów. Po pierwsze, że ten pomysł jest po prostu dobry i np. że jak się pokazuje go producentowi czy producentce to widać jaki świat mnie zainteresował. Ten świat już zawsze nosi ze sobą pewnego rodzaju znaczenia, jakieś możliwości, że on też się wydaje tej osobie ciekawy oraz, że się wierzy w szczerą, nie tylko w możliwości. W szczerą reżysera, że on ten film bardzo chce zrobić. Ma silne pragnienie zrobienia tego filmu oraz, że jest zdolny do tego, aby ten film zrobić. Mówiąc „zdolny” nie chodzi mi tylko o to, że jest zdolną osobą, ale też o to, że ma różne narzędzia, które pozwolą mu ten film zrealizować. Reżyser musi wierzyć w swój pomysł. Nie wątpić w niego. Chociaż oczywiście takie chwile zwątpienia zawsze się pojawiają. Jednak na początku powinno być takie silne przekonanie, że ten film ja chcę zrobić i że ten film ja potrafię zrobić, że na koniec to będzie film z tej opowieści. Z tego naszego wspólnego czasu z bohaterem. A to przekonanie się bierze z takiego szczerego zaangażowania w daną historię czy w daną osobę. Pewnie to jest to, co widzą producenci w reżyserze. To przekonanie, tę determinację. Bo producent nie robi filmu za reżysera. To reżyser tak naprawdę jest na tych zdjęciach i to on ten film na koniec realizuje. Producent pomaga, jest taką osobą, która w różny sposób może pomóc, ale nie stanie za kamera i nie powie co masz kręcić. Ty to wiesz jako reżyser.

HBJ: W twoich filmach w ogóle się nie czuje kamery. A jednak mam takie osobiste przeświadczenie, że zawsze w jakiś sposób dopóki nie minie dużo czasu, albo i nawet zawsze przy takim włączonym guziku kamery zawsze bohater zachowuje się troszkę inaczej. Bo zawsze chce się pokazać z troszkę lepszej strony. Jakie są twoje recepty na to, żeby on przestał myśleć o kamerze? Ważny jest tylko czas spędzony z tym bohaterem, czy też jeszcze jakieś inne elementy mogą tu odegrać ważną rolę?

MP: Wydaje mi się, że nie każda osoba jest zdolna do tego żeby pod tym kątem stać się bohaterem filmu dokumentalnego. Bo nawet czas nie pozwoli czuć się jej komfortowo przed kamerą. Z niektórymi tak się da, z niektórymi tak się nie da. Według mnie to jest jedna rzecz. Trzeba wyczuć czy taka osoba ma tę zdolność do nie analizowania w ciągły sposób tego, że jest filmowania. Druga rzecz to po prostu szczerą relacją z reżyserem, bo bohater będzie się czuł komfortowo w momencie kiedy będzie wiedział z kim przebywa i w jakim celu. Czyli nie dość, że reżyser go informuje stara się, żeby się czuł bezpiecznie. Bo wie na tyle na ile może wiedzieć, co ten reżyser planuje, że tak powiem, zrobić. Ale też druga rzecz jest taka, że myślę, że jeżeli się takie osoby zaprzyjaźnią, to też dużo prościej jest, żeby ta osoba weszła w grę pod tytułem: ja tutaj jestem z kamera, ale ty zachowuj się tak jakby jej nie było. W tym oczywiście pomaga czas, żeby ta osoba o tym zapomniała, oraz ta relacja, którą się z bohaterem buduje. Natomiast też w przypadku filmu „Over the limit” było tak, że moje bohaterki były niesamowicie zaangażowane w świat, w którym one były głównymi bohaterkami czyli w prawdziwy świat sportowy. A ta moja kamera i ten mój film był czymś zupełnie pobocznym. One o tym nie myślały, nie przejmowały się tym, bo to było dla nich drugorzędne. Najważniejsze było to żeby trenować, żeby osiągać swoje cele sportowe. A to co będzie z tego filmu to zobaczymy później i zdecydujemy później czy nam się to podoba, czy nam się nie podoba. Między nami była taka umowa, że dopiero jak zobaczą skończony film to dadzą swoją akceptację. I to czy się na niego

zgadzają czy nie. W związku z tym taka sytuacja prawna pozwalała im się czuć jeszcze swobodniej. Ale myślę, że to ma drugorzędne znaczenie. Przede wszystkim było tak, że one miały bardzo ważne zadanie dla siebie do wykonania i żadna sytuacja, również to, że ja tam jestem z kamerą, nie powinna była zmieniać ich trybu działania. Bo mogłoby to w jakiś sposób im przeszkodzić w osiągnięciu celu.

HBJ: Wspomniałaś, że byłaś z nimi przez rok. W zasadzie kręciłaś je bardzo długo. Czy one nie miały Ciebie na żadnym etapie dość? Ciebie i kamery. Nie mówiły, że już starczy, jesteśmy tu zajęte zupełnie innymi rzeczami. Ja też mam takie poczucie, bo dużo razy byłam w Rosji i wiem, że to są tacy bardzo konkretni ludzie. I to nie tylko pani Irina jest konkretna, tylko, że tam bardzo dużo jest takich osób, konkretnych i pewnych siebie.

MP: Tak oczywiście. Były takie sytuacje. Było ich wiele. Słyszałam głównie od Rity, że dla niej już dzisiaj wystarczy. Że ona już nie chce. Oczywiście w większości te prośby szanowałam. Mówię w większości, bo nie byłabym prawdomówna, gdybym nie powiedziała, że czasami też prosiłam ją i mówiłam: „Słuchaj na piętnaście minut jeszcze bym chciała wejść. Czy się zgodzisz?” Czasami odpuszczałam, a czasami prosiłam. Prosiłam w momencie kiedy czułam, że potrzebuje tego materiału, a nie uważałam, że to jest bardzo inwazyjne, żeby wejść do jej pokoju z kamerą w momencie kiedy ona odpoczywa i leży. To nie było tak, żebym ją o coś prosiła, żeby coś zrobiła. A było tak właśnie z Ritą, że ona ten wolny czas od treningów, wołała spędzać w samotności, żeby właśnie się regenerować, a nie koniecznie jeszcze ze mną, z operatorem i z dźwiękowcem. I tutaj właśnie jest to co mówiłam, że to jest praca z prawdziwym, żywym człowiekiem, a nie z aktorem. I jak tutaj w sytuacji jakiegoś konfliktu się zachowywać. Bo to nie jest tak, że ja przedstawię jej tutaj umowę. Podpisałaś mi, że będziesz brała udział w filmie, bo musisz, bo za to dostajesz pieniądze. Tak nie jest. W jakimś sensie ona mi robi przysługę, że ona się zgadza na tę moją obecność. I ta moja obecność już zaczyna jej ciążyć, bo jest jej za dużo. Ja muszę to szanować. Ale też jednocześnie ja tam jestem, bo robię film, więc kalkuluję w głowie co według mnie jest niezbędne, żeby jednak jakoś z nią porozmawiała i wynegocjowała, żeby to zrobić. A co mogę odpuścić, bo sobie poradzę bez tego jako filmowiec. I to są bardzo trudne momenty. Dla mnie są równie ważne dwie rzeczy. Zarówno to, żeby bohater mojego filmu czuł się komfortowo i dobrze ze mną i w jakimś sensie, żeby mnie lubił. Można to tak jakby skrócić. I było mu ze mną dobrze. Ale równie ważne jest dla mnie, że ja na koniec chcę zrobić dobry film. W pracy przy „Over the limit” to było takie moje pierwsze doświadczenie, kiedy widziałam, że to czasami stoi w konflikcie. Ja muszę podejmować jakieś decyzje. Zarówno odpuszczanie swoich planów filmowych jak i negocjowanie z bohaterem. Oczywiście tu jest zawsze proszenie, to nigdy nie jest jakieś wymaganie. Ja też nie mam jak wymagać, ponieważ nie chcę wymagać. Nawet jakbym chciała to bym nie mogła. Każde z tych rozwiązań było dla mnie ciężkie do przeprowadzenia. Jakoś, że tak powiem, się udawało. Tutaj odpuszczała, tutaj prosiłam. Tutaj się Rita zgodziła, tutaj się nie zgodziła. W jakimś sensie, w jakiejś kondycji dobrnęliśmy do końca filmu. Nie zawsze ta relacja była łatwa, gładka dla każdej z nas. Ale na szczęście już po wszystkim, jak film się skończył, to jesteśmy w dobrych relacjach. Nawet przypadek chciał, że dzisiaj Rita do mnie napisała i spytała się co tam u mnie słychać. Miło, że po pięciu latach mamy kontakt. Nawet więcej tych lat już upłynęło. I relacja jest dobra, skoro Rita się interesuje co u mnie słychać.

HBJ: To jest też pytanie, które chciałam Ci zadać. Czy masz kontakt stale z tymi swoimi bohaterami?

MP: Z Ritą mam kontakt. I mam też kontakt z Gosią z filmu „Osiemnastka”. Natomiast nie mam kontaktu z Krzyśkiem i nie mam kontaktu z Vakhom i Magomedem, ale to dlatego, że nie wiem gdzie oni obecnie są. Mam nadzieję, że wszystko z nimi jest w porządku. Z Krzyśkiem ja już nie chciałam mieć kontaktu, bo ten kontakt był dla mnie szkodliwy.

HBJ: Film dokumentalny, jak się śmialiśmy z moimi kolegami ze Szkoły Wajdy z roku, to jest „Pot i łzy” czy Ty się z tym zgadzasz? Podpisujesz się pod tym? Radość oczywiście też.

MP: Myślę, że jak robisz coś na czym Ci bardzo zależy, nie powiem, że coś co kochasz, tylko coś w co wierzysz i na czym Ci bardzo zależy to tam zawsze jest pot i mogą się też pojawiać łzy. I tam gdzie wchodzisz z całym otwartym sercem, w relację z drugim człowiekiem tam też są zawsze łzy. One mogą być łzami szczęścia, ale mogą być też łzami smutku. Myślę, że tak, że film dokumentalny to jest pot i łzy. W momencie kiedy robisz to szczerze, z potrzeby serca, a nie myśleniem takim koniunkturalnym, albo myśleniem, że się chce osiągnąć sukces.

HBJ: Bardzo Ci dziękuję. Mnie jeszcze korci, żeby zadać Ci jedno pytanie. W jaką stronę idzie film dokumentalny w obecnych czasach, ale nie wiem czy to nie jest temat na rozmowę w przyszłości?

MP: Nie potrafię nic przewidzieć, wiem że teraz nie mam planów. Bo mam dwumiesięczną córeczkę i się nią zajmuję. I też kolejny film, który będę robiła będzie filmem fabularnym. W jakimś właśnie niewiadomym czasie, bo najpierw muszę się zająć moim dzieckiem. Natomiast wracając do pytania o przyszłość filmu dokumentalnego, to chciałabym, aby ten gatunek, jakkolwiek każdy z nas go rozumie jako twórcą, żeby był z nami, szczególnie w dobie takich fake newsów i myślenia, że rzeczywistość jest taką sferą, którą można w jasny opisać, zdaniem, które nie są zmetaforyzowane. Dokument jest taką przestrzenią pogłębienia człowieka. Pokazywania, że nic nie jest takie jasne i proste jak nam by się wydawało. Świat potrzebuje metafory. Każdy sposób w jaki będzie robiony film przez nas i kolejnych twórców, będzie opowieścią, która będzie nas uczyła czym jest parabola, metafora i czym jest skomplikowanie ludzkiego losu.

HBJ: Dziękuję Ci bardzo za to piękne podsumowanie i za rozmowę.

MP: Również bardzo dziękuję.

7

**CYKL
DOKUMENTALNY/
FILMY OPARTE
NA MATERIAŁACH
ARCHIWALNYCH**

Hanna Bauta-Jankowiak:

Dzień dobry! Witam Cię Zbysławie w podcaście związanym z cyklem filmów dokumentalnych. To jest cykl poświęcony filmom obserwacyjnym, ale brakuje mi w nim takiej nuty związanej z filmami historycznymi, a ty się właśnie takimi filmami, dokumentami zajmujesz. Mógłbyś trochę więcej o sobie powiedzieć i skąd się wzięła ta pasja do dokumentu historycznego?

Zbysław Kaczmarek:

Dzień dobry, cześć! Trudno mi odpowiedzieć na tak ogólnie zadane pytanie. Dla mnie jest coś niezwykłego w tym, że odchodzą ludzie, świadkowie historii. Są ludzie, którzy byli uczestnikami jakiegoś wydarzenia i mają swoją jakąś własną perspektywę na to wydarzenie. Bo wydarzenia opisywane w podręcznikach są na podstawie różnych źródeł, dokumentów. Natomiast są bezduszne. Natomiast w tym co mnie interesuje, to takie indywidualne subiektywne spojrzenie na tę historię. Ona może traci taki walor obiektywizmu. Ale widzimy w niej czasem dramat, jakąś indywidualną historię. Czasem radość. Jeżeli mówimy o historii i to o polskiej historii to ta radość jest rzadka. Czasami to jest jakaś chwilowa duma. Często są to jakieś traumy, trudne zdarzenia. Też trudne decyzje, bo powiedzieć nie w momencie kiedy wszyscy mówią tak jest trudno, a do takich ludzi staram się docierać.

HBJ: Realizowałeś też „Głowę Doktora Witaszka”, przy czym w jakimś tam małym procencie Ci pomagałam. Tam też się oparłeś na archiwaliach. Skąd ty je pozyskujesz? Bo to jest też taka ciekawa kwestia dla tych, którzy zaczynają zajmować się dokumentem. I nie koniecznie zdają sobie sprawę z tego jaki mamy zasób banku zdjęć czy różnych archiwów i w Polsce i za granicą.

ZK: Ja bym w ogóle wyszedł od tego, że podzieliłbym – ale to jest mój osobisty pogląd – archiwalia. Nazwałbym je bezpośrednio, czyli np. mówimy o drugiej wojnie światowej, o jakiś rakietach i konkretnie pokazujemy zdjęcia tych rakiet. To jest taka sytuacja wymyślona w tym momencie. Często też archiwum wykorzystuję jako ilustrację z epoki. Jest obrazkiem dopełniającym. Tworzy pewien klimat epoki. Tutaj już możemy znacznie więcej materiałów wykorzystać. Bo jeżeli mówimy, jak w przypadku Doktora Witaszka o powojennym Poznaniu to praktycznie każdy materiał z drugiej wojny światowej, który był nakręcony w Poznaniu już tutaj można wykorzystać. Pokazuje klimat epoki. Pokazuje jak to miasto wyglądało. Pokazuje swastyki na ulicach. Pokazuje Niemców w mundurach. Oczywiście to się nie odnosi bezpośrednio do doktora Witaszka. Natomiast to jest to otoczenie, w którym on funkcjonował i do niektórych sytuacji wręcz idealna ilustracja.

HBJ: A skąd wzięłeś te wszystkie archiwa?

ZK: W tym konkretnym filmie archiwa mam z kilku źródeł. Pierwsze to jest FilMOTEKA Narodowa. Akurat w przypadku tego filmu to był współproducent filmu. Nie było łatwo FilMOTEKI pozyskać jako współproducenta, ale udało się. Ja za te archiwa nie płaciłem gotówką, tylko oni je wnieśli jako koproducent do filmu. To są ciekawe materiały dotyczące bezpośrednio Poznania. Takie niemieckie kroniki filmowe - Deutsche Wochenschau. Jeśli się nie mylę. Dawno nie miałem kontaktu z tym językiem. Nie znam go. Ale takie niemieckie kroniki filmowe, które pokazują Poznań i defilada przed Himmlerem, który odwiedził Poznań.

Pokazanie wojsk niemieckich hajlujących. I to pokazuje atmosferę wojennego Poznania. To jest jedno źródło. Drugie źródło to jest Wytwórnia Filmów Fabularnych i Dokumentalnych. Sytuacja formalna jest skomplikowana, część jest w zasobie filmoteki, częścią dysponuje Wytwórnia. Część materiałów filmowych wniosła Filmoteka jako asumpt do koprodukcji, a za część musiałem zapłacić w innej firmie. Czyli w Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych. Tam np. są kroniki filmowe. Te pierwsze kroniki, które były po wojnie rejestrowane. M.in. również kronika filmowa z Poznania, tuż po zdobyciu Cytadeli, kiedy widać prowadzonych jeńców niemieckich, kiedy widać zburzone miasto, kiedy widać pierwsze takie oznaki życia w powojennym Poznaniu. Takim powojennym nie po miesiącach, ale po godzinach, dniach po wypędzeniu Niemców.

HBJ: Jak udało Ci się do nich dotrzeć? Interesuje Cię koniec II Wojny Światowej i zlecasz szukanie w archiwach informacji komuś czy sam się za to zabierasz i spędzasz długie miesiące nad szukaniem tego co Cię filmowo interesuje?

ZK: Starałem się sam docierać do tych archiwów. To może jeszcze najpierw powiem o trzecim źródle. Trzecie źródło było w Niemczech to jest prywatna firma, która zajmuje się archiwami. To nie jest Deutsches Archiv i w ich posiadaniu jest film z Fortu VII. Ci wartownicy, ci żołnierze, którzy stacjonowali w Forcie VII i pełnili tam funkcje strażników właśnie. On jest o tyle ciekawy, że oni są w mundurach galowych. Spacerują tacy uśmiechnięci. A ta rzeczywistość fortu była dość okrutna. Tam na jednym ujęciu dwóch więźniów prawdopodobnie Polaków przemyka zdejmując czapki, bo taki był obowiązek. Dla mnie ten film był o tyle ważny, że w tym Fortie VII stracony został doktor Witaszek, jak również jego współpracownicy. Te osoby na zdjęciach być może to byli ich oprawcy po prostu. I to jest trzecie źródło. Też zawsze jest taka wątpliwość czy Niemcom, którzy ten film wyprodukowali, wywołali wojnę i teraz ten film sprzedają należy płacić. Moje odczucia są ambiwalentne. Natomiast dla dobra filmu uważałem, że powinienem te archiwa wykorzystać. Płaciłem z ciężkim sercem.

HBJ: Jako człowiek, który zajmuje się dokumentem historycznym to historię masz w małym palcu. Wszystko wiesz!

ZK: Nie, wydaje mi się ... Ja nie jestem takim pasjonatem historii, który zna daty, wydarzenia i który tym sypie z rękawa. Wręcz przeciwnie. Bardziej, jak podchodzę do jakiegoś tematu, to dopiero się zagłębiam w ten temat i wielu ludzi interesujących się historią wie znacznie więcej ode mnie. Natomiast jakieś takie zwykłe żmudne rozmowy z ludźmi. Przeglądanie materiałów, fotografii. No właśnie szukanie tych filmów. Trudno mi powiedzieć jak dotarłem do nich. O tym filmie niemieckim wiedziałem, że istnieje. Prawa do tego filmu kiedyś zakupiło Muzeum w Żabikowie. Jakieś ograniczone prawa do pokazywania na swoim terenie. Także udało mi się dotrzeć do ludzi, którzy dysponują prawami do tego filmu. I uważałem, że trzeba to wykorzystać. Szukałem wszystkiego co jest związane z wojną i z Poznaniem. Te różne tropy poprzez Internet, poprzez kwerendę w Filmotece Narodowej, naj[pierw taką szufladkową i karteczkową, a później poprzez przeglądanie tych materiałów, udało mi się do różnych rzeczy dotrzeć.

HBJ: Ile zajmuje taka dokumentacja w filmie historycznym? To są miesiące siedzenia nad tym czy lata, czy dni?

ZK: Wiesz co, to jest trudne pytanie, bo to nie jest tak, że tym się zajmujesz cały czas. Jedziesz na kwerendę, szukasz, żyjesz, robisz coś innego, ale przy okazji jesteś uważna na to co się wydarza wokół. Jakaś tam informacja dociera. Sprawdzasz wokół, sprawdzasz, pytasz. To trwało długie miesiące. I jeszcze pomijam procedury, to może nawet bardzo długie miesiące. Natomiast to nie jest tak, że ja te długie miesiące siedziałam bez przerwy w archiwach. Absolutnie nie. To były jednak jakieś wizyty sporadyczne. Staralem się jechać na cały dzień do Warszawy, spędzić ileś godzin w archiwum. Przejrzeć je najpierw w formie napisów, bo nie zawsze one się zgadzają z tym co jest na taśmie. A później już w formie taśm. Ten drugi etap jest o tyle trudniejszy, że za ten drugi etap też już trzeba płacić. Te taśmy, ktoś musi przygotować, czasem dygitalizować, więc to już jest trudniejsze.

HBJ: Lubisz oglądać też filmy bazujące na archiwaliach?

ZK: Tak. Mi się wydaje, że historię też jest bardzo trudno zilustrować. Możemy robić jakieś rekonstrukcje. Inscenizacje, ale to na razie zostawmy na boku. One mogą być lepsze lub gorsze. Ale mi się wydaje, że filmu z epoki nic nie zastąpi. To jest bardzo dobry taki materiał, który ilustruje dany czas.

HBJ: Ja pamiętam, że jak kiedyś oglądałam taki film Sergieja Łoźnicy „Pogrzeb Stalina” i zastanawiałam się wtedy jak dużo musiał spędzić czasu w takich archiwach, szukając tych wszystkich materiałów, bo film ma przeszło dwie godziny. I cały jest zmontowany z archiwalnych ujęć. Wydawało mi się, że on tam siedział w tych archiwach lata całe, żeby wszystko spiąć ze sobą.

ZK: Wydaje mi się, że tak rzeczywiście może być. Dokumenty często powstają latami. Albo polega to na obserwowaniu rzeczywistości z kamerą, albo właśnie na szukaniu w archiwach. To co ja np. „W Głowie doktora Witaszka” wykorzystywałam to powiedziałbym, że to jest bardzo niewielki materiał archiwalny, w stosunku do filmów, które bazują tylko na archiwaliach.

HBJ: No tak, bo ty połączyłaś archiwa z prawdziwym życiem, pokazując córki doktora Witaszka, które tam jako realne osoby występowały. Jakby one niosły tę historię.

ZK: Tak. Tak jak wspomniałem na początku, dla mnie człowiek, jego widzenie historii w przypadku np. córek doktora Witaszka to taka też ambiwalencja. Z jednej strony duma z ojca, a z drugiej strony taki trochę wstyd. Trochę takie wyparcie tego, że on mógł zabijać. Chociaż oczywiście on bezpośrednio nikogo nie zabił. Jeżeli już to pracował nad szczepionkami, ad jakimiś materiałami. No ale jest ta ambiwalentna postawa. To jest o tyle ciekawe, że historia jest czymś zamkniętym, co się wydarzyło kilkadziesiąt lat temu. A spojrzenie przez takich bohaterów pokazuje nam, że ona wciąż jest żywa. Jeżeli osiemdziesięcioletnia kobieta mówi do swojej wnuczki, że ani jednej nocy nie przespaa spokojnie, w kontekście swojego ojca, myśląc o nim, o tym co robił, to to znaczy, że ta historia żyje do dzisiaj. Dlatego to jest dla mnie najważniejsze. Ten świadek historii. Człowiek.

HBJ: Nad czym teraz pracujesz?

ZK: Mam pewien pomysł na film, poniekąd historyczny, ale z tematyki sportowej. Ale nie chcę mówić o szczegółach. Wybieram się na dokumentację. Dotyczy to takiej bardzo dużej postaci świata sportu, która nie żyje i która przedwcześnie odeszła. Nie mogę powiedzieć, że pracuje, to jest na razie pewien pomysł, który muszę dopiero zweryfikować czy w ogóle będzie się nadawał na film. Postać jest na tyle ciekawa, że na pewno coś z tego można zrobić, ale za wcześnie, żeby mówić o tym.

HBJ: **A jakbyś miał komuś doradzić, kto chciałby zrobić film historyczny. Szkoły filmowe kończy dużo osób i może zdarzyć się ktoś, kto bardzo chciałby stworzyć film oparty na archiwaliach. Za co taka osoba powinna się zabrać? Co byłoby taką dobrą wskazówką, która ułatwiłaby tę pracę ?**

ZK: Mimo wszystko jeśli to jest historia, która dotyczy ludzi, którzy żyją to ja bym jednak zaczął od tych ludzi. I od tego co oni mają w swoich domowych archiwach. Bo oni często mają fotografie, z takich bardzo odległych lat to trudno, żeby mieli jakieś zapisy filmowe, ale jednak zacząłbym od tych rozmów. Bo one dopiero mogą naprowadzić na to czego ewentualnie w tych archiwach szukać. Drugi krok to oczywiście Internet. Powrzucać hasła po takiej rozmowie. Co się wyświetli, że tak powiem. A później już można bardziej systemowo próbować szukać. Być może właśnie te archiwa wyświetlone w Internecie umożliwią namierzenie właścicieli. Trzeba by stworzyć bazę archiwum, które mogą posiadać taki materiał. W Polsce to jest stosunkowo proste. To jest: FilMOTEKA Narodowa, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Telewizja Polska, która też posiada dosyć rozbudowany zasób archiwalny. Natomiast na świecie, to ja się nie podejmuję doradzania, bo nie mam takiego doświadczenia poza Niemcami. Na pewno też istnieją bazy archiwalne, które powinno się przejrzeć pod kątem danego tematu. Ale też istnieją i to też w Internecie można sprawdzić archiwa i brakuje osoby, która posiadałaby prawa do tych materiałów. I to też jest tak, że te prawa są ogólne udostępnione. Domena publiczna. To może jest najbliższe temu wyjaśnieniu. Takie materiały również można w Internecie znaleźć. Natomiast już na poziomie takich materiałów bardzo konkretnych to polecałbym stworzenie bazy archiwów. Są w Wielkiej Brytanii, Rosji, chociaż tam pewnie trudno dotrzeć i to może być bardziej skomplikowane.

HBJ: **Ale biorąc pod uwagę takie materiały archiwalne z okresu wojny to kontrwywiady też działały. Czy to jest tak, że materiałów z Rosji powinniśmy szukać też archiwum amerykańskim czy brytyjskim? Albo odwrotnie?**

ZK: Powiem szczerze, że nie mam wiedzy w tym zakresie.

HBJ: **To jest właśnie coś co mi się pojawiło w głowie...**

ZK: Nie chcę wymyślać, nie mam wiedzy. Wydaje mi się, że jest tak jak mówisz. Trzeba szukać i tu i tu. Ale nie mam tego doświadczenia. I nie chcę się wypowiadać na ten temat.

HBJ: **A jak to wygląda z prawami autorskimi. Bo właśnie powiedzieliśmy o tej domenie publicznej. Ale jeśli coś nie należy do FilMOTEKI Narodowej ani do Wytwórni filmów Dokumentalnych i Fabularnych, to rozumiem, że podpisujesz zwykłe umowy na wykorzystanie praw autorskich? Jeśli chodzi o filmy, które znajdziesz, takie które należą do osoby fizycznej?**

ZK: To jest też skomplikowane. Co ciekawe FilMOTEKA Narodowa, do tych materiałów, które zostały z II Wojny Światowej stworzone przez Niemców, przez okupantów, nie sprzedaje praw. Tylko FilMOTEKA Narodowej płaci się za to, że oni te filmy przechowują, archiwizują itd. natomiast nie za prawa. Co to oznacza? To oznacza, że de facto nie ma posiadacza tych praw. Prawdopodobnie ci Niemcy już się nie przyznają. Ci co filmowali nie żyją, prawdopodobnie nikt chętnie by się nie przyznawał do tworzenia tych filmów. To są często filmy niemieckie, propagandowe z czasów II Wojny Światowej. Więc płacąc FilMOTEKA Narodowej nie kupuje się praw. Teoretycznie mógłby się ktoś zgłosić po te filmy, ale myślę, że to się nie zdarza. Ja zadzwoniłem do pewnego znanego profesora zajmującego się filmem i powiedziałem mu o konkretnym filmie, który znalazłem w Internecie. Film dotyczył Poznania z czasów II Wojny Światowej. Żołnierz niemiecki spaceruje w nim po Poznaniu. W różnych sytuacjach jest, gdzieś tam jest w restauracji, wchodzi do muzeum, wita się z innymi żołnierzami. Salutują mu. Jest wiele miejsc w Poznaniu pokazanych na tym filmie. Opisałem ten film profesorowi. Oczywiście znał go jako filmoznawca i człowiek rzeczywiście obyty w świecie filmu. Znał ten film. I mówi mi po prostu. Panie Zbysławie to jest znajda. Ten film nie ma właściciela i może Pan z niego korzystać. Oczywiście to jest zdanie profesora a nie prawnika, więc trudno mi powiedzieć jakie konsekwencje takie sytuacje mogą mieć. Wydaje mi się, że raczej nikt do tego filmu się nie przyzna. W żaden sposób nie udokumentuje praw, bo to musiałyby być tylko rodzina tego Niemca, który jako okupant tu w Poznaniu przebywał.

HBJ: I zdaje się, że musi minąć siedemdziesiąt lat od śmierci tego kogoś, aby można taki materiał wykorzystać.

ZK: Zdaje się, że tak. Są to dość skomplikowane sprawy. Moim zadaniem jest wyszukanie takich filmów, które pasują do tego co ja chcę zrobić. Natomiast ta strona prawna jest często skomplikowana. W przypadku II Wojny Światowej i w przypadku niemieckich filmów dotyczących okupacji Polski. Tak to nazwijmy. To jeżeli nie ma jasno określonego właściciela to mamy moralne prawo te filmy pokazywać.

HBJ: Masz jakieś marzenie odnośnie filmu, który chciałbyś zrealizować? Powiesz mi na koniec?

ZK: Taki jestem trochę zaskoczony! W tym momencie nie mam. Bo myślę gdzieś tam takimi małymi krokami. Myślę o tej znanej postaci ze świata sportu. I zostaniemy przy tym na razie.

HBJ: To ja Ci życzę powodzenia, żeby udało się zrealizować pomysł i że znajdziesz dużo perełek, które będą w stanie zbudować cały przebieg filmu i wyjdzie świetnie.

ZK: Dziękuję. I jeżeli nie ten, to jestem przekonany, że tematów, o które gdzieś tam się codziennie potykamy, a które czasami muszą dojrzeć w głowie to na pewno nie zabraknie.

HBJ: Moim gościem był Zbysław Kaczmarek.

ZK: Dziękuję bardzo.

HBJ: Dziękuję.

8

**CYKL
DOKUMENTALNY/
WSPÓŁPRACA
REŻYSERSKO-OPERATORSKA
Z PUNKTU WIDZENIA OPERATORA**

Hanna Bauta-Jankowiak: Witam Cię bardzo serdecznie Piotrze w moim podcaście Film Akcja! I cyklu dokumentalnym poświęconym właśnie dokumentowi. Chciałabym Cię zapytać głównie o ten aspekt związany z operatorką i reżyserką. Jest tak, że sam reżyserujesz filmy, ale jednocześnie jest tak, że pracujesz z innymi dokumentalistami, którzy też reżyserują filmy. I tutaj jesteś operatorem, autorem zdjęć. Jak taka współpraca wygląda. Jakbyś odpowiedział młodym dokumentalistom jak porozumieć się dobrze z reżyserem albo z operatorem.

Piotr Rosołowski: Z mojego doświadczenia wygląda to w ten sposób, że faktycznie nie da się zrobić dobrego filmu, dobrych zdjęć do filmu, takich skupionych i oddających jego charakter bez uczestniczenia w dokumentacji i wcześniejszych spotkań z bohaterami, oglądania obiektów zdjęciowych czy nawet wykonania próbnych zdjęć, jakiś uciekających zdjęć po których trzeba też mieć czas, żeby je zanalizować i jakby zastanowić się co się udało, a co się nie udało. W przypadku filmu fabularnego i dokumentalnego, na takim bardzo ogólnym poziomie to nie tak wiele rzeczy różni te gatunki. Może tylko tyle, że w tym filmie fabularnym jest dużo więcej czynników na które mamy bezpośredni wpływ. Od obsady, kostiumów, lokacji itd. W przypadku filmów dokumentalnych to jest jakie jest. Ja spotkałem się w mojej pracy z czymś takim, że czasami można mieć jakiś koncept zdjęć do filmu, taki czysto teoretyczny, że ktoś sobie wyobrazi, że widzi film w taki a nie inny sposób, ale po dokumentacji, po spotkaniach z bohaterem, po obejrzeniu lokacji, po przejściu takiej drogi tego co by się w tym filmie działo, może się okazać, że to w ogóle nie jest do zrealizowania. No bo nie ma takich możliwości. Te obiekty zdjęciowe czy te postacie, które tam są, czy czas, czy pora roku czy też inne warunki wpływają bardzo mocno na to jak ten film będzie wyglądał. Cała sztuka zdjęć w filmie dokumentalnym polega na tym, że ma się to pole manewru dużo węższe niż w filmie fabularnym. Jakby takiego wpływu na rzeczywistość. Bo jednak jest to rzeczywistość. I często można się tak potknąć próbując tę rzeczywistość na siłę zmieniać pod kamerę. Bo ona bardzo często się nie daje. Jest taka możliwość, że można pod kamerę coś zaaranżować, przygotować, ale są pewne granice tego. I chyba cała sztuka polega na tym, aby umieć się w tych granicach poruszać, żeby nie zabić tego co jest prawdziwe, a zarazem nałożyć na te wydarzenia, które są żywe i autentyczne, jakiś taki filtr, który to zmieni i spowoduje, że to jednak będzie inaczej wyglądało niż jakaś zwykła rejestracja rzeczywistości. Może to wszystko brzmi bardzo teoretycznie. Najlepiej jakby to oprzeć na przykładzie jakiegoś konkretnego filmu.

HBJ: Na przykład „Efekt Domina”. Realizowałeś taki film, ale to jest twój film i Elwiry Niewiery. Tutaj byłeś i reżyserem i operatorem zdjęć. Jak to wyglądało w przypadku „Królika po Berlińsku” czy „Ściany cieni”?

PR: Każdy z tych filmów miał zupełnie coś innego jako główny motyw. W przypadku „Efektu Domina” w ogóle to było dosyć specyficzne, bo koncept tego filmu się zmienił. Od takiego filmu, który miała pokazywać jakieś takie dziwne nie istniejące państwo, które organizuje mistrzostwa świata w domino. Do tego konceptu znaleźliśmy potem nowych bohaterów. I to w zasadzie weszło w taką bardzo intymną analizę związku między kobietą a mężczyzną, ministrem sportu z Abchazji, a rosyjską śpiewaczką operową. I wszystko to implikowało też jakby te zdjęcia. W jakimś sensie „Efekt Domina” jest takim filmem, w którym nie było takiej klarownej koncepcji, ani filmu, ani estetyki tego filmu, bo on się jakby sam zmieniał. A potem się tak jakby ułożył w coś takiego, że są jakby dwa poziomy tego filmu. Z jednej strony to jest opowieść o tym kraju, miejscu, które jest nieprawdopodobne, zniszczone, To taka riwiera postsowiecka. Bardzo takie piękne plenery i lokacje. Dużo takich establiszingu tam robiliśmy, które dodały klimatu temu filmowi i pokazały to miejsce. A z drugiej strony jest to serce tego filmu, którym jest ta relacja dwojga ludzi. Polegało to głównie na tym, żeby ta kamera była jakaś niewidzialna, żeby była w tych najbardziej emocjonalnych momentach z życia tych ludzi obecna. To się też jakoś tam udało. W drugiej części tego filmu było o wiele większe

skupienie na tym, żeby być z tymi bohaterami i żeby pokazać prawdziwe emocje. Wszystkie inne estetyczne rzeczy były podporządkowane temu. Wiadomo też, że przy filmowaniu ludzi, w takich trudnych sytuacjach to też jest zawsze etyczny aspekt jak blisko można z tą kamerą podejść. Jak to zrobić, żeby mieć tę bliskość, a zarazem tak, żeby to nie było takie nachalne, żeby nie czuło się, że ci bohaterowie się tej kamery boją. Też można byłoby wchodzić też w jakieś dalsze szczegóły.

HBJ: Ale to jest kwestia włączenia kamery w odpowiednim momencie i czekania, takiej cierpliwości czy bardziej obiektywów, które zastosujesz, żeby te osoby nie poczuły nachalności?

PR: To wszystko razem tak naprawdę. Zauważyłem, że po jakimś czasie ludzie i już nie zwracają uwagi na kamerę, jeśli ona jest obecna w domu, to się człowiek do niej przyzwyczaja jakby to była jakaś tam osoba. To też jest tak, że jak ktoś do nas przyjdzie i ktoś jest pierwszy raz to chcemy przed kimś wypaść od najlepszej strony, ale jak ktoś już mieszka z nami przez tydzień w tym mieszkaniu to i tak się do tego przyzwyczajamy i zaczynamy żyć normalnie, tak jak żyliśmy. A w ogóle to co jest bardzo ważne propos prób aranżowania rzeczywistości w filmie dokumentalnym, bo prawda jest taka, że za każdym razem się to robi, ale z tego co ja zauważyłem to to, że kamera filmowa widzi więcej niż nasze oczy. I to bardzo często jest tak, że jeżeli jest jakieś napięcie czy jakaś niekomfortowa sytuacja bohatera związana z czymś, bo czasami się nam wydaje, że chyba wszystko jest ok, ale potem w materiale to widać. Film dużo bardziej uważnie wyciąga te wszystkie szczegóły i trzeba po prostu na to wszystko zwracać uwagę. Trzeba zwracać uwagę na to, żeby gdzieś z całą tą obecnością ekipy filmowej, która i tak zaburza tę rzeczywistość nie zdeptać tego aż tak mocno, żeby ta sytuacja, którą mamy filmować nie została ofiarą tego. Bo przecież nie o to chodzi. A tak jakby skacząc po tych projektach, to chyba najbardziej konceptualnie przygotowanym projektem była „Ściana Cieni”. Od początku było wiadomo co się tam będzie działo. Od początku było wiadomo, że będzie rodzina szerpów, że będą himalaiści, że dojdzie do ich spotkania. Myśmy wykonali takie uciekające zdjęcia i dokumentacje. Co uważam jest bardzo ważne w przypadku każdego projektu. Jeśli się da, oczywiście. Zawsze jest warto wykonać w filmie dokumentalnym zdjęcia próbne. Później się okazuje czy sprzętowo czy w ogóle czy to podejście jest odpowiednie. Ważne jest to, że ma się czas, żeby to obejrzeć, podmontować. Zobaczyć co ten materiał sam w sobie opowiada. I myśmy też to dość długo przygotowywali. Tam była taka bardzo klarowna koncepcja bliskości tej kamery. Z tą główną rodziną Nepalczyków. I z tymi takimi plenerami tych miejsc. Potem to wejście tych wspinaczy, himalaistów i ono zburzyło taką spokojną stylistykę tego filmu. To w tym filmie też się czuje. Jest tam jedno takie bardzo ciekawe montażowe połączenie tego, kiedy z jednej strony ta rodzina nepalskich Szerpów jest w świątyni i modli się przed wyprawą w Himalaje, a z drugiej strony ci himalaiści lecą właśnie helikopterem i lądują w tej wiosce. Myśmy to robili na dwie kamery. Tam był też drugi operator, który był razem z tymi wspinaczami w helikopterze i właściwie ta scena według mnie odzwierciedla całe to napięcie tego filmu. Te dwie perspektywy, które w ramach tego filmu się zderzają i które my też od początku tak zaplanowaliśmy, że wiadomo było, że nie można tego nakręcić jedną kamerą. W przypadku tak złożonego projektu nie można w obydwóch miejscach być jednocześnie. I dlatego od początku było wiadomo, że przynajmniej część tego filmu będziemy chcieli zrobić na dwie kamery. Tam był też taki brytyjski operator, który się specjalizuje w filmach górskich. Myśmy się też podzielili tymi wątkami do filmowania. Także to były takie decyzje, które były zaplanowane na wiele miesięcy przed samymi głównymi zdjęciami. Wynikały z przemyślenia sobie tego co nas tam czeka. Jak się do tego przygotować? Jeszcze do tego trzeba było w kalkulować warunki fizyczne.

HBJ: Musielibyście być przygotowani fizycznie do takiego przedsięwzięcia.

PR: Trzeba było ten sprzęt też wwieźć helikopterem, do tych naszych lokacji. Tam był jakiś limit wagi. Były ograniczenia związane z prądem. Z ładowaniem baterii.

HBJ: I też pogoda. Te kamery nie działają tak długo w takich warunkach w porównaniu z tym jak działają na nizinach.

PR: To wszystko wynikało z tego, że im bardziej skomplikowany projekt tym bardziej trzeba wydłużyć ten czas przygotowania i zrobić dokumentację, jakieś uciekające zdjęcia, żeby zobaczyć z czym się tam można zmierzyć. Ja mogę tylko nawiązać odnośnie tych przygotowań do „Syndromu Hamleta”, w którym główna część to jest spektakl teatralny. Myślimy też wiedzieli, że to będzie jedna z głównych lokacji w tym filmie. Bardzo długo szukaliśmy odpowiednich przestrzeni teatralnych. Wiadomo było, że tam odbędzie się ok 50% zdjęć do tego filmu. I chyba obejrzeliśmy z siedem czy osiem teatrów w Kijowie i jego okolicach. Mniejszych i większych scen. W końcu zdecydowaliśmy się na takie miejsce, które też okazało się, że bardzo dużo nam dało, bo poza samą sceną, która miała taki stary odrapany, zniszczony klimat ten teatr miał takie przestrzenie, gdzie ci uczestnicy tego przedstawienia mogli wyjść na papierosa. Schować się w jakimś podwórzu.

HBJ: I to też nie były wymuszone przestrzenie, a wręcz takie pokazujące to zaplecze.

PR: Dawały też klimat tego miejsca, całej Ukrainy, Kijowa. I to też nie zdaliśmy się na przypadek. Chociaż można było powiedzieć sobie znajdziemy jakiś teatr. Żartuje teraz, że gdyby oddać tę decyzję do rąk producenta, to by pewnie wybrał taki teatr, z którym najłatwiej by było podpisać umowę. I gdzie ona byłaby najbardziej korzystna finansowo. Ale to też nie chodzi o to ponieważ ostatecznie to stworzyło taką przestrzeń, w której odbywa się połowa tego filmu. Ten okres przygotowań w dokumencie jest niezbędny, żeby móc sobie wyobrazić z czym się będziemy mierzyć podczas zdjęć. Czasami też pomaga i często tak pracuję, że oglądam podobne filmy. Jak robiliśmy z Elizą (red. Kubarską) „Ścianę Cieni” to oglądałem sporo jakiś filmów górskich. Pod wpływem tych filmów górskich zobaczyłem, że od pewnego momentu da się też pracować z kamerami Go PRO. Od pewnego momentu nie masz kontaktu ze swoimi bohaterami, bo są np. na 7 tys. m .n.p.m. Nikt tam z nimi nie pójdzie. I pamiętam, że myślimy też się przygotowali, że oni mieli kamery najnowszej generacji. Przetrenowaliśmy ich z używania tego. I kilka scen weszło z tego materiału, który oni sami nakręcili.

HBJ: Ci bohaterowie muszą być na tyle czujni, żeby włączyć tę kamerę.

PR: Tak to prawda. Z tym też był problem, bo wiadomo, że oni się skupiają na czymś innym. Ale oni tam byli chyba jedenaście dni sami i jakoś to udało się nam skondensować. A w przypadku „Syndromu Hamleta” to oglądaliśmy sporo filmów, które działy się w teatrze. I właśnie wtedy też mieliśmy taką refleksję, że nie można tej przestrzeni teatralnej tak zupełnie odpuścić, aby zdać się na jakiś przypadek. To jednak jest zbyt istotne. Jakby takich przykładów można by mnożyć. Jeśli odwrócić to pytanie i powiedzieć o jakiś błędach, które mogą być popełniane przy realizacji zdjęć do filmów dokumentalnych to błędem jest podejście, że to jest przecież film dokumentalny i nie można się do tego przygotować, bo to jest rzeczywistość i ona nas przecież zawsze zaskoczy. Trzeba po prostu pójść na żywioł. Jeśli się z takim podejściem zacznie pracować to bardzo często się okazuje, że ta strona wizualna jest też taka żywiołowo odpuszczona i bez jakiegoś charakteru. A cała sztuka polega na tym, żeby ten charakter znaleźć i jakoś z tej rzeczywistości spróbować wyszarpnąć. Bo tak jak mówiłem na początku nie mamy tak wielu narzędzi wpływania na tę rzeczywistość jak w filmie fabularnym. Ilkk

HBJ: To też jest ważne odnośnie tej dokumentacji. Bo przecież musimy poznać tego bohatera, o nim wiedzieć jak najwięcej, bo inaczej nie będziemy wiedzieć jak go uruchomić w odpowiednich momentach?

PR: Przede wszystkim dla reżysera jest to niezbędne. Ja uważam, że operator powinien być włączony do tego procesu.

HBJ: Wczoraj rozmawialiśmy na OFF Cinema o tym jak ważne jest to, żeby operator i cała ekipa była włączona od początku prac nad filmem. I mówię o tym ważnym aspekcie kreowania też pewnych rzeczy, wymyślenia jak do jakiegoś pomysłu podejść.

PR: Tak, tak to prawda. Czasami jest tak, że jeśli wprowadza się zbyt późno takie osoby związane z kreatywnymi pozycjami pracy w filmie, czy to operator. Mi się wydaje, że montażysta też jeśli ma się jakieś uciekające zdjęcia. Warto, żeby też z nim o tym pogadać. Czy sound designer, dźwiękowiec. Im wcześniej tym lepiej. Przygotowanie filmu może trwać też dwa trzy lata, ale w odpowiednim momencie warto te osoby wciągnąć. Bardzo często padają takie pytania, które mogą bardzo wpłynąć na film. Podam przykład ze „Ściany Cieni”. Ten film był dosyć długo w finansowaniu, ale udało się to finansowanie dosyć skomplikowane zakończyć, bo to nie było tylko dofinansowanie polskie, ale i francusko-niemiecki kanał ARTE taką dość dużą kwotą to wsparł. Potem jakieś fundusze filmowe ze Szwajcarii. I w pewnym momencie po tych zdjęciach uciekających pamiętam, że Eliza miała taką sesję montażową z niemiecką montażystką. Film jest w trakcie finansowania, pewnych rzeczy się jeszcze do końca nie podejmuje, ale po tej sesji montażowej tak się wszyscy zastanawialiśmy i doszliśmy do wniosku, że może trzeba by, biorąc pod uwagę, że to są zdjęcia w Himalajach i fajnie się wszystko kadruje, że może trzeba by to podkreślić zrobić ten jakimś formatem panoramicznym 1:2:35, a nie tak klasycznie. Myśmy zrobili 1:1:85, taki bliski bardzo 16 na 9. Troszkę bardziej panoramiczny niż taki standard telewizyjny. Mimo wszystko zrobić 1:2:35 to wrażenie mogło być jeszcze bardziej takie mocne. To oczywiście wpływa na całą postprodukcję, na dobór obiektywów, kamery itd. Ja właściwie byłem gotowy pójść tą drogą. Tylko w pewnym momencie się okazało, że producent już podpisał umowę z telewizją, która ma ten format już określony. Było już za późno na to, tak naprawdę. A to było gdzieś pół roku przed zdjęciami. Czasami jest tak, że pewne decyzje muszą zapaść dużo wcześniej, żeby móc to jeszcze gdzieś wynegocjować, czy wprowadzić do dyskusji między różnymi partnerami. Bo to jeszcze było tak, że skoro jest to w umowie, to może będziemy jeszcze o tym rozmawiać. Ale niemiecki producent powiedział, że on nie ma ochoty o takich rzeczach rozmawiać, bo ARTE i tak jest głównym partnerem telewizyjnym filmu i daje jakąś dużą kwotę i on nie chce ich obarczać, według niego, jakimiś drobiazgami. Podaję to tylko jako przykład, że czasami pewne decyzje dotyczą nie tylko rozmów operatora z reżyserem, tylko tak jak format filmu, to była decyzja pomiędzy producentem niemieckim, a główną stacją, która to wyemitowała. Właściwie staliśmy przed takim wyborem, że możemy to robić w dwóch formatach, tylko to oczywiście podraża koszty całej postprodukcji, która i tak nie była tania, więc ten pomysł upadł. Gdybyśmy o tym rozmawiali kilka miesięcy wcześniej to być może można by to w ten sposób zrobić. Podaję to tylko jako przykład takich planów, przygotowań, bo to też jest dzisiaj szczególnie ważne ustalenie jaka potem będzie ścieżka dystrybucji filmu. Czy on będzie pokazywany online, w telewizji i w kinie czy tylko online, albo tylko w telewizji. Albo w telewizji i online. To też wpływa...

HBJ: Ale lepiej zakładać wszystkie możliwości.

PR: Oczywiście. Tylko bardzo często jest tak, że to powoduje jakieś podwyższenie kosztów. Znowu wrócę do „Ściany cieni”, bo też była w pewnym momencie taka dyskusja. Ten film miał też dystrybucję kinową w Polsce, w Szwajcarii. I myśmy się w końcu zdecydowali na kopie DCP taką standardową, jaką się robi w przypadku filmów dokumentalnych, średnio czy niskobudżetowych filmów fabularnych, czyli 2,5K, taki standard. Chyba 2K, taki standard DCP. Ale też w pewnym momencie się zastanawialiśmy, myśmy to realizowali na takiej kamerze Gana, która zapisywała prawie w 5K i zastanawialiśmy się czy nie zostawić go w 4K. Ale to znowu się okazało, że przyszedł rachunek z postprodukcji i kosztowałoby to o 30 procent więcej. A tych pieniędzy nie było w budżecie, żeby jeszcze podwyższyć koszty postprodukcji o te kilkanaście czy kilkadziesiąt tysięcy euro, po to, żeby ten efekt był na ekranie lepszy. I znowu, gdyby to mieć wcześniej zaplanowane to

moglibyśmy rozmawiać już na różnych etapach i próbować jakoś ten budżet zamknąć. Zmierzam tylko do tego, że jest bardzo dużo rzeczy, które mogą wypłynąć w czasie przygotowań i z którymi się trzeba będzie skonfrontować. I to według mnie jest najciekawsze w tym. Takie właśnie wyobrazenie sobie tego filmu, taka próba ujarzmiania tej rzeczywistości. Ja mogę dodać tylko jeszcze coś takiego powiedział w pewnym momencie Marcel Łoziński, co jest taką zasadą realizacji autorskiego filmu dokumentalnego. Marcel powiedział coś takiego: „Rzeczywistość nie myśli. To autor musi myśleć za tą rzeczywistość. Jakoś ją próbować ujarzmić”. I wydaje mi się, że takie też jest zadanie operatora i reżysera, żeby spróbować sobie jakoś zamknąć ten świat, używając tych skromnych środków jakie są do dyspozycji w dokumencie, żeby one też miały jakiś estetyczny wyraz.

HBJ: Jakbyś mógł sobie przypomnieć twoje początki pracy nad filmem dokumentalnym i porównał to z tym co teraz robisz, jak wygląda ta współpraca z różnymi reżyserami to masz jakieś recepty na taką współpracę? Oczywiście zawsze jest taki etap kiedy trzeba się dotrzeć w tej pracy z każdym człowiekiem z jakim się pracuje. Chodzi mi o jakieś takie recepty kiedy operator może podpowiadać reżyserowi, czy też pewne rzeczy unaocznić. Receptę w jaki sposób najlepiej pracować?

PR: W moim przypadku było tak, że kończąc szkołę filmową w Katowicach zaczęliśmy pracować z Bartkiem Konopką. On mnie wciągnął do takiej roboty. Myśmy wtedy robili taki magazyn młodzieżowy w Telewizji Polskiej. To były reportaże tak naprawdę. Jechało się w jakieś miejsce i miało się trzy dni zdjęciowe. Oczywiście te reportaże były czasem lepsze, czasem gorsze, ale po zrobieniu iluś tam jako twórcy dobraliśmy. Może te rzeczy nie były jakieś specjalnie wartościowe, ale były jakimś takim poligonem doświadczalnym dla nas. Potem taki pierwszy film jaki robiliśmy to „Ballada o kozie”. On dostaliśmy taki specjalny grant w konkursie scenariuszowym dla filmów studenckich i myśmy go już zrobili w takich normalnych warunkach. Te doświadczenia tych reportaży pomogły nam dobrze się przygotować i to dobrze zrobić. Być może bez tego by nam było trudno. Z drugiej strony nie mogę polecać reportaży telewizyjnych jako jakąś drogę pracy twórczej, bo jeśli nie ma się tam wolnej ręki to na dłuższą metę jest to coś co zabija twórczość, a nie ją wspomaga. Myśmy pracowali w jakimś takim bardzo małym teamie, ja, Bartek, tam się jeszcze tylko zmieniali dźwiękowcy, kierownik produkcji, który był też kierowcą. Jeśli miałbym jakąś receptę powiedzieć to chyba fajnie jest jeśli się zaczyna robić jakiś mały projekt przed większym, albo przedłużyć ten czas przygotowań, jakiś zdjęć uciekających, żeby razem się jakoś dotrzeć i znaleźć odpowiedni styl czy język filmu, tego filmu, który się robi. Zdaje sobie sprawę, że nie zawsze jest to możliwe. Są projekty, które trzeba zrobić w pewnym momencie, bo inaczej to okno czasowe się zamyka. Ale wydaje mi się, że trudno wymagać od młodych twórców, żeby od razu wiedzieli, jak chcą coś zrealizować szczególnie jeśli to jest ich pierwszy film. Ten pierwszy film zawsze jest obarczony jakąś niedoskonałością. Dlatego warto wydłużyć ten okres przygotowań do tego.

HBJ: A już na zdjęciach? Jak sobie radzisz z tą współpracą? Bo to też czasami może być stresujące. Czasami się zdarzają rzeczy, których w ogóle nie przewidzieliśmy.

PR: Bardzo często się takie rzeczy zdarzają. Tylko, że na zdjęciach wszystko jest podporządkowane temu co jest zaplanowane. Strasznie mało czasu jest na taką conceptualną pracę. Tam już właściwie trochę się zmagasz z tą rzeczywistością, żeby

HBJ: Trochę ją nakierować na to na co byś chciał...

PR: Tak, tak. Czasami się okazuje, że to w ogóle nie wychodzi i wtedy dopiero trzeba się zatrzymać i zastanowić, że może warto to wszystko zmienić. Same zdjęcia to nie jest w ogóle kluczowy okres. Rzeczywiście trzeba mieć tam szczęście, być skupionym i dobrze jeśli każdy może wykorzystać to do czego jest najbardziej predestynowany. Bo czasami jest tak, że reżyser potrafi tych bohaterów

otworzyć, a operator ma taką możliwość, żeby tę sytuację sfilmować. Dzięki temu, że ktoś zdobywa ich zaufanie możemy nagrać jakąś scenę, która jest szczerą i prawdziwą. Z samych zdjęć też jest ważne, szczególnie teraz kiedy i tak wszystko jest digitalne, żeby obejrzeć te materiały zawsze po zdjęciach. Zająrzeć co się udało, jak coś wyszło czy jak nie wyszło. Bo w filmie dokumentalnym w przeciwieństwie do fabularnego jest możliwość cofnięcia się albo do tej samej lokacji, albo do tego samego momentu. Ja mogę powiedzieć, że my jak pracujemy z Elwirą to bardzo często dzielimy ten okres zdjęciowy na takie etapy. I równolegle też montujemy ten film pomiędzy tymi etapami. Na przykład w „Efekcie Domina” mieliśmy świetne relacje z bohaterami. Tam było kilka takich ważnych scen, w których mieliśmy poczucie, że gdzieś zabrakło jakiejś pauzy czy jakiejś przebitki i np. wracaliśmy o podobnej porze dnia kilka tygodni czy kilka miesięcy później do tego samego obiektu i np. dorabialiśmy coś bezaktorskiego, albo nawet prosiliśmy bohatera, żeby założył tę samą koszulę i gdzieś stanął daleko i gdzieś patrzył. Co potem umieściliśmy w tym montażu jako taką pauzę, która czasami jest niezbędna, żeby widź mógł odetchnąć. Ale żeby też mieć takie poczucie, że tak samo jak ja się zastanawiam co się wydarzyło, tak samo ten bohater to przeżywa. Ale np. nie udało się tego nakręcić w tej sytuacji, bo ona była taka gęsta. I to jest możliwe tylko i wyłącznie dzięki temu, że analizuje się ten materiał po zdjęciach, a czasami się go podmontowuje, jeśli ma się możliwość wrócenie do tej samej sytuacji. Nie zawsze oczywiście ma się taką szansę. Ale i tak w dokumencie mamy tych szans dużo więcej niż w filmie fabularnym, gdzie nie ma możliwości powtórzenia dnia zdjęciowego. To są za duże koszty. I terminy aktorskie i scenografia i kostiumy, itd. W dokumencie jakby powinniśmy z tego korzystać, bo mamy taką możliwość. Nie zawsze, ale często przynajmniej. Takim ekstremalnym przykładem i tutaj znowu wrócę do tego ostatniego filmu „Syndrom Hamleta”, bo tam duża część z tego filmu wydarzyła się na scenie teatralnej. Myśmy od początku prosili wszystkich uczestników, żeby byli tak samo ubrani. Przez większość tych zdjęć było to samo ustawienie światła. My później montując ten film bardzo często braliśmy przebitki z różnych innych sytuacji. Czasami można mieć takie wrażenie, że ten film jest robiony na dwie kamery, ale to nie prawda. Mieliśmy taką ilość materiału, że można było między sobą montować różne sceny o różnych porach dnia, czy z różnych sytuacji na przestrzeni tych kilku tygodni, bo one wszystkie wyglądają mniej więcej tak samo. I dzięki temu dało się coś takiego zrobić. Wiedzieliśmy, że będziemy chcieli z tego korzystać. I dlatego prosiliśmy wszystkich, żeby przychodzili w tych samych ciuchach na próby teatralne.

HBJ: W „Syndromie Hamleta” widać, że to światło jakieś jest w tej przestrzeni. Ono nie jest światłem zastanym, tylko takim które stworzyłeś. Ale to też nie jest tak, że w filmie dokumentalnym masz oświetleniowca i całą wielką ekipę. Z reguły jest tak, że operator sam się zajmuje pewnymi rzeczami. Stawiałbyś na to światło zastane czy raczej kreował taką przestrzeń. Czy to zależy od projektu? Chodzi mi o to, że ten bohater nasz w jakimś filmie może się dodatkowo krępować. Łatwiej złapać coś w takim świetle zastanym i mieć te emocje, które są najważniejsze w danej scenie.

PR: Tak, ja też się z tym zgadzam. „Syndrom Hamleta” jest wyjątkiem, bo tam była przestrzeń teatralna. Jakieś ustawienie światła wchodziło w grę, bo jakieś światło zawsze jest w teatrze. Można było tę przestrzeń jakoś tam zaaranżować. Ja też tam przywiozłem swoje światło. Kupiłem specjalną lampę do tego teatru, który nie miał tego typu lamp. Ale to i tak się wpisywało nazwijmy to takiego światła teatralnego. Tam to było dosyć wyjątkowe. To jest w ogóle bardzo ciekawe pytanie o światło w filmie dokumentalnym, bo generalnie ja zauważyłem, że wiadomo, że w większości wypadków się pracuje ze światłem zastanym, bo ma jeden główny atut, że po prostu jest autentyczne. Przynależy do danego charakteru danej sceny. I jeśli się faktycznie robi ciemniej to się robi ciemniej. Jest to naturalne jakby i przynależy do tej rzeczywistości, w której operujemy kamerą.

Zawsze ryzyko z doświetlaniem jakiś scen jest takie, że jeśli się czuje, że one są doświetlone to jest zawsze ingerencja w tę rzeczywistość i może się okazać, że to się obróci przeciwko nam.

HBJ: I że to będzie takie wykreowane.

PR: I chyba to co jest najważniejsze w dokumencie to jest ta prawdziwość. Jeśli ta prawdziwość ucieka to dokument też przestaje mieć jakąś wartość. Chyba najgorsze filmy dokumentalne to są takie, w których widać jakąś taką nachalną inscenizację. Ani nie ma to walorów estetycznych filmu fabularnego i takiej jakości produkcyjnej ani nie ma to prawdy dokumentu. Robi się z tego takie nie wiadomo co. Cała sztuka z jakimś doświecaniem w filmie dokumentalnym polega na tym (jeśli chcemy to zrobić z jakichś powodów, jeśli nie są to jakieś klasycznie ustawione wywiady), że po pierwsze ja się staram to światło tak umieścić, żeby nie było go widać przy ruchu 360 stopni ruchu kamery. My nie wiemy co się w danej scenie wydarzy. I nie ma nic bardziej gorszego niż to, że bohater musi przejść w lewo cztery metry, a tam stoi jakaś lampa, która świeci, a coś się dzieje prawdziwego. Zawsze staram się to światło tak umieścić, żeby go nie było widać. W „Ścianie Cieni” myśmy bardzo często świecili w tych domach Szerpów, bo one są generalnie bardzo ciemne. Oni nie mają okien ze względu na izolację. Chodzi o to, żeby tam było ciepło w tym domu. Mają za to takie paleniska, w których jest dziura w suficie. Ja tam bardzo często umieszczałem lampy w softboksie w tej dziurze na suficie. Ona świeciła z tego samego kierunku jakby światło wpadało. To było coś bardzo naturalnego i nie było tego widać, a zarazem rozświetlało to wnętrze. Tego typu rozwiązania się sprawdzają. Jeśli potrafimy gdzieś znaleźć takie ustawienie tego światła, żeby ono sprawiało wrażenie naturalnego i żeby nie było go widać przy jakimkolwiek ruchu kamery czy przy większości ruchów kamery. I to też czasami bardzo trudno zrobić. Czasami nie mamy tyle czasu, żeby coś przygotować. Czasami coś się nagle zmienia. I dlatego to też dużo zależy od wnętrza. To też jest zawsze związane z projektem. Oczywiście wyjątkiem są takie projekty, które mają element inscenizacyjny tej rzeczywistości, ale takich projektów też jest raczej bardzo mało.

HBJ: To może w jakiś dokumentach kreatywnych. To jest wtedy tak, że nagrywacie sceny po południu, wczesnym rankiem, jak jest magic hour, czy też potem się nie przejmujecie?

PR: To wiadomo, że jak korzysta się z tego światła naturalnego czy zastanego to trzeba brać pod uwagę to, że jeśli jest fajne wnętrze to światło dzienne jest lepsze od jakiś tam żarówek. Ja mogę tylko coś takiego powiedzieć, że są na rynku takie żarówki RGB w których można zmieniać ich kolor, temperaturę klikaniem po nich. Takie narzędzia już się pojawiły. Można wykręcać żarówki i wkręcać takie w których możemy ustawić dokładną temperaturę barwową, charakter tego światła. Korzystając ze światła dziennego warto np. jeśli ma się taką możliwość, zobaczyć sobie to wnętrze wcześniej, o pewnej porze, która wydaje nam się odpowiednia i to ocenić. Oczywiście wiadomo, że w Europie to światło się często zmienia w zależności od pogody, ale można to sobie jakoś ocenić z jednej strony. A z drugiej jest też taki jeden moment dnia, który jest bardzo trudny na robienie jakiś większych scen. Ten moment od zmierzchu do nocy. Kiedy to światło w ciągu godziny, siedemdziesięciu minut bardzo szybko się zmienia. I to jest jasne, że w tym czasie nie powinno się robić żadnych większych scen we wnętrzach. Albo jeśli się je robi to z taką świadomością, że montaż tej sceny jest zimplicowany zmienianiem się światła. Nie możemy zmieniać kolejności tych ujęć, bo będzie to widoczne. Jest też taka scena w „Efekcie Domina” bardzo fajna, gdzie myśmy byli na plaży z tymi bohaterami. Myśmy wybrali miejsce, lokację, porę dnia. Oni siedzą na plaży i rozmawiają. Jakąś taką intymną rozmowę mają. Był to moment takiego zachodzącego słońca, taki klimat nam się udało zrobić, ale potem oni jeszcze zostali do wieczora. Potem jeszcze się kąpali w morzu. I tam też jest taki moment w tym montażu, że są tam sceny chronologiczne i w pewnym momencie widać, że to światło się kończy. Ja pamiętam, że na korekcji koloru trzeba to było w miarę względnie wyrównać, tak naprawdę przyciemniając pierwsze ujęcie, a lekko rozjaśniając ostatnie, żeby to nabrało jakiegoś

spójnego charakteru. Ale przez to, że my zachowaliśmy chronologię tego to ma bardzo fajny klimat. Widać, że mamy zmierzch, a potem wchodzi to w taką noc, a my obserwujemy tych bohaterów. Nie dało się tego zrobić odwrotnie oczywiście. To jest wtedy kluczowe. Trzeba mieć świadomość, że pewnych rzeczy się nie przeskoczy nawet mając narzędzia w postaci miejsca, gdzie można zrobić świetny kolor grading filmowy. Po prostu tak to jest. I chyba w ogóle jeśli chodzi o prace operator zdjęć w filmie dokumentalnym, szczególnie przy tego typu projektach jak „Ściana Cieni” to ocena tego światła plenerowego i takie planowanie pewnych scen czy sytuacji plenerowych jest niezbędne. W Himalajach pamiętam na tych zdjęciach, w drugiej części dnia, jeśli nie było chmur, to było tak ostre światło, że trudno było cokolwiek robić. Powiedzmy od 6.30 do 10.00, a potem znowu od 15.00 do 19.00. Cały ten środek staraliśmy się nie filmować, chyba że naprawdę było coś co było tego warte. Jeśli było takie ostre światło, bo tam nie było tylko światło ale jeszcze śnieg i to się wszystko odbijało.

HBJ: Właśnie dlatego też mówiłam o tych trudnych warunkach.

PR: Myśmy wtedy też zdecydowali się użyć takiej kamery, która zapisuje w formacie ROV. Jest tam dość duża ilość danych, która ułatwiała nam oponowanie tego obrazu na kolor korekcji.

HBJ: Korci mnie teraz żeby zapytać o tą scenę w „Syndromie Hamleta”. Tam jest taka scena gdzie Rodion idzie ze swoją mamą i zaczyna padać deszcz. Wiedzieliście o tym, że będzie padać? Bo on jest taki metaforyczny w ogóle. Oczyszczający.

PR: On tak padał nie padał. To też jest coś takiego co się zdarza w dokumencie. Czasami nie możemy na rzeczywistość wpłynąć. W filmie dokumentalnym można mieć szczęście albo pecha. I to zawsze jest albo tak albo tak. Cała trudność polega na tym, aby wykorzystać to co Ci daje natura czy sytuacja w prezencie, a nie pogrążyć się jeśli coś nie jest takie jakbyś sobie to wymarzył. Wiadomo, że w filmie fabularnym, żeby mieć taką scenę to by trzeba było zamówić deszczownicę. I ją tam odpalić w pewnym momencie. A tutaj była taka sytuacja, że ten deszcz w pewnym momencie zaczął padać na koniec tej sytuacji dialogowej matki i syna. Zrobiła się taka puenta dla tej sceny.

HBJ: Mielicie parasole?

PR: Myśmy coś tam mieli. Ja zawsze też mam rain cover na kamerę w takich sytuacjach. Ale ja też pamiętam inne sytuacje. Jak realizowaliśmy „Efekt Domina” to na dokumentacji jak byliśmy u naszych bohaterów to oni mieszkali w takim zniszczonym od ostrzału artyleryjskiego osiedlu, w blokowisku takim w Suchumi. Wydało się to nam takie poetyckie. Takie romantyczne love story. Takie osiedle na którym widać te ślady kul po wojnie, która się skończyła sześć lat wcześniej, ale mentalnie nie została w głowach tych ludzi zakończona. Bardzo się nam to podobało. A jak przyjechalśmy na zdjęcia to się okazało, że oni się przeprowadzili i mieszkają zupełnie gdzieś indziej. Ale znowu się okazało, że mieszkają w takim domu z ogrodem, a nie w bloku, który jest mały, ciasny i w którym pewnie byśmy na siebie wpadali. A ten dom z ogrodem pozwolił na zachowanie takiego dystansu, czasami możliwość wyjścia na zewnątrz, schowania się czy wrócenia. Bo to też jest ważne, żeby bohater nie był tobą zmęczony, żeby on też miał możliwość odetchnąć czasami. Szczególnie jeśli to są jakieś trudne sytuacje, które się śledzi.

HBJ: Jest jedna trudna sytuacja w tym filmie, jak oni się kłócą i Natasza mówi, że przyjechała tutaj i nie ma pracy, bo oni się zmówili wszyscy i nie chcą jej zatrudnić, bo jest Rosjanką. I ta Natasza jest pełna emocji w tej scenie też. Tak bardzo intymnie to wygląda przez to, że grałeś przez półotwarte drzwi.

PR: Mi się wydaje, że jest kurcze bardzo wiele rzeczy w filmie dokumentalnym, których nie sposób przygotować i nie sposób się też na nie przygotować. Czasami pewne decyzje trzeba podejmować intuicyjnie. Czy wchodzi z tą kamerą do środka pokoju czy zachowuje te półotwarte drzwi, które też dają widzowi taki dystans. Czasami widz nie chce w tym być, widz czasami może się czuć skrępowany, widząc jakąś taką intymną scenę, która jest pokazywana wprost. Może czasami jest lepiej nie wejść tam i dać takie poczucie temu widzowi, że bardziej podsłuchuje czy podgląda niż że jest tak jakby w stu procentach tam obecny. To są takie rzeczy, na które nie ma recepty. Decyzje trzeba podjąć na miejscu, na planie, w danej sytuacji i w tej sekundzie. Uważam, że jeśli tak naprawdę jest się skupionym na tym co się robi, to się zazwyczaj dobre decyzje podejmuje. Jeśli naprawdę jest się w tym. Tam też jest taka scena kłótni między nimi, w której ta kamera szwenkuje za dialogiem przechodzi na reakcje tych bohaterów. Też mnie kilka osób pytało czy to było na dwie kamery robione. A to była jedna kamera. Po prostu jeśli jesteś naprawdę skupiony na tej sytuacji to potrafisz w pewnym momencie tą jedną kamerą, która pokazuje zawsze jednego bohatera jakoś tak to sfilmować, że wszystko jest co potrzeba. Potem na montażu nie ma poczucia, że czegoś brakuje w jakiś ujęciach. A przecież wiadomo, że gdyby tego rodzaju scenę robić w fabule to byłoby robione najpierw wszystko na jedną stronę, później wszystko na drugą, potem jeszcze dwójkowe itd. i na montażu by to wszystko było układane. A w dokumencie bardzo często musimy to w czasie rzeczywistym sfilmować, tak, żeby było można to zmontować i żeby były kluczowe wypowiedzi czy reakcje w tej scenie zawarte. I zauważyłem, że to jest bardzo często możliwe, ale tylko wtedy kiedy w intuicyjny sposób się na tym skupimy filmując to. W każdym filmie jest bardzo ważna komunikacja między członkami ekipy, żeby wiedzieć dokąd się zmierza. Co się chce osiągnąć, jaki jest nasz cel. I o ile sposób powstawania filmu fabularnego wymaga najpierw napisania jakiegoś treatmentu, potem scenariusza, potem jakichś eksplikacji, przekonania do tego producenta, nadawców Funduszy Filmowych, aktorów, scenografa itd. Właściwie tam jest taka sytuacja, że trzeba mieć jakąś klarowną wizję nawet już na papierze w przemyślany sposób i producent, który się tym zajmuje i też jest zobowiązany, żeby coś takiego zrobić to czasami w filmie dokumentalnym szczególnie takim autorskim, niskobudżetowym czasami jest tak, że reżyser, który jeszcze sam to produkuje, bo zdarzają się takie sytuacje, robi to wszystko, ale jakby sam i czasami potrafi wpaść w taką pułapkę takiego "autyzmu". Nie musi się komunikować z tak wieloma osobami. Bardzo dużo procesów dzieje się u niego w głowie. Czasami dochodzi do tego, że pewne decyzje, istotne rozmowy dla filmu przeprowadza na planie, kiedy już jest za późno na jakieś zmiany. Dlatego znów wracam do tego, że ja osobiście bardzo sobie cenię wszelkie zdjęcia próbne, uciekające w filmie dokumentalnym. Bardzo często jest tak, że można się spotykać, można rozmawiać o jakimś potencjale tego projektu czy jakichś sposobach realizacji, można oglądać jakieś referencyjne filmy, można czytać scenariusz, który powstawał gdzieś bardzo długo, ale tak naprawdę kiedy się skonfrontujemy z tą osobą, z którą mamy robić film jako reżyserem i operatorem w danej lokacji, z danymi bohaterami to naprawdę wszystko widać i się okazuje jaki jest ten prawdziwy punkt wyjścia. Wydaje mi się, że to jest też często taki moment, żeby wtedy jeszcze raz to wszystko na nowo ocenić. Ja pamiętam, że miałem taką sytuację z filmem Elizy Kubarskiej „Badajo. Duchy z morza”. Film, który miał zupełnie inny koncept, zupełnie innych bohaterów. Przed zdjęciami pojechaliśmy na zdjęcia i okazało się, że to nie jest możliwe do zrobienia. Znaleźliśmy nowych bohaterów. O ile wymowa filmu się nie zmieniła to zmieniły się te wszystkie inne czynniki, które były wokół tego. I to też się zdarza często w filmie dokumentalnym. A właściwie nawet bardzo często. Rozmawiając z reżyserami, którzy składali swoje projekty na development, a potem na produkcje okazuje się, że to co było złożone na development (czasami się zmieniali bohaterowie, lokacje) to o ile się nie zmieniało przesłanie, temat to zmieniały się te wszystkie okoliczności, które wpływały na charakter filmu.

HBJ: Ale to też nie jest takie proste zmiana bohatera? Bohatera się czasami szuka wiele miesięcy, a czasami lat.

PR: To prawda, kiedyś pracowałem z taką holenderską reżyserką. Myśmy robili taki film w Abchazji o takim marionetkarzu, Ten film miał takie dwie warstwy. Jedna w tym świecie jego marionetek, a druga w tym świecie realnym. I to chyba też jest przykład takich filmów, które ja najbardziej lubię. Są trochę tak na pograniczu takiego klasycznego dokumentu, a czymś co rozszerza ten rodzaj filmu. Myśmy potem te wszystkie rzeczy z tymi marionetkami też dogrywali w studio w Rotterdamie. Oczywiście tego nie widać w filmie, że to jest gdzieś dogrywane w jakimś innym miejscu. Ale zmierzam do tego, że ona opowiadała mi, że miała taki projekt o Dubaju. O takim mieście, w którym bardzo różni ludzie z różnych krajów się spotykają czy też, że życie rzuca ich do takiego dziwnego miasta zbudowanego na pustyni. Powiedziała, że bardzo dużo czasu i energii zainwestowała w dokumentację, która trwała dwa lata. I kiedy w końcu skończyła tę dokumentację i znalazła finansowanie to okazało się, że ¾ tych bohaterów już nie było w Dubaju. Gdzieś wyjechali, albo zmienili to co było ich sensem życia i nie nadają się do tego filmu lub nie chcą być filmowani z jakichś powodów. Także to też jest frustrujące. To jednak jest żywa materia. To nie jest tak jak w filmie fabularnym, że zamykamy jakiś scenariusz i nikt nam już tego bohatera nie ukradnie, chyba, że jakiś producent zrobi film o tym samym. Ale nie nastąpi coś takiego, że ta postać ze scenariusza ucieknie. A w filmie dokumentalnym jak najbardziej możliwe.

HBJ: To bardzo ważny wątek, który poruszyłeś, bo przecież jest mnóstwo pomysłów, których się nie realizuje pomimo, że one istnieją. Masz takie pomysły, projekty, które na jakimś etapie nie wyszły, nie zostały zrealizowane?

PR: Oczywiście. Ja pamiętam, że kiedyś...W ogóle jestem wielkim fanem Michaela Glawoggera i kiedyś z Elwirą mieliśmy taki projekt związany z tym, że mieszkamy w Berlinie i tam ta historia tego Muru Berlińskiego też jest ciągle żywa, czy teraz już symboliczna. Chcieliśmy zrobić film właśnie taki epizodyczny, o murach w różnych częściach naszego świata.

HBJ: Granice USA i Meksyku...

PR: Czy w Palestynie...

HBJ: ...czy na granicy Polski i Białorusi.

PR: Tak, tak. Pamiętam, że zaczęliśmy to przygotowywać czysto teoretycznie. Znaleźliśmy taki prosty koncept, ale potem się okazało, że nie mogliśmy na to znaleźć finansowania nawet na development. To był duży skomplikowany projekt wymagający jakby wielu wyjazdów i też pracy w miejscach, w których w ogóle nie znamy języka. I doszliśmy do wniosku, że to chyba przerasta nasze możliwości.

(1.23.02) HBJ: Mówiłeś, że to jest też tak, że ta współpraca reżysera i operatora może nie przebiegać też tak jakbyśmy chcieli. Mamy różne osobowości, Możemy się czasami nie dogadać. Co jest lepsze. Zrezygnować czy ciągnąć taki projekt dalej.

PR: Tutaj nie ma jakiejś złotej reguły na to. Z jednej strony to jest też trochę tak, szczególnie w takich projektach filmowych, gdzie ta ekipa filmowa jest troszkę większa, gdzie spotykają się bardzo różni ludzie, w różnych momentach swego życia i być może nigdy w życiu prywatnym by się nie spotkali, bo są zupełnie z innego ciasta. Ale czasami jest tak, że ten projekt wszystkich jednoczy. I chyba nadrzędnym celem jest to, żeby zrobić dobry film. Po to się bierze udział w tego typu projekcie. I czasami jakby to wystarczy. Jeśli reżyser jest w stanie ich wszystkich do siebie przekonać. I też z klucza wydaje mi się, że powinno się dawać reżyserowi taki kredyt zaufania. Nawet jeśli jestem operatorem i mam doświadczenie filmowe to jednak powonieniem dać reżyserowi taki kredyt

zaufania. Z tego powodu, że on czy ona zaczęła ten projekt, zainicjowała czy zainwestował w to tyle czasu i widzi w tym jakiś potencjał. Nawet jeśli ja pewnych rzeczy nie rozumiem czy nie do końca widzę to powinienem do pewnego momentu powiedzieć ok, będę tą drogą podążał. Dopiero jeśli z materiału to się nie układa. Jeśli materiał mówi coś zupełnie innego. Podmontowanie tych scen pokazuje, że nie ma tego co było w scenariuszu no to wtedy faktycznie trzeba się zatrzymać i zastanowić co zrobić z tym dalej. Ale jeśli mówimy o takim autorskim kinie, szczególnie dokumentalnym, to ono bardzo często polega na wizji jednej osoby, czyli reżysera. I chyba cały ten mały team, powinien wnieść coś, wzbogacić tę wizję, ale jednak ramą tej wizji się podporządkować. Tak mi się wydaje.

HBJ: Co musi wiedzieć na etapie współpracy z Tobą reżyser, żebyś chciał wejść do jakiegoś projektu? Oprócz tego, że musi tak jak producenta zainteresować Cię tematem i mówi być w nim taka chęć zrobienia filmu.

PR: Dla mnie najważniejsze czy widzę w tym projekcie taki potencjał. Czy widzę, że to jest ciekawy film. Mam realizować zdjęcia do filmu, który przynajmniej w 60% byłby opowiadany obrazem, a nie tylko wywiadami czy jakimiś scenami dialogowymi. Bo są też takie filmy niestety. Nawet dużo takich filmów powstaje, w których obraz nie jest głównym motorem. Ja zawsze szukam tego. Wiem, że to jest trudne, bo nie każdy film ma taki potencjał. Czyli z jednej strony to jest temat i sam projekt, a z drugiej strony to jest też wizja reżysera i to na ile ona jest w jakimś sensie oryginalna czy może nawet konsekwentna. Nie ma nic gorszego jeśli tej wizji nie ma za bardzo. I się wchodzi już w etap zdjęć. I wtedy zaczyna się jakby szukanie tego. Wycofywanie się czy robienie czegoś raz tak, a raz tak. Z takim fokusem czy z innym. To potem się wszystko przekłada na ten materiał. Jeśli ten materiał jest niekonsekwentny, to film też będzie niekonsekwentny. I zdjęcia też będą niekonsekwentne. I tak dalej. Wydajemy mi się podsumowując to jeszcze raz to jest temat i wizja reżyserska. Oczywiście można do tego jeszcze dołożyć takie fakty, które może są banalne, ale też ważne w dzisiejszym świecie czy da się taki projekt sfinansować albo czy jest on częściowo sfinansowany. Bo można mieć wizjonerskie pomysły, ale jeśli nie ma środków, żeby je zrealizować to nie sposób wprowadzić to w życie.

HBJ: Dlaczego film dokumentalny? Przy fabułach też pracujesz, ale znany jesteś głównie z filmów dokumentalnych.

PR: Wydaje mi się, że to chyba związane jest z tym, że zawsze mi się wydawało, że film dokumentalny związany to jest jakieś takie przeżycie, że gdzieś się trafia, do jakiś miejsc, ludzi, do jakiś sytuacji, które są autentyczne i które Ci dają coś od siebie. A film fabularny zawsze mi się kojarzył, szczególnie mam na myśli pracę na planie, z tą taką kreacją, która też jest ciekawa, ale atmosfera takiego filmu fabularnego jest inna niż takiego filmu dokumentalnego tak naprawdę. Tam jest duże większe skupienie na tych postaciach czy na tym co się robi. Oczywiście w fabule też w ramach tych ujęć, tylko mi chyba brakowało w tym jakiejś takiej prawdziwości. Czegoś takiego autentycznego. Dlatego chyba oczekiwałem od filmów fabularnych, żeby one mnie przekonały swoją autentycznością czy prawdziwością. Z drugiej strony w dokumencie brakowało tego, że nie mamy wpływu na dramaturgię tego filmu całkowicie. To życie często ją pisze. Nie mamy wpływu na warstwę estetyczną tego filmu całkowicie, bo bohater mieszka w jakimś małym mieszkaniu na Ursynowie i trzeba tam nakręcić 60% filmu. I ma żółte tapety w domu. To przykład, ale musimy jakby to przyjąć. Nie zmienimy mu tapet, chociaż można, ale raczej rzadko się to robi. Nie dołożymy jakiegoś światła mu do mieszkania za dużego, skoro ma tam 35 m² i pokój z kuchnią. Dlatego mi się wydaje, że dla mnie najciekawsze są te pogranicza pomiędzy gatunkami. Niestety takich filmów nie ma dużo. Bo jednak cały rynek jest tak zbudowany, że widzowie czy stacje nadawcze, czy dystrybutorzy, telewizje, oni wszyscy oczekują takich bardziej sformatowanych produktów. Jak jest film to fabularny, najlepiej ze znanymi aktorami,

najlepiej, żeby był sensacyjny albo było love story. Podobnie jest w przypadku dokumentów, szczególnie takich z większymi budżetami. Bardziej się stawia teraz na biografie znanych osób czy filmy muzyczne, czy filmy o sportowcach. Wiadomo, że oni wygenerują widownię. Można szybko zamknąć budżet, można łatwo do tej widowni dotrzeć. I jakby jeszcze raz wracam do pytania dlaczego film fabularny? Bo chyba mnie ta rzeczywistość fascynowała, a w filmie fabularnym czasami mi jej brakowało. Czasami miałem poczucie, że tam się unika tej rzeczywistości na rzecz kreacji, która niewiele opowiada. Teraz mam takie poczucie, że najchętniej bym wziął to co najlepsze z dokumentu i z fabuły i spróbował razem połączyć.

HBJ: (śmiech) Dziękuję Ci bardzo za rozmowę.

PR: Dziękuję również.

#9

**CYKL
DOKUMENTALNY/
PRODUKCJA CZ.1**

Hanna Bauta-Jankowiak: Witam Cię Joanno bardzo serdecznie,

Joanna Malicka: Dzień dobry! Miło mi. Dziękuję za zaproszenie. Bardzo się cieszę, że mogę trochę pogadać z Tobą trochę o dokumentach.

HBJ: Dzisiaj będziemy rozmawiać przede wszystkim o produkcji filmowej. I takie pierwsze pytanie jakie mi się nasuwa to jakie są trudności produkcyjne w filmie dokumentalnym w porównaniu do fabuły?

JM: O mój Boże! To jest pytanie, na które odpowiedź może zająć najbliższe trzy godziny. Mi się wydaje, że film dokumentalny w ogóle jest bardzo trudną formą w dzisiejszych czasach. Z jednej strony to nie jest problem, tak jak chwilę rozmawialiśmy przed spotkaniem, żeby dokument wymyślić. Natomiast realizacja dokumentu, który miałby jakieś życie, który byłby pokazywany na festiwalach, który w ogóle miałby publiczność, to jest myślę zwłaszcza dla młodego twórcy, jeszcze bez nazwiska, bardzo trudna sprawa. I rzeczywiście trudności piętrzą się na każdym poziomie, na każdym etapie i właściwie na każdym kroku dlatego, że rzeczywiście tych dróg nie ma aż tak wiele. Myślę tutaj o takim życiu filmu. W przypadku fabuły ta droga jest dosyć jasno wytyczona. Zwłaszcza jeśli już jesteś jakoś zakorzeniony w branży, zrobiłeś czy zrobiłaś pierwszy krótki metraż. I zabieranie się za produkcję debiutu jest oczywiście skomplikowane, ale jakoś łatwiej to idzie. Dokument przede wszystkim wymaga od reżysera pewnej delikatności, wrażliwości i takiej czułości w spojrzeniu na film. Wbrew pozorom to jest odpowiedź na twoje pytanie. Często reżyser filmów dokumentalnych to jest specyficzny konstrukt człowieka. Dobry dokumentalista to jest osoba, która potrafi w ciszy, w skupieniu przyglądać się. To są ludzie, którzy mają jakieś takie trzecie oko. Przynajmniej takie są moje doświadczenia. Często to się wiąże z jakąś introwertycznością, jakąś taką nie przebojowością. Ale mówię to w najlepszym znaczeniu tego słowa. To znaczy jeśli potrafisz patrzeć, to rzadko kiedy potrafisz walczyć, wbijać kły i pazury i walczyć do ostatniej kropli krwi o swoje. W związku z tym znam bardzo wielu reżyserów dokumentalistów, którzy mają niesamowite pokłady wrażliwości i bardzo trudno jest im się przełamać i wejść na rynek.

HBJ: Ale muszą mieć o wiele większe samozaparcie wydaje mi się niż reżyserzy filmów fabularnych, bo przecież ile lat czasami powstaje taki dokument.

JM: Nie wiem czy też masz takie odczucie, że to jest specyficzny typ człowieka. Ja przyjaźnie się z wieloma dokumentalistami i tak naprawdę Ci, których cenię najbardziej to są Ci, którzy mają taką jakąś umiejętność przysłuchiwanie się światu. To przebicie się w dzisiejszych czasach, gdzie mamy głośno szybko. Gdzie się piętrzą różne problemy to takie rodzaj wrażliwości łączy się z tym, że trzeba w jakimś sensie się przełamać. Nim zaczną się te wszystkie problemy produkcyjne, że film trwa bardzo długo, trudno znaleźć dofinansowanie, trudno znaleźć miejsce, gdzie to życie filmu może się rozwijać. To na samym początku jest bardzo duży problem ze znalezieniem producenta czy tej osoby, która będzie z Tobą szła ręka w rękę. Tych producentów filmów dokumentalnych nie ma aż tak dużo. Ja jestem producentką, ja ją sobie w jakimś sensie kalkuluję. To jest moja praca. I dokument wymaga z jednej strony niesamowitego partnerstwa i zrozumienia pomiędzy producentem a reżyserem. Czyli producent musi zrozumieć tę wrażliwość drugiej osoby. Na pierwszy rzut oka być może jej nie widać, trzeba się gdzieś tam dostać do tej osoby. A z drugiej strony jakby później, to powinna być osoba na której reżyser z całym tym bagażem delikatności, wrażliwości, która to, podkreślę to jeszcze raz, w dokumencie jest najważniejsza, musi znaleźć partnera, na którym będzie mógł się oprzeć. Znaleźć też w producencie tę wrażliwość. A tak jak powiedziałaś. Dokumenty to jest czasem kilka lat pracy. Nawet samego reaserchu nim w ogóle dojdzie do zdjęć. Często temat, który sobie wymyślimy na samym początku tak bardzo zmienia się po drodze, bo ludzie się zmieniają, bo okoliczności się zmieniają, bo walec historii albo śmierć bohatera. Różne rzeczy. To jest też film dużego ryzyka. A

finansowanie jednak jest ze środków publicznych. A producenci jednak w Polsce sięgają po takie środki. No to nie jest jakaś wielka pula pieniędzy. Myślę, że to znalezienie partnera po drugiej stronie, czyli ty jako twórczyni i ja jako producentka musimy patrzeć w jedną stronę. Jeżeli znajdziesz kogoś kto będzie patrzył tak jak ty pozwoli ci na te wieloletnie, wielomiesięczne przyglądanie się bohaterowi, pozwoli Ci na myślenie o formie, myślenie o takich rzeczach nim w ogóle przejdziesz do poszukiwania pieniędzy. To jest pierwszy problem, bo tych producentów jednak w Polsce nie ma aż tak wielu. Chociaż są firmy, które wręcz specjalizują się w dokumentach. Mimo wszystko uważam, że to jest najważniejsze, żeby znaleźć partnera. Pewnie mówię banały i przy każdym projekcie tak jest. Ale przy dokumentach to jest pierwszy podstawowy problem, żeby znaleźć tego partnera. No a później wszystkie problemy związane ze znalezieniem dofinansowania, z tym, że dokument to jest jednak film wysokiego ryzyka. Właśnie z różnych powodów, że nie zawsze pomysł, który jest na początku to jest pomysł, który zostanie zrealizowany w filmie. Ponieważ zajmuje się głównie pitchingiem, jeżdżę z jednej sesji pitchingowej na drugą. Przyglądam się pewnym projektom, które się rozwijają przez lata i widzę jak straszliwie one się zmieniają. Producent musi być przygotowany na to, że ten projekt się zmieni. A żyjemy w świecie, gdzie wszystko musi być sprowadzone do jakiegoś konkretnego, do opisu, do budżetu. I zaplanowanie tego wszystkiego jest też dla producenta niezwykle trudne. Ale zdarzają się też dobre rzeczy. Zawsze daję taki przykład Jana P. Matuszyńskiego „Deep love”. To jest dokument ostatecznie produkowany przez HBO i to jest dokument o człowieku, który nurkuje. I pierwotny pomysł był taki, że on będzie robił rekord świata w najgłębszym nurkowaniu. No i niestety podczas jednego z takich nurkowań dostał wylewu. Wydawała się, że już nigdy nie wejdzie do wody, że nie będzie z nim kontaktu. I to jest film o tym jak on pokonuje własną niepełnosprawność. I powstał niesamowity, wstrząsający dokument, który pewnie jeśli byłby tylko filmem o nurkowaniu, nie chce powiedzieć, że byłby nudny i banalny bo pewnie nie, ale nie byłby tak poruszający jak w tej chwili. To jest zawsze plus i minus...

HBJ: Skala przeszkód jaką musiałby pokonać ten bohater jest zupełnie inna. Wracanie do życia jest zupełnie na innym poziomie.

JM: Ale tak jest. Wiesz daje ten przykład dlatego, że producent, który decyduje się na prace z tobą musi wiedzieć, że świat, los, wydarzenia mogą go albo zaprowadzić do arcydzieła, a równie dobrze to może być największa klapa w jego życiu. Wszystkie pieniądze zainwestowane w to gdzieś odpłyną. A jednak produkcja polega na tym, że chcielibyśmy, aby powstawały filmy. Nie wiem czy będziemy rozmawiać tutaj o pieniądzach, ale

HBJ: Będziemy...

JM: (śmiech) Nie jestem pewna czy to dobry pomysł. Taką drugą przeszkodą to jest zdobycie finansowania i tak zwanych pół eksploatacji. Jeszcze kilka lat temu oprócz festiwalu dokumentem była bardzo zainteresowana telewizja. Myślę tutaj o telewizji globalnie jako o pewnym medium.

HBJ: Np. Arte

JM: Na przykład. HBO, w Polsce i TVP i TVP Kultura. Mamy kanał, który się nazywa TVP Dokument i są tam swoją drogą fantastyczne dokumenty. Te miejsca, gdzie można pokazywać dokumenty w telewizji to się zrobiła jakaś taka nisza. I strasznie szkoda.

HBJ: Był taki okres kiedy Andrzej Fidyk był przecież odpowiedzialny za dokument i wtedy ten dokument leciał o dwudziestej w najlepszym czasie antenowym.

JM: I szczerze mówiąc to był złoty okres dokumentu. Właśnie dlatego, że to nie były reportaże. Bo teraz chyba telewizja bardziej chce mieć reportaż niż dokument, a czasem rozróżnienie nie jest takie oczywiste.

HBJ: Dla ludzi, którzy nie siedzą w tej branży to może być trudne.

JM: Telewizja nie chce długich obserwacyjnych dokumentów, a wtedy takie się pojawiały. Ja bardzo lubię Andrzeja prywatnie i bardzo go cenię i jakby tak słuchał tego podcastu, to Cię Andrzej pozdrawiam. Wydaje mi się, że on miał wspaniałą wizję tego dokumentu istniejącego w telewizji. To były filmy, które były ciekawe, poruszające, ale też były robione z rozmachem. I teraz mimo, że teoretycznie w telewizji znalazłoby się miejsce na takie dokumenty, to widz z telewizji w ogóle odpłynął. A platformy streamingowe chcą mieć dokument, który będzie sensacyjny, który będzie miał co prawda dziesięć godzin i dziesięć odcinków, ale będzie opowiadał o urodzonych mordercach i różnych tego typu rzeczach. Natomiast widz, który szuka w dokumencie portretu drugiego człowieka w telewizji go nie znajdzie, bo telewizja z różnych przyczyn już nie chce takich rzeczy pokazywać. Platforma streamingowa to nie jest to miejsce. No i w związku z tym mam takie poczucie, że to pole (gdzie jest widz zainteresowany artystycznym dokumentem i gdzie może znaleźć te dokumenty) się strasznie zwężyło. Z drugiej strony, to jest znowu pocieszająca rzecz, to mam wrażenie, że w tym pandemicznym czasie kiedy duże festiwale dokumentalne, duże i małe, musiały poszerzyć swoją ofertę o pokazywanie filmów w streamingu to okazało się, że jest widz, który chce oglądać filmy festiwalowe, dokumenty festiwalowe. Pytanie czy my jako twórcy, chcemy pokazywać te filmy tam. Ale to jest chyba inna historia. I okazało się, że oprócz tego, że widzowie przychodzą do kina to też w różnym stopniu oglądają filmy w streamingu. W Polsce mamy dwa takie wielkie festiwale dokumentalne i oba, mam wrażenie, odniosły sukces w tym. Więc może to miejsce gdzieś w przestrzeni wirtualnej się znajdzie. Ale chwilowo dla producenta, który już teraz ma zainwestować swoje pieniądze to jest też pytanie co ja później zrobię z tym filmem. Bo sama produkcja to jedno, ale mi się wydaje, że największym problemem jest w tej chwili ta szeroka dystrybucja. Chociaż przykład filmu „Lombard”, który trafił do dystrybucji w kinach studyjnych, ma świetne recenzje, ma świetną oglądalność świadczy o tym, że może jest przestrzeń, że na pewno jest przestrzeń na pokazywanie tych filmów. Niektóre niesamowite filmy, które można zobaczyć czy na Millennium Docs Against Gravity i przede wszystkim na Krakowskim Festiwalu Filmowym. Właściwie są pokazywane tam, są pokazywane na festiwalach za granicą i gdzieś niestety umykają. A krótki dokument to w ogóle jest poważny problem. Produkcja krótkich metraży to jest w ogóle niszowa sprawa. Oczywiście w dalszym ciągu płatne kanały typu Canal + pokazują te dokumenty, ale też mam takie uczucie, bo śledzę to od wielu lat i przyglądam się tej dystrybucji i mam wrażenie, że jednak nie mają szans, więc nie wiem czy nie skończę tematu problem...(śmiech)

HBJ: Może nie problem, ale wyzwanie.

JM: Myślę, że tych wyzwań dla producenta jest bardzo dużo. Od takich czysto artystycznych do takiej wspólnotowości, poprzez szukanie pieniędzy po właśnie dystrybucje. Suma summarum twórca ma film, a producent, też właściwie jest właścicielem filmu, ale też trudniej jest znaleźć mu jakąś dalszą drogę dla tych filmów.

HBJ: A na co zwróciłabyś uwagę będą młodym dokumentalistom, który chce się wybić. Ma dwie drogi w zasadzie. Może korzystać z regionalnych funduszy, jeśli oczywiście jego projekt dostanie dofinansowanie albo z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

JM: Pamiętajmy, jeśli mogę, że Regionalne Fundusze Filmowe są koproducentem. Producent musi mieć część pieniędzy już zgromadzoną, więc to nie jest tak, że idziesz sobie do Regionalnego Funduszu i dostajesz pieniądze.

HBJ: Dostaje się 50%, 70% w zależności w jakim tam się programie startuje. Co powinien taki producent zrobić, żeby pozyskać te środki. Bo bycie dokumentalistą to nie jest taki zawód, z którego człowiek wyżyje jak nie weźmie jakiś innych zleceń, jak nie zacznie robić jakiś krótkich fabułek, reklam, teledysków rzeczy, które są komercyjne. Często, tak jak powiedzieliśmy wcześniej, często robi się te projekty parę lat i one się nie zwracają pod kątem tej dystrybucji i późniejszych wpływów.

JM: Tak szczerze, mówiąc o znajdowaniu pieniędzy na dokumenty, powinniśmy obalić mit, że dokument w jakikolwiek sposób może być dochodowy. Chyba że rzeczywiście w jednostkowych przypadkach, ale myślę, że to nie dzieje się na początku drogi twórcy. I znajdowanie pieniędzy na pierwszy dokument to jest oczywiście bardzo duże wyzwanie. I tak szczerze mówiąc ja wierzę w Szkoły Filmowe. Jakkolwiek dziwnie to brzmi. To jest miejsce gdzie możesz rzeczywiście zrobić dokumenty, po pierwsze pod okiem ciekawych doświadczonych dokumentalistów. I wspomniany już Andrzej Fidyk, który razem z Beatą Działowicz opiekują się dokumentami w Katowicach, Andrzej też współpracuje z Gdyńską Szkołą Filmową. W łódzkiej szkole może spotkać Jacka Bławutę. To są ludzie, którzy mają super duże doświadczenie. Marcel Łoziński w Szkole Wajdy. I można tych dokumentalistów wymieniać i wymieniać. Jeżeli rzeczywiście interesuje Cię dokument to znalezienie miejsca, gdzie możesz się wykształcić i pod jakimś takim parasolem bezpieczeństwa rozwijać swój dokument to najlepiej zrobić to w szkole i w ogóle zobaczyć czy chcesz robić dokumenty czy umiesz, czy masz te trzecie oko. Można oczywiście szukać dofinansowania w Studio Munka, które jest pierwszym takim miejscem, gdzie trafiają twórcy po szkole lub nie. Bo to nie jest związane silnie ze szkołą. Po prostu musisz mieć z dwa filmy zrobione. One mogą być offowe i wtedy można się starać o współfinansowanie/finansowanie w Studio Munka. Oczywiście tam są rozmaite zasady. Myślę, że też nie ma co w to wnikać, bo każdy sobie kliknie i zobaczy, ale to jest rzeczywiście dobry początek. Natomiast jeśli już te krótkie shorty, krótkie metraże są za tobą to czas na rozwijanie tego dużo szerzej. Ja bardzo mocno wierzę, co jest oczywiście bardzo trudne, w poszukiwaniu pieniędzy i w ogóle jakiegoś takiego miejsca rozwoju międzynarodowo, bo mamy bardzo dużo rozmaitych kursów, które są skierowane właśnie do dokumentalistów. Często te kursy nie polegają na tym, że przychodzisz z gotowym dokumentem tylko przychodzisz z czymś i to rozwijasz. Właściwie ta zasada rozwijania projektu, w przypadku dokumentu umówmy się kluczowa, bo w przypadku fabuły różnie bywa. Chociaż nie, zawsze development jest ważny. Odwołuję to (śmiech) Development i rozwój projektu zawsze jest ważny. Ale w dokumencie to jest wyjątkowo trudne, żeby się zatrzymać w pewnym momencie, albo zobaczyć, że już to masz. Są kursy, które zapraszają dokumentalistów, którzy na przykład utknęli i chcą iść dalej. Tych możliwości jest dużo. I chociaż nie wszystkie łączą się bezpośrednio z finansowaniem to, żeby dokonać takiego otwarcia na samego siebie, one bardzo często dużo ułatwiają. Też wszystkie te kursy, festiwale, rozmaite miejsca gdzie można rozwijać projekt służą rzeczy, która moim zdaniem jest super ważna czyli kontaktom. Budowaniu takiej sieci kontaktów. To jest pytanie, które moi studenci bardzo często mi zadają: „Ale jak znaleźć tego producenta?” No

właśnie tak czy siak w pewnym momencie przetną wam się drogi. Zobaczycie poznać. I te sesje pitchingowe do których gdzieś tam zmierzacie też są doskonałą rzeczą, żeby opowiedzieć o swoim projekcie. W tej chwili, tak jak powiedziałam, stacje telewizyjne są mniej zainteresowane finansowaniem dokumentów. HBO, które wybierało kilka projektów rocznie, w ogóle się wycofało z przyczyn wyższych i decyzji amerykańskich z finansowania. Nie wiadomo czy będą dofinansowywać dokumenty, bo na pewno już nie będą dofinansowywać projektów fabularnych. W efekcie tutaj zawężyło nam się pole manewru. Ale w dalszym ciągu uważam, że to się musi zmienić, bo tak jak powiedziałam przed chwilą, wszystkie badania tych takich wirtualnych festiwali pokazują, że widzowie są i chcą oglądać. Mam taką nadzieję, że gdzieś się to musi otworzyć, gdzieś się musi odblokować, coś się musi zmienić. Przynajmniej bardzo bym sobie tego życzyła. Nie wiem czy właściwie odpowiedziałam na twoje pytanie.

HBJ: Dobrze. Rozumiem, że szukamy w tym „coworkingu branżowym” producentów kiedy jest się tym reżyserem debiutującym. Ale jak zainteresować tego producenta? Bo to nie jest tak, że każda historia nas chwyta za serce. Coś nas przekonuje i pewnie w 50% jest to nastawienie samego twórcy do własnego projektu? Chociaż nie wiem jak się na to zapatrujesz? Od razu jako producent analizujesz jaki to ma potencjał?

JM: Nie, myślę że w ogóle producenci...

HBJ: ... filmów dokumentalnych raczej na to nie patrzą (śmiej).

JM: Nie, oczywiście to jest ważne, ale nie najważniejsze. Ważne jest to co powiedziałaś, coś co chwyta za serce. Na tych sesjach pitchingowych, takich dużych otwartych spotkaniach, gdzie opowiada się o swoim projekcie, jeszcze nie filmie, czasem to są dopiero początki, moment budowania przez twórcę w głowie. No więc na tych pitchingach bardzo często pojawiają się projekty, które są... mówi się, że mają wielki potencjał. Nienawidzę takich banalnych sformułowań: „potencjał festiwalowy” i „utalentowany reżyser”, ale czujesz, że jest to coś co mogłoby gdzieś tam się rozwijać. Czasem są takie projekty, że stoi twórca i użyłaś takiego sformułowania „chwyta za serce”. Ja nie wiem czy ja bym użyła takiego słowa, ale trochę o to chodzi. Albo w rozmowie, kiedy ktoś ci opowiada o tym nad czym pracuje, co będzie rozwijać albo już rozwija, już jest w zdjęciach, ma bohatera, to są takie rzeczy, które nie są konkretne, ale po prostu czujesz, że z jednej strony ta osoba wie czego chce, rozumie to co chce zrobić. Ja bardzo lubię takich reżyserów, którzy rozumieją co chcą zrobić. To wbrew pozorom nie jest takie częste. (śmiej) Przepraszam wszystkich. Są tacy ludzie, którzy rozumieją po co włączają kamerę. I dlaczego właśnie to ujęcie. W dokumencie dużo zależy od przypadku, od chwili, od jakiegoś nastroju. Są tacy ludzie, którzy od początku mają w głowie, co będą opowiadać, jak będą opowiadać, a w dodatku mają taką wewnętrzną siłę, takie wewnętrzne przekonanie i po prostu czujesz, że to jest ktoś kto na pewno zrobi ten film. Chociaż potencjał, czymkolwiek jest ten magiczny potencjał, może nie istnieje. Po prostu czujesz, że ta osoba i tu nie chodzi o determinację, chce to zrobić i wie dlaczego i często te filmy są super ciekawe. Ale w dokumencie jak powiedziałam na samym początku nigdy nic nie wiadomo, więc jeżeli się zabierasz w ogóle za robienie dokumentów, to musisz sobie odpowiedzieć na kilka pytań nim w ogóle zaczniesz się zastanawiać nad finansowaniem tego. Ale uważam, że tak zwany temat i ten temat taki głęboki i to co jest na samym dnie tego

projektu, jakby coś było schowane pod dywanem i musisz ten dywan odchylić, żeby go zobaczyć. Jeżeli twórca to widzi, to najczęściej wie po co chce film zrobić. To się czuje. Ale oczywiście mają znaczenie rzeczy mniej oczywiste, albo może bardziej oczywiste. Umiejętność znalezienia partnerów do rozwijania projektu. Ja uważam, że kluczową osobą w przypadku rozwijania dokumentu dla reżysera jest operator. I to porozumienie z producentem to jest jedno, ale to porozumienie z operatorem często jest równie ważne jeśli nie ważniejsze niż cokolwiek innego. Suma summarum to oni pojedą na te zdjęcia. Im bardziej intymny film, im bardziej skupiony na bohaterze, tym trudniej komunikować się. To wzajemne porozumienie, ta więź i takie wspólne myślenie wtedy jest super kluczowe. Tak w ogóle mogę tu coś wyznać?

HBJ: Jasne. Wyznawaj.

JM: W robieniu filmów wierzę w takie wspólnotowe myślenie. Zwłaszcza jeżeli mówimy o kinie artystycznym. O robieniu sztuki, a nie komercji.

HBJ: Żeby dzielić się też tym co wymyśliliśmy i mieć taki obraz jak inni na to patrzą. To też jest ważne. Tak, ale też wierzę w to, że jeżeli pracujemy razem w teamie, w grupie. W dokumencie szczególnie, jako reżyser, operator. Czasem dźwiękowiec jest super ważny, żeby nie był osobą, która mówi: „Ja przepraszam, wiem że scena jest intymna, ale ja nic nie słyszę...”

HBJ: Przelatuje samolot (śmiech)

JM: „Czy moglibyście na chwilę przestać płakać.” Dźwiękowiec też bywa czasem ważny. Ale wracając do poważnych spraw. Uważam, że taka wspólna wizja filmu, bywa dla dokumentu absolutnie kluczowa. Oczywiście są dokumenty śmieszne, są dokumenty dziwne. Są dokumenty robione z rozmachem i one pewnie wymagają innego myślenia. Przy takich małych dokumentach, to porozumienie między realizatorami, tak naprawdę to jest kluczowa sprawa. W sumie wiemy co chcemy zrobić, wiemy jak chcemy zrobić, wiemy dokąd dążymy, od czego wychodzimy, ale też gdzie dojdziemy. I wbrew pozorom to nie często się zdarza, żeby ludzie się komunikowali tak blisko, ale są takie teamy, takie pary, trójki, czwórki realizatorów, którzy patrzą w tę samą stronę. To o to chodzi. Nie pamiętam od czego zaczęłam tę opowieść, ale to jest dla mnie bardzo ważne.

HBJ: Ja jeszcze sobie myślę o tym co powiedziałaś w pewnym momencie na temat produkcji. Czy to też jest tak, że powinniśmy scedować na polskiego producenta zajęcie się koprodukcją międzynarodową? Bo to też jest tak, że musi się tymi prawami jakoś podzielić?

JM: Zawsze musi się podzielić prawami. Produkcja nie polega na tym, że producent ma 100% praw do swojego filmu. Pieniądze, które dostaje z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, zakładamy, że dostaje te pieniądze, to tylko część budżetu. Oprócz tego są to Fundusze Regionalne, które wtedy są koproducentami. Już nam urywają kawałeczek z tego tortu. Czasem to jest nadawca telewizyjny, który przynosi swoje, albo pieniądze albo cokolwiek, ale już musimy się z nimi jakoś podzielić. Czasem to jest złożone z bardzo wielu fragmentów, no bo przy dokumencie, tak jak powiedziałyśmy, te pieniądze nie spadają nam z nieba. Są trudne do zdobycia, więc to nigdy nie jest tak, że mamy 100% naszego filmu. W przypadku

koprodukcji międzynarodowych to jest o tyle trudna i skomplikowana sprawa, że zawsze koprodukcja łączy się z tym, że mamy więcej pieniędzy, ale też więcej pieniędzy wydajemy. Bo tłumaczenia, bo umowy, bo umowy koprodukcyjne, bo znajdowanie partnerów. To nie jest rzecz, która się dzieje od razu, bo ci partnerzy muszą się postarać o swoje pieniądze. Ten budżet pozornie nam się rozrasta i rozrasta, ale w praktyce to nie jest takie oczywiste, że to są dużo większe pieniądze. Oczywiście myślę, że realia są takie, że chcielibyśmy, żeby tych koprodukcji powstawało jak najwięcej. To jest jasne. Ale w praktyce musimy sobie zdawać sprawę, że to nie jest takie oczywiste, że wchodzimy w taką koprodukcję i że to jest droga usłana różami. Różami, ale kolce tam też wystają. Natomiast na pewno jeśli mówimy o międzynarodowym życiu filmu, to na pewno trzeba i myślę, że dla producentów filmów jest już oczywiste, trzeba myśleć o międzynarodowej drodze twego filmu. Jeśli naprawdę chcesz zrobić dokument, który ma mieć jakieś życie to trzeba myśleć o nim międzynarodowo. Sądzę, że w ogóle coraz mniej producentów myśli lokalnie, bo te międzynarodowe festiwale pozwalają też otworzyć się na inną publiczność. Często koprodukcja daje możliwość zaistnienia na innym rynku. Nie tylko na naszym lokalnym, ale na europejskim czy szerzej, bo i takie koprodukcje się zdarzają. To jest rzecz, która bardzo otwiera możliwości znalezienia widza, który nie jest dla nas taki oczywisty. I myślę, że też dla twórcy jeżdżenie w takie miejsca na międzynarodowe sesje pitchingowe, szukanie pieniędzy z producentem w nieoczywistych miejscach, pokazywanie się na takich... chciałam powiedzieć eventach, ale to jakieś okropne słowo, wydarzeniach branżowych powoduje, że to nas otwiera na inne rzeczy, o których nie pomyślelibyśmy. I też moje spostrzeżenia są takie, że jeżeli na samym początku student rzeczywiście dba o to, żeby jego etiudy były w koprodukcji, mimo, że czasem dba o to szkoła, ale czasem dba o to sam twórca. Tego rodzaju doświadczenia pozwalają na skok w zupełnie inny wymiar i otwarcie się na szersze myślenie. Uważam, że to jest super ważne, żeby myśleć o koprodukcji nie tylko w kategoriach tych pieniędzy, które gdzieś tam producent gromadzi, zbierze i będzie miał, ale również tego poszerzenia tej przestrzeni widzów i poszerzenia tego myślenia też twórcy. Dlatego jestem wielką zwolenniczką koprodukcji, ale one są trudne. (śmiech) Jak wszystko w dokumencie.

HBJ: To też jest taka nobilitacja dla twórcy jeśli jego film jest w koprodukcji międzynarodowej.

JM: To też nie jest takie oczywiste, że my tych partnerów akurat przy filmie dokumentalnym znajdziemy. Wydaje mi się że łatwiej pojechać na jakiś kurs międzynarodowy i tam po prostu rozwijać film niż rzeczywiście realnie zdobywać pieniądze na dokument w jakimś koprodukcyjnym kontekście. Ale oczywiście, tak to się zdarza i to jest często super, bo na przykład przychodzi ktoś kto jest z zupełnie innego kręgu kulturowego, bo koprodukcja na tym polega, że nie tylko znajdujemy pieniądze, ale też mamy współpracowników z różnych stron świata i na przykład proponuje coś co jest zaskakujące. I ten film zmienia się w zupełnie coś innego. Ale zdarzają się też filmy kręcone za granicą za polskie pieniądze. Akurat w dokumencie wszystko nie jest takie oczywiste. I jeszcze w teorii to to wszystko jest takie proste, ale praktyka polega na tym, że te różne ścieżki się ze sobą splatają, miksują, stają się nieoczywiste, a przede wszystkim rynek się niesamowicie zmienia. To co było aktualne trzy, cztery, pięć lat temu i wcale nie myślę tylko i wyłącznie o pandemii, ale np. o tej hegemonii streamingu, który pięć lat temu był dostrzegalny, ale nie aż tak jak w tej chwili. Wszystko się

pomieszało, zmieniło, więc ten rynek też się bardzo mocno zmienia. Jeśli mówimy o problemach, to jest jedna rzecz o której nie powiedziałam. Nam się wydaje, że to wszystko jest constans, że w zasadzie są pewne reguły gry. Składam wnioski, dostaję dofinansowanie, szukam partnerów, oni szukają swoich pieniędzy, składamy budżet. Natomiast ta sytuacja jest tak dynamiczna i ten rynek jest tak dynamiczny, że wiele rzeczy nam umyka, bo nie jesteśmy ich w stanie przewidzieć. I to może być problemem. Świat nie jest constans. A świat produkcji na pewno nie.

HBJ: Mówiłaś o składaniu tego budżetu w całość też. I się tak zastanowiłam, jak to ugryźć kiedy się realizuje tak długoterminowy projekt jeśli chodzi o budżet. Bo to też nie jest tak, że sobie zaplanujemy, że dokument będziemy kręcić miesiąc. Mamy trzydzieści dni zdjęciowych i proszę koniec i to wszystko. To tak nie jest. To jest czasami wiele miesięcy. Czasami coś się wydarzy z bohaterem co zupełnie zmienia obrót sprawy i nie da się tak do końca... Bardziej by się opłacało zrealizować film, a potem się starać o dofinansowanie. Tak też czasami się dzieje.

JM: To się zdarza.

HBJ: Czy się stara o pieniądze na montaż i już na tę postprodukcję. Natomiast jest to praktycznie nie do przewidzenia, porównując to do filmu fabularnego, gdzie wszystko mamy. Możemy sobie zrealizować filmy w oparciu o green filming. O jakieś założenia zupełnie już abstrakcyjne XXI wieczne. Dbamy o ochronę środowiska przy realizacji filmu.

JM: Sugerujesz, że green filming jest w dokumencie niemożliwy?

HBJ: No możliwy nawet bardziej niż w fabule, bo film jest bardziej minimalistyczny. Realizacja filmu dokumentalnego to jest green filming.

JM: Oczywiście rozumiem o czym mówisz. Ja bym chciała zwrócić uwagę na to co powiedziałaś, bo to jest ciekawe. Czyli, że film już jest gotowy i wtedy staramy się o dofinansowanie. To się zdarza częściej niż myślimy, dlatego że też te okresy zdjęciowe, w teorii mamy development, rozwijamy projekt, mamy preprodukcję, przygotowujemy projekt, później mamy okres zdjęciowy, postprodukcję no i zamykamy tu wszystko tym okresem prac końcowych. I to jest teoria. W dokumencie często development i dokumentacja w ogóle, czyli pojechanie w jakieś miejsce, zobaczenie czy w ogóle to jest temat, często takie materiały wchodzi już do gotowego filmu. Ja na przykład często bywam w rozmaitych komisjach, które dofinansowują konkretne filmy np. w komisjach regionalnych funduszy. I często materiały, które dostajemy to nie jest może rough cut, czyli prawie skończony film, ale oglądasz te materiały i czujesz i wiesz, że wszystko jest ułożone, że wszystko jest wymyślone i czytasz, że film był rozwijany przez pięć lat. Przesadziłam. Nie, nie przesadziłam. Zdarzają się takie projekty, ale to jest wliczone w te prace. Tych materiałów jest bardzo dużo. Czasem ten etap takiej refleksji – że może już dosyć nagrywania za swoje pieniądze materiałów i myślenie, że może postarajmy się o dofinansowanie – przychodzi dosyć późno. To jest wszystko super czasochłonne i pieniądzożłonne. I po prostu bardzo trudne zwłaszcza dla producenta. Z drugiej strony wydaje mi się, że dużo projektów dokumentalnych się gdzieś po drodze gubi. Twórca orientuje się, że jednak to nie jest ciekawe albo coś się dzieje takiego, że jednak nie. I dlatego ten okres tego rozwoju projektu jest taki ważny dla twórcy. Tak mi się

wydaje. I dla producenta też, żeby się zorientować. Ktoś to musi finansować, ktoś musi zapłacić za kamerę. Trudno nagrywać to cały czas aparatem, którego właścicielem jest operator. I wtedy się bardzo przydają pieniądze na te produkcje. Też pamiętajmy, że wszyscy sobie zdają sprawę, że dokumenty powstają długo. Im ciekawszy dokument tym ten okres zdjęciowy, ale nie dni zdjęciowe tylko ten moment od pierwszego, nazwijmy to i weźmy w „cudzysłów” klapsa na planie do ostatniego. (Już wiemy, że w dokumencie nie ma tego momentu) Ten czas jest rozciągnięty. Trzeba też pamiętać, że ludzie, którzy przyznają dofinansowania doskonale zdają sobie sprawę ze specyfiki dokumentu jako takiego. To jest po prostu też pewien proces. Tak jak powiedziałaś to nie jest tak, że przychodzimy mamy trzydzieści dni zdjęciowych, wychodzimy i mamy dokument. To zdarza się też, tak. Ale to, że ciągle mówię, że się zdarza, świadczy o tym jak to jest trudne, migotliwe, zależne od konkretnego tematu, zależne od konkretnego projektu. Pamiętajmy o tym, że to dofinansowanie, które dostajemy na produkcje to tak naprawdę zdarza się dofinansowanie tego co było wcześniej i tego co będzie później, a nie w takim klasycznym myśleniu o fabule, że mamy osobne pieniądze na development i tam sobie możemy pisać scenariusz za te pieniądze. A potem mamy już dofinansowanie na produkcje i tam sobie produkujemy. W dokumencie ta ścieżka jest dużo bardziej skomplikowana.

HBJ: Dziękuję ci bardzo za rozmowę.

JM: Dziękuję

#10

**CYKL
DOKUMENTALNY/
PRODUKCJA - PITCHING CZ.2**

HBJ: Podczas wcześniejszej naszej rozmowy w poprzednim podcaście wspomniłaś o pitchingu, bo to też bardzo ważny etap. I tu też chciałam Cię bardziej przemaglować.

JM: Proszę bardzo.

HBJ: Jak się sprzedać. Bo to jest tak naprawdę sprzedawanie siebie i swojego produktu. W cudzysłowie „produktu”, że film jest takim produktem.

JM: Nienawidzę kiedy ktoś tak mówi. (śmiech)

HBJ: Marketingowo musisz się sprzedać. Musisz kogoś zafascynować nie dość, że swoją osobą to jeszcze tym co chcesz stworzyć. I najlepiej przemycić mnóstwo innych elementów, żeby ten ktoś kto tego słucha wiedział, że to nie jest twój pierwszy film np. rozwijam swój trzeci projekt, czwarty, piąty...

JM: Wszystkie są już w developmencie od lat.

HBJ: Tam są takie niuanse, które są bardzo istotne.

JM: Pitching to jest rzecz, którą ja się zajmuję, najmocniej się specjalizuję w tym. Ale też bardzo dużo pitchingów oglądam. I sesje pitchingowe zostały stworzone dla takich nieoczywistych trudnych projektów. Dokumenty to jest ta rzecz, skłamałabym gdybym powiedziała, że najczęściej się pitchuje, ale wydaje mi się, że pitchingi dokumentów to jest ta rzecz, która bardzo często daje jakiś efekt. Nie nazywam filmu produktem. Nienawidzę tego naprawdę. Uważam, że to jest jakieś... nie. Ale niestety masz rację. To nie jest tak, że żyjemy tylko i wyłącznie sztuką. I pitching jest tym etapem kiedy właśnie, z tego co mówiłam na samym początku, wiąże się to z wrażliwością, delikatnością. Musisz stanąć przed wielką publicznością. Masz kilka minut. Albo 5 albo 7 albo 10. Jak masz 10 to już super. Musisz pokazać fragment swojego filmu i opowiedzieć o tym co w tobie najgłębiej gdzieś tam siedzi i nad czym pracujesz od wielu lat. A jesteś jedną z czterdziestu osób. Na sali jest dziki tłum, który czasem chce Cię słuchać, a czasem nie. A dla ciebie to jest walka o życie. Mówi się o tym, że pitching jest po to, aby zdobyć finansowanie, znaleźć pieniądze, znaleźć sponsora. Nie. Oczywiście finansowanie to jest jeden z tych elementów, których szukasz, ale pitching jest przede wszystkim pokazaniem tego nad czym pracuje i tego kim jestem. Na złożeniu tych dwóch elementów, na przecięciu się tych dwóch elementów jest dobry pitching. Czasem ktoś pomyśli sobie tak: „Nie interesuje mnie ten projekt, ale ten człowiek jest super ciekawy. Pogadam z nim.” I te spotkania są często później zarzewiem pracy z jakimś producentem albo jakiejś ścieżki filmu, więc te pitchingi są super ważne, ale są bardzo skomplikowane i bardzo stresujące, zwłaszcza dla ludzi, którzy mają tę wrażliwość, mają tę delikatność i są introwertyczni, nie są medialni. Wiem, bo pracuję często z reżyserami dla których przełamanie się w ogóle i wyjście tam na tę wielką salę i opowiedzenie o swoim projekcie jest niezwykle trudnym przeżyciem. To nie chodzi tylko o sprzedaż. W ogóle nie chodzi o sprzedaż, ale chodzi o to, aby jak najprecyzyjniej powiedzieć o tym o czym będzie nasz film. O czym będzie nasz projekt. Jak to będzie robione. O tych wszystkich elementach, na które się składa ten późniejszy film. Z drugiej strony musimy pokazać siebie, swoją wrażliwość. Ja o tej wrażliwości, bo ja lubię takich reżyserów, którzy tak patrzą na dokument. Wydaje mi się, że ci którzy podchodzą tak cynicznie na zimno do dokumentu nie są prawdziwymi dokumentalistami. W ogóle uważam, że kluczem do dobrego dokumentu jest właśnie delikatność i wrażliwość. Ale to tak na marginesie. Wracając do pitchingu. Mamy przed sobą ludzi, bo ta publiczność często jest bardzo duża, czasem jest komisja, która zadaje nam pytania albo grupa ludzi, którzy zostali zaproszeni tylko po to żeby zadawać te pytania. Czasem jest tylko moderator czy osoba prowadząca i ona też zadaje pytania. To jest ogromnie stresujące, bo publicznie musisz opowiedzieć o czymś co jest dla ciebie super ważne, co w tobie siedzi jakoś bardzo głęboko, a nie koniecznie po drugiej stronie masz osoby, które chcą

wysłuchać to co chcesz powiedzieć. Dlatego to jest takie trudne i skomplikowane. Ale też przynosi niesamowite efekty. To jest taka moja obserwacja z pracy z wieloma reżyserami, że oni sami odkrywają co tak naprawdę mają w tym filmie. Bo sprowadzenie wielomiesięcznej pracy nad filmem. I sprowadzenie tego do konkretnego czyli powiedzenie tego w kilka minut, o czym ja tak naprawdę chcę mówić jest tą rzeczą, która jest kluczowa dla mojego filmu. Co odróżnia mój film od innych filmów. Kiedy odrobisz tę pracę, nagle odkrywasz swój film na nowo. Dla mnie w tej pracy to było jedno z największych zaskoczeń. Kiedy właśnie wielokrotnie spotkałam się z tym, że ktoś mi mówi: „Wiesz co teraz to trochę inaczej patrzę na ten mój projekt. Teraz myślę, że ten film jest o czymś innym.”

HBJ: Ale to też jest dobre. To jest nadal praca. Dochodzenia do tego, że może jednak chce ktoś zrobić film o czymś, a wychodzi film, który może być głębszy. I o czymś zupełnie ważniejszym.

JM: Zwłaszcza jeśli pitchujemy w pewnym momencie rozwoju naszego filmu. Mamy jeszcze coś przed sobą. No bo jeżeli film jest gotowy, a zdarzają się takie pitchingi prawie gotowych projektów, to wtedy nie ma tego odkrywania. Jeżeli ktoś wykona tę pracę, to oczywiście może zupełnie inaczej spojrzeć na to co dotychczas zrobił. I to jest super.

HBJ: Proponowałabyś, żeby jednak startować w pitchingach na etapie początkowym niż końcowym.

JM: Uważam, że na każdym. Tylko bardziej myślę o takim przygotowywaniu się powiedźmy do pierwszego pitchingu. Powiedźmy sobie szczerze, że tej chwili nazywa się pitchingiem każde spotkanie. Na przykład spotkania w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej też są nazywane pitchingami. Chociaż ja bym dyskutowała czy to nie jest jednak rozmowa z komisją. Zostało to sprowadzone do tej formy, gdzie kilka lat temu nikt o tym jeszcze nie myślał. Masz pięć minut opowiadania o projekcie, a potem pytania. Forma pitchingu, która musi cię skłonić do tego, żeby odsiać elementy, które są mniej ważne, od tych, które są super ważne. Musisz sobie zadać pytanie: „Co odróżnia mój film od innych?”, „Dlaczego ja w głębi serca chcę zrobić ten film?”. To jest pytanie, które ja zawsze zadaję. Ale dlaczego chcesz to zrobić. I często nie ma takiej jasnej odpowiedzi. Nie chodzi o to, żeby to potem publicznie wygłaszać. Wydaje mi się, że praca na poziomie takiego pitchingu i w ogóle przygotowywanie jakichkolwiek materiałów też jest lekceważone bardzo. Wszelkiego rodzaju synopsisy czyli streszczenia, eksplikacje reżyserskie, eksplikacje producenckie, a nie powinny być. To jest sprowadzenie tej poezji, sztuki do konkretów. I nagle to jest też weryfikacja tego co masz. Nagle się okazuje, że może jednak ja nie chce robić o tym filmu. Może ja go robię z jakiejś innej przyczyny. I wszystko się odwraca do góry nogami. Ale to jest praca, którą musi wykonać twórca. Po prostu usiąść i porozmawiać. To jest taka rozmowa z samym sobą. Pitchingi oprócz tego, że służą do tych wszystkich rzeczy, z którymi się kojarzą czyli do: szukania finansowania, do szukania koproducentów i tak do szukania festiwalu, agentów sprzedaży, czyli tych pośredników pomiędzy producentami a dystrybutorami lokalnymi. Do tego wszystkiego służy pitching. Ale oprócz tego fajnie myśleć o nim jak o takim sprawdzam (odgłos stukania) o czym chce zrobić film. Sprawdzam czy rozumiem swój temat czy rozumiem swojego bohatera. Dlatego bym nie lekcewała pitchingu, ale oczywiście jest to też sprawdzenie jakie mamy materiały. Pitching powinien mieć ładny teaser, fragment jakiejś sceny z naszego filmu i wtedy też widzimy co mamy w materiałach. Czy to co pokazujemy przekazuje naszą ideę. Czy ludzie, którzy oglądają nasz materiał rozumieją jakie to będzie. Co to będzie.

HBJ: Bo to też powinno się wyróżnić, tak? Takie mam poczucie, że polski dokument dlatego jest tak ceniony na świecie, dlatego że się wyróżnia wśród całej reszty. Też jest taki nacisk kładziony w szkołach do głowy, żeby szukać takiej drogi, która odróżni twój dokument od reszty dokumentów. Będzie czymś innowacyjnym, nowym, czymś co nie było powielane. A to też w świecie, gdzie mamy natłok wszystkiego to też jest bardzo, bardzo trudne. W związku z tym moje pytanie brzmi czy ten pitching powinien być nowatorski, bo czasami się zdarzają takie pitchingi, które pokazują tę zupełnie

inną drogę tego dokumentalisty, że ten jego film się wyróżnia na tle innych i poprzez tę prezentację też to jest przedstawione w jakiś sposób.

JM: Ma się wyróżniać projekt. Ma się wyróżniać film, ale nie koniecznie pitching. Pitching to jest ta sytuacja, kiedy my profesjonaliści stajemy przed innymi profesjonalistami i po prostu rozmawiamy o naszym filmie. Oni rozumieją, że ja nie muszę stać na głowie, żeby mój dokument był super oryginalny. Ja mam im powiedzieć co jest tym co odróżnia mój dokument od innych filmów. Ja muszę im pokazać to w moim materiale. Bo zgadzam się z tym co powiedziałaś, że dobry dokument jest innowacyjny. Dlatego, że my jako widzowie chcemy takich filmów. Nas jako widzów interesuje przecież coś co jest niekonwencjonalne. Co idzie pod prąd, bo pokazuje nam jakiś inny świat, albo inaczej patrzy na inne rzeczy. Kiedy oglądamy dokumenty to tego chcemy. Natomiast sam pitching nie musi być fajerwerkami i wodospadem i fontanną. Wiem, że czasem są takie tendencje do tego. Zwłaszcza wśród ludzi, którzy nie są zbyt doświadczeni w pitchowaniu projektów. Panuje taka tendencja, nie tylko w przypadku dokumentów, ale fabuły też. Ja muszę tutaj być jak najbardziej oryginalny. Nie, oryginalny to musi być twój projekt. A sposób w jaki o nim opowiesz ma pokazać wszystkie elementy tego nad czym myślisz. Wszystkie drobiazgi, które odróżniają go od innych rzeczy. No bo umówmy się niektóre filmy są bardziej formalne. To o czym to jest, jest uboższe. Jest mniej ważna niż forma. Czasem zdarza się odwrotnie. Forma nie ma najmniejszego znaczenia, bo to co oglądamy jest dla nas tak fascynujące i tak wciągające, że jesteśmy tylko w tym. Kiedy mówimy. Ma znaczenie też jak mówimy. Bo ja też lubię kiedy reżyser podczas pitchingu opowiada o swoim filmie jest sobą. Nie udajemy, że jesteśmy lepsi, mądrzejsi, ładniejsi, weselsi albo smutniejsi, tylko jesteśmy sobą. Bo i tak prędzej czy później dojdzie do weryfikacji tej sytuacji. I to jest klucz do dobrego pitchu, czyli pokazanie oryginalności mojego projektu, ale nie koniecznie robienie tego w jakiś super oryginalny sposób. Wiem co jeszcze chciałam powiedzieć! Na pitchingi i w ogóle w rozmowach o naszych przyszłych filmach dominuje to co nas tak dręczy, czyli taka amerykańska tego. My naoglądaliśmy się takich pitchów, gdzie ci Amerykanie stoją i opowiadają jak to wspaniale... I my chcemy tak często opowiadać o swoich projektach, zapominając że jednak jesteśmy w tradycji europejskiego myślenia, w kinie artystycznym, w arthouse. To jest zupełnie inna przestrzeń do zupełnie innej rozmowy. Czasem mam wrażenie, że ta amerykańska powoduje, że my musimy być tacy cool i zajebiści. (śmiech) Nie wiem czy mogę używać w podcaście wulgaryzmów.

HBJ: Myślę, że to jest element języka, więc... (śmiech)

JM: My musimy być tacy cool, super i wyluzowani. A nie koniecznie tacy musimy być. Mamy być tacy jacy jesteśmy. No bo jesteśmy artystami, jesteśmy twórcami. To jest ważniejsze niż bycie wyluzowanym i właśnie cool. Widziałam też największe wpadki tego świata. Mam tu zawsze zestaw anegdot. Ale takie najlepsze pitchingi były raczej skupione na projekcie, na tym jak chce o tym powiedzieć, jak chce o tym opowiadać i kim jestem jako twórca. To było najciekawsze. Już nie pamiętam szczegółów tych dokumentów, ale pamiętam jakie wrażenie robiła taka umiejętność zbliżenia się do tego projektu. Super to jest.

HBJ: To jeszcze jakie są te wpadki. Czego mamy unikać? Jak już wspomniałaś o tych anegdotach, to już nie mogę nie zadać tego pytania.

JM: Ja nie mogę opowiadać tych anegdot, Zawsze mam te same. Powiem jedną rzecz. Od kilku lat muszę powiedzieć, że Polska się profesjonalizuje. I dużej liczbie pitchingów, na które jeżdżą ludzie rozumieją czym pitching jest. Pula moich anegdot się trochę zmniejsza. Ale zdarzają się różne prześmieszne wpadki. Coś w tym jest, że jest taka zamknięta lista błędów, które każdy kiedykolwiek popełnił i popełni. Pamiętam swoje pierwsze pitchingi, które były prześmieszne. Jak sobie o nich wspomnę to czuje ciarki na plecach. Ale przede wszystkim myślę, że po pierwsze lekceważymy sam pitching, czyli na przykład się do niego nie przygotowujemy. Wydaje nam się, że jesteśmy elkowentni,

mamy łatwość mówienia to na pewno jakoś nam pójdzie. Albo nadmiernie się boimy, bo mamy problemy z wystąpieniami publicznymi. Ani jedna ani druga droga nie jest dobra, bo często ludzie, którzy czują przerażenie publicznymi wystąpieniami robią świetne pitche, a ci wyluzowani niestety nie robią dobrych. To jest pierwsza rzecz. Druga rzecz to jest nie rozumienie swojego projektu, czyli właśnie nie zadawanie sobie tych pytań, o których mówiliśmy. I nie myślenie tak naprawdę co ja chcę zrobić, co chcę powiedzieć, jak chcę nad tym pracować. Wiem, że to brzmi jak banał świata, ale po prostu czujesz, że stoi przed tobą osoba, która kompletnie nie rozumie co ma i co zrobiła i co jest najmocniejszym atutem tego projektu. Kolejna rzecz to jest używanie i zdarza się to we wszystkich językach (pitchuje się po angielsku) słów wytrychów. One się wydają super pasować. Moje ulubione to: potencjał festiwalowy, utalentowani współpracownicy. Zawsze sobie myślę, że gdyby oni nie byli utalentowani to byśmy z nimi nie chcieli pracować. I słowo uniwersalny. Wszystko jest dla nas uniwersalne. Wydaje się nam, że jak powiemy, że nasz film jest uniwersalny to będzie wspaniałe i to będzie w punkt. Fajne, ale nie zawsze to słowo uniwersalne, to jest to słowo w punkt. Tych słów, takich właśnie banałów, takiej mowy waty, wypełniaczy, jest bardzo dużo w obu językach i mamy tendencje do używania tego. Kolejna rzecz to jest przegadanie, czyli nie skupienie się tak naprawdę na tym co ja chcę powiedzieć, tylko wpychanie w ten pitch tylu różnych rzeczy np. w fabule to jest opowiadanie wątku, który nie ma znaczenia. To ja jestem autorka takiego pitchu, gdzie udało mi się opowiedzieć razem z moim reżyserem wątek, który się nawet nie pojawiał w filmie. To był jeden z najgorszych pitchów w moim życiu. A w przypadku dokumentu to jest przekonanie, że wszystko jest ważne. Czyli, że ja muszę powiedzieć wszystko co wiem, żeby to był udany pitch. Co jest nieprawdą. Muszę powiedzieć to w taki sposób, żeby osoba po drugiej stronie zrozumiała co ma i co chce powiedzieć. To jest taka polityka nadmiaru. Kolejną rzeczą jest nie słuchanie siebie. Ja lubię takie określenie, że w dobrym pitchu trzeba wypracować sobie i można to zrobić. Takie aktywne słuchanie tego co się mówi. Czyli panowanie nad tym co mówisz. I że to jest ważniejsze niż uczenie się na pamięć.

HBJ: No właśnie o tym uczeniu się na pamięć. Nie powinno się uczyć takich rzeczy na pamięć. Natomiast niektórzy ludzie doradzają naukę.

JM: Wiem. Nawet Torino Film Lab, które jest wielkim autorytetem w tej dziedzinie mówi napisz, naucz się na pamięć. Ja uważam, że to nie jest dobre. Oczywiście można sobie coś napisać, czegoś się nauczyć, ale kluczem do dobrego pitchu jest świadome mówienie i świadome słuchanie. W momencie kiedy się zgubisz nie myślisz o tym co tam było na kartce, tylko myślisz o tym co powiedziałaś. A ludzie też mnie to bawi, informują nas, że się właśnie pomylili. Na przykład: „Będę kręcić film w Zakopanym. Nie przepraszam, pomyliłam się to nie Zakopane, to Białka Tatrzańska” Co dla projektu nie ma żadnego znaczenia, bo chodzi o góry. Ale wszystkich informujemy o to tutaj wpadka. Właśnie w uczeniu się na pamięć bardzo często tak jest. To w ogóle od razu czuć, że ktoś się nauczył na pamięć. Zaczyna się i tkwi w ciszy. A my z nim, widzimy jak on cierpi i cierpimy z nim. Zdarza się tak, że się strasznie przejmujemy jeśli się pomylimy. I to powoduje, że kompletnie nam się wszystko rozsypuje. Nie należy się przejmować. Trudno. Właśnie tym się różni pitch od wygłaszania referatów w szkole albo w jakiejś korporacji, że musimy mówić, musimy się komunikować i to jest ważniejsze niż czy to będzie super poprawne czy nie. Są ludzie, którzy wychodzą z kartką i czytają z kartki to już najgorzej. Byłam też świadkiem pitchu gdzie jeden z pitchujących wyświetlił fragment tekstu. To był scenariusz. Zamilkł i czekał aż wszyscy przeczytają. Oczywiście nikt nie przeczytał, wszyscy się śmiali. On już potem nie wrócił do tego. Trzeba uważać z gadżetami. Jedną z moich ulubionych historii, ale jej nie przytoczę tutaj, bo jest długa i skomplikowana i zabawna, ale czasem zdarza się tak, że uważamy, że musimy zapaść w pamięć, więc użyj gadżetu typu rozdaj cukierki, które szeleszczą. Ty rozdajesz cukierki, które szeleszczą i wszyscy są zajęci...

HBJ: Jedzeniem cukierków

JM: ...a nie tobą. Trzeba bardzo ostrożnie z takimi gadżetami.

HBJ: Albo na sam koniec.

JM: Tak, ale wtedy mają problem ci, którzy są po tobie. Albo tak kochasz swój gadżet, że ustawisz tablice i coś rysujesz na tej tablicy. Ma być tak zabawnie, ale minął ci czas, a ty dalej rysujesz. To jest właśnie takie niekontrolowanie tego. Nie lubię też, ale to już jest moja prywatna preferencja, takich sztucznych pitchingów, które są wystudiowane, wypracowane, które są oparte na jakiejś grze, typu jest producent z reżyserem i podgrywają trochę takie aktorskie rzeczy. Myślę, że to nie dobrze działa. Fajnie wypada jako performance, ale nie koniecznie jako pokazanie naszego filmu, naszego projektu. Wbrew pozorom im dłużej się tym zajmuję, tym dłużej myślę, że to jest pewien zamknięty zbiór problemów. Czasem myślę, że każdy z nas na samym początku musi przez to przejść. I że po to się ćwiczy te pitche, po to się wpada w te dołki i pułapki, żeby poczuć, że może można o tym inaczej. I też fajnie jest obserwować jak ktoś kto na początku ma super problemy później rozkwita. Miałam taką sytuację, że dziewczyna w ogóle nie chciała pitchować, musiała bo to było w szkole filmowej i nie dostała by zaliczenia. Zmusiła się. I spotkałyśmy się po dwóch czy trzech latach na właśnie jakiejś sesji pitchingowej, gdzie ona w ogóle wygrała. Przyszła do mnie taka zadowolona mówiąc: „No i co wyrobiłam się”. Trzeba się przełamywać. Trzeba sobie zaufać. Bo to jest stresujące jak się o tym myśli, ale chyba nie aż takie trudne jak się wydaje. Ale mam dalej o tych wpadkach?

HBJ: Już nie. Przez moment ci przerwałam jak mówiłaś o tych teaserach i trailerach i tych fotograficznych pomocach przy pitchingu. I się zastanawiam jak najbardziej optymalnie dobrać ten czas pokazywania tych elementów. Bo to nie może nam zająć całego naszego wystąpienia. Czy lepiej, aby scena leciała w tle przez całą naszą prezentację? Czy jednak odwrotnie?

JM: Jeszcze nawiązując do błędów i wpadek, ale w kontekście twojego pytania. Jestem wielką przeciwniczką ładowania tekstu do prezentacji. Zazwyczaj jest tak, że mówisz, pokazujesz coś w tle i później jest materiał audiowizualny. Mam takie uczucie, że na przestrzeni lat my jako widzowie się zmieniliśmy. I trzeba pamiętać o tym, że to co widzimy działa mocniej niż to co słyszymy. Najlepiej w ogóle wyrzucić wszystkie teksty z tych wszystkich naszych prezentacji szkolno-korporacyjnych. Przynosimy takie wyobrażenie, że tam musi być cytaty z kogokolwiek. I że to dobrze zrobi. To nie robi dobrze, nikt takich rzeczy nie czyta. Nikt się w tekst nie wgłębia. Materiałów zdjęciowych powinno być tyle ile potrzeba. I to nie jest banał. Tu chodzi o to, że każdy film jest inny. W tym przypadku to jest najważniejsze. Każdy projekt jest inny. Czasem wystarczą dwa zdjęcia, a czasem trzeba ich pokazać piętnaście, żeby to miało sens. Wszystko zależy od tego co mamy i co chcemy powiedzieć. Natomiast jeśli chodzi o materiał audiowizualny na przykład teaser to jeżeli masz prezentację, która ma siedem minut, to najlepiej działa coś co ma minutę, maksymalnie półtorej. Jeżeli te materiały są za bardzo rozciągnięte, albo za długie, to tracimy wtedy ten rytm opowiadania. Nie zawsze takie długie teasery są dobre, bo w pewnym momencie widz się nudzi. Czasem na sesjach pitchingowych jest tak, że organizatorzy z góry narzucają ci czas trwania tego. Możesz mówić pięć minut i masz tam trzy, cztery minuty, albo nawet jeszcze więcej na pokazanie materiału. To zależy od sesji pitchingowej. W takim standardzie to najlepiej między minutę, a półtorej mieć jakiś materiał audiowizualny. Ale też zawsze mieć. Nawet jeżeli byliśmy dwa razy na dokumentacji i mamy tylko nagrany naszego bohatera, który chodzi po łące, to lepiej pokazać bohatera, który chodzi po łące niż opowiadać, że będzie chodził po łące.

HBJ: Czyli to jest dokładnie to samo co mamy, składając scenariusz do PISF-u. Im więcej materiałów audiowizualnych pokażemy tym lepiej.

JM: Więcej nie, tu bardziej chodzi o to...

HBJ: ... żeby lepiej coś pokazać niż nie pokazać.

JM: Dokładnie o to mi chodzi. Zawsze lepiej coś pokazać niż mieć tylko nadzieję, że ktoś sobie ładnie to wyobrazi. W przypadku dokumentów opartych na głębokiej rozmowie czy jakimś spotkaniu z bohaterem. Nie wolno zapomnieć o tym, że chcemy zobaczyć bohatera. Widziałam takie pitchingi, w których opowiadano, że pojedziemy do dziewczynki i dziewczynka nigdy się nie pojawiła na tym ekranie. Musimy o tym pamiętać. Ułożyć ten cały materiał, przyłożyć go do naszego filmu, do naszego projektu. Im bliżej tym lepiej. Z błędów, ja się teraz wkręciłam w te błędy, to zdarza się, że twórcy pokazują czarno-biały materiał, a potem mówią, że film będzie kolorowy. Albo odwrotnie. No nie!

HBJ: Taki strzał w kolano.

JM: Albo jeżeli nie mamy jeszcze materiałów np. teasera, ale mamy zdjęcia z dokumentacji to pokazują zdjęcia, które wszystkie są czarno białe, ale z zaznaczeniem, że to będzie kolorowy film: „Nie wiem dlaczego tak dobrałem”. Nie. Trzeba to dopasować.

HBJ: Musi to być takie spójne.

JM: Po prostu w wyobraźni osoby po drugiej stronie film powstaje ze złożenia tego co mówisz z tym co ta osoba widzi. No i musi zobaczyć rzeczywiście to co ty chcesz w tym filmie pokazać. Przede wszystkim zwróciłabym uwagę na to że najpierw widzimy, potem słuchamy. I ta obecność materiału wizualnego, obecność sceny, teasera, tak zwanego moodu, czyli takiej wrażeniowości. Mamy bohatera, tak się czepiam tej łąki, idzie łąką. To nawet jeśli to ma być pokazanie tylko i wyłącznie łąki we mgle to lepiej to pokazać niż nie pokazać nic.

HBJ: Na co zwraca uwagę widownia, która ten pitching ogląda? To dobre pytanie. Widownia zwraca uwagę na to czego szuka, bo na Sali najczęściej są producenci, są przedstawiciele stacji, są przedstawiciele festiwali, są przedstawiciele funduszy i regionalnych i narodowych, różnie. I każdy z nich szuka czegoś innego. Jeśli jesteś przedstawicielem stacji telewizyjnej i wiesz, że pasmo, które prowadzisz, które musisz zapełnić filmami to szukasz filmów do czterdziestu minut. To będziesz szukać tych pitchów, które są do czterdziestu minut. To jest też kwestia tego jak się przygotowywać do pitchingów, bo z takich obawa pitchujących jest to czy mój film będzie pasował do tego jakie są oczekiwania. A oczekiwania najczęściej są jednak różne. I trzeba o tym pamiętać. Jest osoba, która szuka projektu, który będzie bardziej artystyczny, a może się znajdzie osoba, która szuka bardziej komercyjnego. Nigdy nie wiesz. Trzeba pamiętać o tym, co też lubię podkreślać, że trzeba mówić prawdę, czyli to co mam realnie, a nie to co wyobrażam sobie, że ludzie po drugiej stronie chcieliby usłyszeć. Nie ma takiej sytuacji, zawsze jest ktoś, kto szuka akurat mojego projektu, albo mnie. Jeśli chodzi o oczekiwania, to w ogóle bym się tym nie kierowała w przygotowaniu pitchingu.

HBJ: A jeśli chodzi o czas to też trudno sobie na pewnych etapach wyobrazić czy to na pewno będzie miało trzydzieści minut czy powiedźmy pięćdziesiąt czy siedemdziesiąt.

JM: No to dobrze, to powiem to inaczej. No bo rzeczywiście masz rację czas nie jest tutaj dobrym parametrem. Ale na przykład ktoś szuka bardziej wizualnych rzeczy, bo akurat przygotowuje cykl filmów, które będą wizualne i wie, że w przyszłym roku będzie swoim festiwalu chciał pokazać dokumenty, które oparte są na obrazie i przyszedł zobaczyć czy już są takie filmy w projektach, a to się zdarza. A ktoś szuka bardziej fabularnego z jakaś strukturą, dokumentu, który będzie bardziej historią. Chodzi mi o to, żeby zawsze mówić to co mamy realnie bo nigdy nie wiadomo kogo mamy po drugiej stronie.

HBJ: Dziękuję Ci bardzo. Moim gościem była Joanna Malicka.

JM: Było mi super miło.

HBJ: Dzięki

JM: Dziękuję

#11

**CYKL
DOKUMENTALNY/
DRAMATURGIA I MONTAŻ CZ. 1**

Hanna Bauta-Jankowiak: Dzień dobry! Witam Was w podcaście Film Akcja! Dzisiaj będziemy rozmawiać z Katarzyną Orzechowską i Maciejem Cuske.

Katarzyna Orzechowska: Dzień dobry! Witamy!

Maciej Cuske: Dzień dobry Haniu!

HBJ: Możecie mi powiedzieć jak „budować” film, żeby z jednej strony miał on pewną klarowność, a z drugiej strony taki kaliber emocjonalny? Jak to się robi, żeby filmy wyszły metaforyczne i wielowymiarowe?

MC: Żebyśmy to wiedzieli to już dawno byśmy zmontowali kolejny film, a to nie jest takie proste.

HBJ: To od czego zaczynacie.

MC: Ja wyszedłem ze szkoły Marcela Łozińskiego i Jacka Bławuta, w której uczyli nas podczas kursy dokumentalnego w Szkole Wajdy, jakiegoś pomysłu, jakiejś konstrukcji na czym ten film chcemy „zawiesić” tzn. wokół czego go zbudować. I właściwie dopóki się tego nie wymyśli w trakcie realizacji to lepiej go jeszcze nie realizować. To jest taki punkt wyjścia oczywiście, bo on potem nie do końca się sprawdza tutaj na montażu. I potem nadal są to rozsypane klocki, których jest bardzo dużo i trzeba to ułożyć. To zaraz Kasia opowie o tych klockach. O tych puzzlach, które się składają w fajny obraz, ale to jest ciągle szukanie takiego konstruktów. Są filmy, które mają taką żelazną konstrukcję. Na przykład „89 mm od Europy”. Został tak wymyślony na poziomie już scenariusza i właściwie już tylko go nakręcić jak to mówił kiedyś Hitchcock. Oczywiście w cudzysłowie mówię, tylko go nakręcić bo to jest bardzo ciężka praca, żeby według tego pomysłu taki film zrobić. A są też takie filmy, które składają się z trochę takich większych plam, jak na przykład nasz ostatni film, który z Kasią montowaliśmy prawie trzy lata „Wieloryb z Lorino”. Był bardzo trudnym filmem mimo, że był naprawdę wymyślony. Konceptyjnie tak dosyć logicznie i dosyć precyzyjnie. A jednak wszystko się tam na planie działało inaczej niż sobie zaplanowałem przed zdjęciami. Jedna rzecz, którą pamiętam, którą usłyszałem. To jest chyba najciekawsza rzecz, którą zapamiętałem. Na czym polega dramaturgia w filmie. To jest budowanie cały czas zaciekawienia u widza. Tak sprawić, żeby film w każdym momencie wciągał widza i żeby go zaskakiwał. Na poziomie całego filmu, żeby od początku do końca widz nie wiedział jak to się skończy. Potem na poziomie scen. Żeby nawet scena, która się jakoś zaczyna, żeby widza prowadziła w jakiś taki sposób trochę nieoczywisty. Żeby nie była taka, że widzimy, że to będzie teraz o tym scena, a tymczasem jest coś innego. Dobry operator kombinuje tak, żeby w ujęciu zaskakiwać widza, żeby to nie było oczywiste. Żeby spojrzenie nie było takie banalne, żeby nie było obiektywne, żeby było takie, które jednak zaskakuje. I my chyba tego szukamy, znaczy nie wiem to zaraz powie Kasia. Myślę, że tego szukamy cały czas potem w montażu. Żeby tak budować ten film, żeby on cały czas widza zaskakiwał. I to się odnosi do fabularnych filmów i do dokumentalnych.

HBJ: To jest też pytanie czy filmy dokumentalne montuje się jak fabularne . Bo tu też mamy punkty kulminacyjne. Mamy jakąś linię dramaturgiczną . Praca finalna, że tak powiem jest podobna, ponieważ polskie filmy dokumentalne ogląda się jak fabuły . Natomiast mnie wyobrażam sobie, że montaż wygląda tak jak filmu fabularnego. Jest o wiele trudniejszy.

KO: Z mojego doświadczenia. To co mogłabym powiedzieć o różnicach, to wydaje mi się, że w filmie fabularnym najpierw budujesz według jakiegoś konceptu, scenariusza, scena po scenie film, a dopiero później to rozbijasz i próbujesz tam zamieszać. Rzadko powstaje film, który by od A do Z był taki jak w scenariuszu. Oczywiście zdarzają się takie wyjątki. Ale wiele,. Wiele razy przekonywałam się o tym, obserwując pracę moich kolegów i swoją, że zazwyczaj przy fabule najpierw budujesz wokół jakiejś koncepcji, a potem totalnie jakby szukasz, żeby wzmocnić historie, żeby ją ożywić, aby była lepsza,

bardziej emocjonalna. Natomiast w dokumencie masz jakieś założenia. A tak naprawdę nie wiesz jako montażysta co finalnie do Ciebie przyniesie reżyser. Jaki materiał uda mu się zdobyć. I sytuacja na planie i bohaterowie bywają nieprzewidywalni. I nigdy nie wiesz co się wydarzy. I możesz mieć założenia i w dokumencie jest to bardzo szerokie. Wydaje mi się, że dopiero na montażu tak bardzo szukasz jak przeprowadzić tę historię, żeby ona była emocjonalna, wyrazista, spójna i ciekawa. No i jeżeli chodzi o tą dramaturgię czy w ogóle wymyślenie jak ten przebieg finalnie ma się ułożyć to przypomina to wyburzanie łazienki. Budujemy, wyburzamy, budujemy, wyburzamy. I cieszymy się właśnie, że to nie łazienka, tylko jednak możemy to sobie robić na komputerze. Jeżeli chodzi o stopień trudności, to wydaje mi się, że ciężko jest mi to oceniać, mam poczucie, że przy dokumencie zazwyczaj musisz się przekopać przez naprawdę dużą ilość materiałów. Ja zazwyczaj robię tak, jak materiał jest gotowy, bo to też zależy. Czasami jest tak, że reżyser ma bohatera na miejscu, w pobliżu. Może do niego wracać, żeby robić dokrętki. Maciek jak pojechał na Czukotkę to tam nie było takich możliwości.

HBJ: Jak na przykład nie masz jakiejś pauzy, jakiegoś oddechu i jak nie znajdziesz tego w tym materiale to przecież nie wyślesz go z powrotem, żeby coś dokręcił.

KO: A nawet chcieliśmy. (śmiech) W pewnym momencie chcieliśmy, żeby pojechał jeszcze tam zimą, ale potem na etapie dalszych prac uznaliśmy, że sobie poradzimy. Bo to naprawdę nie jest łatwe, żeby się tam wybrać. Maciek może powiedzieć dużo więcej niż ja. Jest szukanie. Ja po prostu oglądam cały materiał i robię notatki. Spisuje sobie co dla mnie ma potencjał, co jest ciekawe, co mnie poruszyło. Rozwijam sobie w głowie co mogłoby się z czym połączyć, albo na co warto zwrócić uwagę przy budowaniu historii. Przede wszystkim dla mnie bazą jest materiał. Musze go znać. Musze go zobaczyć całego, ja sobie nie odpuszczę jeśli nie zobaczę wszystkiego. Tego samego zazwyczaj wymagam od reżysera, żeby on też swój materiał znał, bo wtedy się dużo prościej pracuje. To mi daje jakieś takie poczucie, że wiem co mam. I na podstawie tego mogę myśleć co mogę zrobić. Ewentualnie kiedy jest możliwość co warto by było jeszcze docisnąć czyli pokręcić z bohaterem, jeśli jest taka możliwość. Brakuje nam takiego wątku, takiego wątku. Ten jest nierozwinięty, w tamten warto by było zainwestować jeszcze trochę czasu.

HBJ: A macie na montażu tak, że odnajdujecie jakieś wątki z których wyraźnie nie zdawaliście sobie sprawy podczas produkcji, kręcenia.

MC: Teraz mamy taki moment kiedy odkrywamy jakieś wątki, które powinienem jeszcze ciągnąć chociaż film robię już trzynaście lat. Dzisiaj montowaliśmy scenę, w której obydwójce poczuliśmy, że warto by ten wątek jeszcze pociągnąć. Na planie może nie zwróciłem na to uwagi, że może być tak istotny. A że ten projekt się nigdy nie kończy, to może jeszcze zrobię jedną dokrętkę. Czemu nie. Tak sobie trochę żartuje, ale jak robię filmy to lubię takie zamknięte plany. To znaczy, że wiem, że mam czas odtąd dotąd i tylko wtedy mogę ten film zrobić. To jest strasznie takie stresujące.

HBJ: Komfortowe też, że nie ciągnie się to przez dziesięć lat.

MC: To jest komfortowe i niekomfortowe. Dyskomfort na tym polega, że wiem, że nie będę tego mógł powtórzyć. To jest potworne ciśnienie. Matko Boska! Przez pierwsze dni na planie, w przypadku Czukotki, gdzie byłem w sumie na zdjęciach przez dwa miesiące, to jest strasznie stresujące przez kilka tygodni wręcz. Bo wciąż wszystko mi się rozsypywało, a koncept, który przywoziłem po dokumentacji, bohaterowie. Wszyscy mi wypadali po drodze. Po dwóch latach się zmieniło coś w życiu tych bohaterów. Jedni wyjechali, drudzy uciekli. Ktoś umarł. Ktoś coś tam. I szukaliśmy wszystkiego od nowa. I to było strasznie stresujące. Ale wiedziałem, że ja już tu nie wrócę.

HBJ: Ale czasami jest tak, że potencjalnego bohatera, który nadaje się do filmu szuka się bardzo długo. Jednak w tej małej społeczności było wiadomo już wcześniej, że znajdą się takie osoby, które mają ten potencjał?

MC: Podczas dokumentacji wybrałem jakiś bohaterów, a jak już przyjechałem na zdjęcia dwa lata później, bo tyle szukaliśmy pieniędzy na ten film. Takiego już pełnego pakietu budżetu to wszyscy bohaterowie się zmienili. Ale miałem już wizję jakich bohaterów szukam. To były raczej takie typy bohaterów, więc troszkę tym kluczem poszedłem i znaleźliśmy takich bohaterów. Ten film trochę inaczej opowiadamy. To nie była historia jednego bohatera. Oczywiście byłoby trudniej, gdyby musieć znaleźć jednego bohatera, który pociągnie cały film. Ten film „Wieloryb z Lorino” troszkę inaczej był budowany. Ale mimo, że to jest strasznie stresujące, bo odpowiadam za całą ekipę, za wyjazd. Producent mi zaufał. Jacyś ludzie dali pieniądze, jakaś stacja telewizyjna. To ciśnienie czuje się na plecach cały czas. Ale jak już ruszy machina to to jest fantastyczne uczucie. Jest taka adrenalina, jest takie spięcie, bo ten czas jest wykorzystany w 120%. Gdybym tak życie przeżywał, to nie wiem kim dzisiaj bym był. Ale tak nie potrafię. Niestety z planu wracam i tak jakoś to ciśnienie mija. Ale robiłem też i takie filmy, które miały też tylko trzy tygodnie zdjęć, a nawet dwa tygodnie i już musiałem się w tym zamknąć. I dawałem radę. I fajnie, że to było tak realizowane. A były filmy, gdzie teoretycznie nie miałem zamkniętego cyklu i robiłem zdjęcia około roku. A ten film robię trzynaście lat, bo on ma taki specyficzny charakter. Na tym polega, że to jest okres życia bohaterów i mnie jednocześnie. I tutaj rzeczywiście jak padają nam pomysły co roku, bo tak już od dwóch lat już siedzimy nad montażem tego filmu, to wciąż przy montażu przychodzą do głowy Kasi a czasem mi jakieś pomysły. I gdzieś za tym staram się iść. I jeszcze coś dokręcam. To jest trudniejsze, ale też daje większe możliwości przy montażu.

HBJ: Piotr Rosołowski mi opowiadał, że on siada tak etapami do filmu, żeby go złożyć w całość. Wy też taką przyjmujecie strategię? Część montujecie w jednym czasie, potem wracacie czy całość przeglądacie i montujecie na raz.

KO: zawsze robimy sobie przerwy. Zazwyczaj spotykamy się na takie tygodniowe sesje. I zazwyczaj mamy takie poczucie, że najpierw chcemy zobaczyć cały materiał. A potem usiąść do montażu. Bo w momencie kiedy go oglądamy też dyskutujemy o pewnych rzeczach. Zapisujemy pewne rzeczy i też daje nam to pewne pole, żeby pomyśleć o tym co się nam będzie rodzić na tej drodze montażu. Nie wiem na ile my pracujemy w niespecyficzny sposób. Nie siadamy na trzy miesiące i nie robimy w tym czasie filmu. Każde z nas przy okazji pracuje przy innych projektach. Spotykamy się co jakiś czas cyklicznie. To też jest o tyle dobre, że daje nam dystans dopóki nie wsiąknemy już w taki intensywny montaż, który niejednokrotnie nam ten dystans odbiera. Wtedy musimy się odbijać od naszych przyjaciół dokumentalistów, czy innych osób. Wtedy na nich troszeczkę testujemy to co wypracujemy.

HBJ: To też jest ciekawe, ważne, żeby pokazywać swoje filmy innym. Ale nie spotkaliście się z taką sytuacją, że ktoś Wam powiedział, że ktoś wam powiedział, że to jest film o czym wy byście nie chcieli żeby był. Na jakiś tam etapach on jest zrozumiały zawsze dla nich czy wręcz odwrotnie. Bo to jest też nadzieja dla młodych dokumentalistów, gdzie nie koniecznie zawsze jest tak, że wszystkim się podoba to co robimy.

KO: Ile razy my się odbijaliśmy Maciej, nie? Przeżyliśmy powiedziała bym morze. (śmiech)

MC: Jak pokazaliśmy układkę naszym przyjaciołom „Wieloryba z Lorino”. Jakąś tam trzecią, czwartą. To usłyszeliśmy takie słowa, że już nie wiedziałam czy to są nasi przyjaciele. (śmiech) i wpadliśmy w taką depresję. Wiesz pocieszam się, że to wszystko jest naturalne i wynikało tylko z emocji i chęci. Bo ci nasi przyjaciele bardzo chcieli zobaczyć i wiedzieli jak ciężko pracujemy. Liczyli, że zobaczą coś takiego co ich uniesie. I oczywiście były takie momenty, na szczęście nie był to tylko jakiś negatywny odbiór. Po

prostu to na co liczyliśmy, że zobaczą, poczną to oni tego nie widzieli. Wręcz oburzał ich ten świat, który pokazywaliśmy. Nie znosili tych bohaterów. Kontrast do tego co my chcieliśmy wnieść do tego filmu. Rodzaj takiego ciekawego spojrzenia. Zrozumienia tych bohaterów.

HBJ: To jest film o tym jak natura jest ważna. Jak ta koegzystencja jest spójna i taka pierwotna.

MC: Gotowy film.

HBJ: Masz racje, gotowy film.

MC: A my mówimy o procesie. I ten proces jest strasznie bolesny. Wydaje się, że jakieś doświadczenie już mamy. Już wiemy też o czym ten film mam być. Troszeczkę bardziej lub mniej chwiejnie stąpamy po tym kruchym lodzie. A tu się okazuje, że każdy film to jest taka trochę szkoła od nowa. Znowu w pierwszej klasie. I takie mocne trzy na szynach po którejś układce. Już przyzwyczailiśmy się, że to jest taki proces. I chyba wszyscy twórcy tak przeżywają. A to jest też świetna szkoła. I to też wyniosłem ze Szkoły Wajdy, że nie ma lepszej szkoły niż parę szczerych słów od ludzi, którym ufasz, którzy Ci nie zazdroszczą, którzy będą się cieszyć tym, że zrobiłeś coś ważnego. I jak usłyszysz od nich coś takiego, ale konstruktywnego też, to to tylko buduje. W pierwszej chwili boli, ale to tylko ciebie napędza do dalszej pracy. Bo to są bardzo często konstruktywne rozmowy. Jakieś podpowiedzi. Pierwszy moment jest taki trudny a potem albo następnego dnia albo parę godzin później siadamy i walczymy dalej. I to jest akurat fantastyczne w tym zawodzie, że można tak się wspierać. Tak byłem uczony i tak staram się traktować kino, że filmów się nie robi samemu. To jest piękne, że się tworzy w grupie ludzi, którzy dokładają coś do tego filmu, jakąś cegiełkę. No i też można liczyć na przyjaciół, nie tylko na filmowców oczywiście, ale też że można czerpać z widzów, ze znajomych, którzy coś mogą wnieść. To jest w jakimś sensie zbiorowe dzieło, ale odpowiedzialność bierze reżyser, a już na takim ostatnim etapie reżysera z montażystką w tym przypadku. Dlatego lubię kino robić, że nie jestem w tym sam.

HBJ: Ale to też jest tak, że tymi swoimi pomysłami dzielicie się od początku, kiedy ten pomysł na film powstaje do ostatniego etapu czy to też jest tak, że masz jakiś pomysł na film i od razu też dzwonicz do Kasi i pytasz, co myślisz o tym? Czy to jest też tak, że zaczynacie pracować na etapie późniejszym?

MC: To jest pewnie różnie. My z Kasią się znamy dosyć długo. I też dosyć dużo już przepracowaliśmy ze sobą. I mamy też co siebie takie zawodowe zaufanie. I ja często się Kasi staram radzić w swoich pomysłach. I tak się stało z następnym filmem, który zamierzam zrobić. Rzuciłem jakiś pomysł. Kasia przez telefon jeszcze nie była pewna co mi doradzić. Bo to było bardzo ogólne. Ale poprosiłem ją o pomoc w zrobieniu trailera. I obiecałem, że przyniosę jakieś materiały. Kasia się zapaliła i też poszukała sama bardzo dużo takich materiałów. I właściwie od pierwszego momentu, gdzieś połączyliśmy jakąś myśl wokół tego filmu. Dzięki temu ja nadal chce go robić, a Kasia bardzo chciałaby go montować. Mam nadzieję, że to będzie nasza kolejna wspólna praca, chociaż jeszcze do filmu daleko.

HBJ: A możemy zdradzić jaki to film?

MC: Będzie się działo na Kubie. Chciałbym opowiedzieć o takim trochę abstrakcyjnym kraju. W którym ludzie żyją w jakimś absurdzie, który mojemu pokoleniu jest jeszcze trochę znany, właśnie z takiego komunizmu. A ten komunizm tam w jakimś krzywym zwierciadle się zachował. Bardzo abstrakcyjny, kawkowski, a jednocześnie wśród palm, pięknej muzyki. No więc mam taki pomysł na abstrakcyjny film. Zobaczymy.

HBJ: Ja widziałam ten trailer. Na zajęciach kiedyś oglądaliśmy. I tak sobie myślę, że to też jest ważne jeśli chodzi o taką podpowiedź jak ważny jest teaser, trailer w tworzeniu filmów dokumentalnych. Przy staraniu się w ogóle o dofinansowanie. Bo on musi też odzwierciedlać film. Już na etapie

tworzenia takich krótkich zajawek wiecie jak chcecie, żeby ten film wyglądał. Czy jeszcze to jest etap szukania?

KO: Nie wiem czy nie zdradzę tu jakiś sekretów. Zazwyczaj pomysł na film już jest i przy tworzeniu traileru oczywiście staramy się przedstawić to co zamierzamy zrobić. Ale niejednokrotnie nawet po takim trailerze developmentowym różne rzeczy się dzieją, zmieniają i film też się zmienia. Więc jeżeli chodzi o sam trailer to nie zaprzeczę, że on jest niezwykle ważny. Właśnie jeśli chodzi o starania na dofinansowanie czy koprodukcje. Bo on potencjalnie ma zachęcić do współpracy. Nie tyle musi przedstawiać cały pomysł na film, co wydaje mi się, że musi być dość atrakcyjny. Pokazywać jakby kierunki, ale być też w jakiś sposób zdecydowany, absorbujący, taki, że po prostu kiedy zobaczysz go to pomyślisz: O kurde, chciałabym zobaczyć film!

HBJ: Taka dokumentalna reklama.

KO: Można to tak nazwać.

MC: Trochę trudniejsze o tyle, że filmu jeszcze nie ma. Jak oglądamy reklamy w kinie filmów fabularnych, no zazwyczaj fabularnych, to te filmy już powstały, więc one są budowane z najatrakcyjniejszych fragmentów. Przedstawiają w pigułce to co nas może zaskoczyć potem w kinie. W dokumencie trochę inaczej trzeba działać. Jeszcze filmu nie ma. Szuka się pieniędzy na niego. Trzeba zbudować też trailer. I on też musi właśnie zaciekawić potencjalnego producenta czy kogoś kto wyłoży pieniądze. To jest trudne. Kasia ma dryg, wyczucie do zbudowania takich trailerów. Pokazują trochę taki przedsmak tego, co może za jakiś czas powstanie, bo to chyba tylko o czymś takim można mówić. Jakimś rodzaju klimatu, czy to będzie trochę z humorem, czy to będzie na poważnie. Czy to będzie jeden bohater, czy to będzie kilku bohaterów, czy to będzie takie trochę bardziej oniryczne. Na tym polega takie budowanie traileru dokumentalnego, jeszcze przed realizacją filmu.

HBJ: Głównie bazuje na zdjęciach z dokumentacji.

MC: Tak. W przypadku trochę naszego projektu, który ma się dzieć na Kubie, to korzystaliśmy trochę z materiałów internetowych. Z moich takich, które zrealizowałem ze studentami na warsztatach na Kubie. Więc tak, nie koniecznie trzeba być na dokumentacji. Trzeba otworzyć troszeczkę umysł i poszukać. I można zbudować. To nie chodzi o to, że trzeba mieć od razu duże pieniądze, żeby kogoś przekonać do swojego projektu. Można małymi krokami to robić. I to jest akurat fajne. Tylko trzeba być kreatywnym i zobaczyć jakie są możliwości. Bo naprawdę można zbudować coś ciekawego z pomysłem.

HBJ: Mówiłeś o tym, że film robisz trzynaście lat. W innych filmach stawiasz sobie taką granicę powiedzmy rok czasu, ale te pomysły się wykluwają wcześniej? I można powiedzieć, że to jest jednak dłuższy okres czasu. Bo czasami jest tak, że zanim się człowiek zabierze za robienie filmu to mijają dwa lata, trzy lata zanim się znajdzie dofinansowanie, albo jak w moim przypadku kiedy chcę robić film o Pani, która zbudowała w domu muzeum na cześć swojego ojca jest tak, że granica z Rosją jest teraz zamknięta. Więc to nie jest tak, że wymyślamy sobie jakiś pomysł i go realizujemy od razu. Czasami są to długie miesiące czy lata kiedy trzeba to zostawić i w tym momencie zając się czymś innym. A to też jest frustrujące! Jak sobie z takimi rzeczami radzisz?

MC: To są pomysły, które już niestety uciekły, bo minął ich czas. A są takie projekty idee, do których można wrócić. Niektórzy bohaterowie odchodzą, albo się zmieniają na tyle, że to już nie są Ci bohaterowie, o których chcieliśmy opowiedzieć, w tamtym momencie ich życia, więc taki projekt się zmienia lub wręcz odpada. No więc jednak staram się realizować to co chcę robić. Kilka projektów, nie wiem teraz ile, kilka, które chciałem zrealizować nie powstało. No i już. Widocznie miały nie powstać. Nie płacze nad nimi. Niektórych mi może troszkę żal. Teraz przypomniałem sobie. Jednego było mi

bardzo żal. Do dzisiaj tego żałuje. Ale dzięki niemu kiedyś zacisnąłem zęby i powiedział: O kurczę ja wam pokaże. Bo nie dostałem pieniędzy na ten film. Zmobilizowałem się do czegoś, żeby zrealizować taki bardzo prosty film, który zaowocował tym, że jak go zrobiłem dziesięć lat temu, to ta przygoda, którą rozpocząłem wtedy trwa do dziś. No i ten film właściwie powstaje już lat trzynaście. I nigdy bym pewnie na to nie wpadł, gdybym realizował ten film, który wtedy sobie wymarzyłem. Na który nie dostałem pieniędzy. Bo on by mnie pochłoniął na dwa lata na pewno. I zamiast tamtego filmu, który sobie wymarzyłem, który miał się dziać troszkę w Polsce, na Śląsku, w Ameryce, myślę że mógł być bardzo fajnym filmem. Ale skoro nie dostałem pieniędzy wzięłem mojego synka w podróż. Synka i jego przyjaciół. Takich małych dwunastolatków. Teraz sobie pomyślałem, jak mnie o to pytasz, że gdybym tamten film śląsko-amerykański robił to bym tego synka nie zabrał na wakacje z kamerą. Nie zrobiłbym tego pierwszego kroku ku przygodzie, która trwa do dziś. Bo on by miła już czternaście lat, miałby inne zainteresowania. Tak naprawdę w życiu wszystko tak się układa jak ma się układać. W sumie ja nie robię dużo filmów. Robię te, które naprawdę bardzo chcę. A jak nie dostanę tych pieniędzy, albo coś się zdarza. I z jakiegoś powodu ich nie robię, to myślę sobie, że tak pewnie miało być. Nie żałuję jakoś bardzo tych filmów, które nie powstały. Ale staram się też specjalnie ich nie przeciągać. Po prostu to tyle trwa. W pewnym momencie pomyślałem sobie, że to jest film. To nie jest tak, że przez trzynaście lat myślałem sobie, że ja robię dokument. Po prostu przygoda trwała. Ja ją rejestrowałem kamerą. Ale nie myślałem, że ja zrobię taki film. Teraz od kilku lat z Kasią jesteśmy pochłonięci tym projektem. Naprawdę dosyć mocno w nim siedzimy. I ten film chyba powstanie.

KO: Myślę, że tak.

HBJ: Ile macie godzin? Myślę sobie o tej ilości terabajtów, które macie tutaj na stanie?

MC: Niech Kasia powie, ja nie powiem.

KO: Przed ostatnimi zdjęciami mieliśmy około 250 godzin. Myślę, że teraz może być między 270, a 280 godzin materiału.

MC: Ja tego nie nakręciłem. (śmiech)

HBJ: A kto?

MC: Operator!

HBJ: Wszyscy mogą sobie wyobrazić ile to jest czasu, żeby to obejrzeć, ale to jest czasu, żeby to zmontować? Robisz notatki, ale też pamięć musisz mieć rewelacyjną, co gdzie było. To nie jest tak, że ktoś pamięta, robiąc jeszcze inne projekty, że ktoś pamięta wszystko. Zdradź nam jaką masz zasadę montowania tego?

KO: Przede wszystkim duży porządek w projekcie. Zwłaszcza jeżeli to jest tyle lat. Mam podzielone materiały na te części, które powstawały. Przy okazji każdego zdjęć powstaje – myślę, że mogę o tym powiedzieć – horror, który chłopcy zawsze kręcą. Oprócz tego te notatki robimy naprawdę szczegółowe. Mniej więcej pamiętamy z takich ważniejszych rzeczy, co kiedy się działo. A jeżeli zapomnimy to wtedy wpisujemy w lupkę hasłowo. I łatwiej jest wtedy cokolwiek znaleźć. Bo nagle wyskakuje Ci ten dzień, ta część. Po prostu możesz to znaleźć na timelinie. Dla mnie to jest super pomocne. Wiadomo, że nie zmontujemy scen z całego tego materiału. Na drodze oglądania i selekcji już na starcie możemy odrzucić może nie połowę, ale przynajmniej jedną czwartą. Bo to są takie rzeczy, które sobie gdzieś chowamy i dopiero w momencie kiedy mamy układkę, którąś z kolei i nagle się okazuje, że czegoś tu brakuje to wtedy się cofamy. Zaczynamy szukać. A to może coś z tego. Zawsze jest tak, że do tego materiału się wraca. Nawet zdarza się wracać do tego, który się pierwotnie odrzuciło. Więc...

HBJ: No tak, ale w ciągu tych trzynastu lat bohaterowie też się zmienili? Wizualnie. Nie wiem jaką macie strukturę dramaturgiczną tego filmu. To nie jest tak, że cofniemy się nagle, oczywiście jakąś retrospekcje możemy zastosować, ale nie weźmiemy jakiejś pauzy, czegoś co da nam oddech z lat sześciu wstecz.

KO: A właśnie, że tak zrobimy! Przynajmniej w założeniu my zamierzamy się bawić czasem. I przeskakiwać mam nadzieję, w niespodziewanych miejscach pomiędzy tymi wszystkimi latami. I tak naprawdę im więcej je dzieli tym fajniej. Bo naocznie widać te zmiany i fizyczną i też w priorytetach. To na pewno nie będzie linearny film. To jestem o tym przekonana.

HBJ: Czyli idziecie w stronę, którą każdy dokumentalista powinien iść czyli tworzycie zupełnie inny film niż filmy, które powstały. Czego się uczy dokumentalistów. Stwórzcie film taki, którego nie było.

MC: Ja takiej definicji nie słyszałem. Ale przyznam, że strasznie mnie denerwuje kiedy ktoś idzie taką utartą ścieżką i ktoś dziś już tego nie zauważa. I myśli, że widzi coś nowego. Nie wiem czy ja dobrze się wyraziłem. To nie chodzi o to, że ja szukam nowoczesnego języka czy tam strasznie staram się być oryginalny. Tylko staram się zrobić coś czego rzeczywiście nie doświadczyłem, żeby nie powtarzać samego siebie. Żeby nie powtarzać schematów, które znam, które zobaczyłem. Bo można iść tak naprawdę według klasyki i powielać pomysły, które już kiedyś powstały i zrobić dzisiaj „Siedem kobiet w różnym wieku” Tymi schematami można dzisiaj lecieć i udawać bardzo nowoczesne kino.

HBJ: Albo „Gadające Głowy”

MC: Albo być pseudo odkrywczym. Ja nie silę się. Myślę, że Kasia też ma taki charakter. Nie szukamy na siłę nowoczesnego języka. Chociaż szanuje jeśli ktoś to potrafi. Tak na przykład tworzy mój przyjaciel Michał Marczak. I go za to szanuje. To takie kino naprawdę nowoczesne i takie które próbuje przełamać jakieś zupełnie schematy, które w głowach mamy. Jeśli mamy wyobrażenie o jakimś kinie dokumentalnym. Nie chcę zjadać własnego ogona. Wchodzić do tej samej rzeki, do której już wchodziłem. Szukam czegoś nowego. Taka piękna łąka tylko pod spodem jest woda i ona tak się buja. I to jest piękne uczucie, ale też można wpaść pod spód. Powiem Ci, że marzyłem kiedyś, żeby na taką łąkę wejść. Kiedyś idę sobie lasem i nagle poczułem coś takiego pod nogami. Ta łąka się pode mną zaczęła bujać. To było tak przepiękne, chociaż nie znałem tej łąki i wiedziałem, że coś tam może się wydarzyć. Przeszedłem całą z uczuciem takiego jakiegoś wielkiego uniesienia. I myślę, że robienie filmów dla mnie jest czymś takim. Dla mnie przynajmniej. To jest duże ryzyko. Możemy ponieść klępkę. Mamy tego świadomość. Mam nadzieję, że nie i to nas trzyma. Ale nie na siłę, że to ma być inne niż coś co już powstało.

HBJ: Czymś trzeba się wyróżnić w tym dokumencie. To nie jest fabuła i o to mi chodzi. Filmy fabularne powstają rozwija się kino gatunkowe, różne film. Natomiast w filmie dokumentalnym cały czas się szuka czegoś takiego nowego!

MC: Pewnie jest różnie. Ja tak nie szukam. Miałem przyjemność uczestniczyć w powstawaniu filmu „Lombard”. To nie jest moim zdaniem kino nowoczesne. Nie na tym jego siła polega. To jest po prostu przepiękny film. Ten film zawsze będzie mocny. Jestem przekonany, że będzie działał za dziesięć, piętnaście, trzydzieści i pięćdziesiąt lat. Podobne kino gdzieś już widziałem, ale tak zachwycających bohaterów, takich historii jeszcze w kinie nie widziałem. Ja po prostu takiej „rodziny” przysłowiowej rodziny, bo to nie jest rodzina, w jednej pigułce, w dokumentalnym filmie, tak malowniczej, tak niezwyklej nie widziałem. I tyle się nie wzruszałem i nie naśmiałem dawno w kinie. Ja wolę czegoś takiego szukać. Ale też szanuje jeśli ktoś próbuje robić albo myśleć inaczej, że musi zrobić coś nowego czego jeszcze w kinie nie było. Ja tak nie myślę. Nie wiem jak ty Kasiu.

KO: Zgadzam się z Tobą. Nawet tak naprawdę przy tym projekcie nad którym teraz pracujemy nie mam poczucia jakiejś innowacyjności w tym. Najważniejsze jest to o czym wcześniej wspominał Maciej. Żeby tego widza w jakiś sposób zaskakiwać. Bo to go trzyma. Przede wszystkim najważniejsze to są emocje, które w ogóle pozwalają Ci wejść w film, przywiązać się do bohaterów, do miejsca, do opowieści. Ale też jest ważne, żeby po jakimś czasie nie poczuć takiego znużenia. Fajnie jak oglądasz i jesteś po prostu bardzo, bardzo zafascynowany czy zainteresowany. I nagle coś ci przeskakuje. Pojawia się coś nowego co znowu pociągnie Cię dalej. I tak do końca. Wydaje mi się, że to jest też siła. Więc w przypadku tego filmu o którym teraz pracujemy, bo przy „Wielorybie z Lorino” to była inna historia. Inny sposób opowiadania. Ale tutaj szukamy fajnej dynamicznej metody na opowiedzenie w sumie dość obszernej historii o takiej bliskiej męskiej grupie. Co jest dla mnie dość fascynujące podczas montażu. I fajnie mi się to obserwuje.

HBJ: Rozumiem, że chcecie też pokazać tę przemianę bohaterów? Na przestrzeni tylu lat to jest coś co może zainteresować odbiorcę. I nasuwa mi się kolejne pytanie o jakim odbiorcy myślicie i czy to jest tak, że jak montowaliście film „Wieloryb z Lorino” to w głowie mieliście jakiś innych odbiorców czy waszego idealnego odbiorcę. I tutaj też myślicie o kimś. Czy w ogóle myślicie o takich aspektach?

MC: Myślisz?

KO: Ja zawsze montując mam nadzieję i bardzo bym chciała, żeby film tego widza poruszył. Zainteresował, rozbawił albo wzruszył. Żeby po prostu sprowokował w nim może jakieś przemyślenia. To jest chyba najważniejsze w kinie według mnie. Emocje! Nawet patrząc na siebie, uwielbiam kino, które takie jest. To może być wzruszające, śmieszne, smutne, ale emocje to jest klucz, według mnie.

MC: No to idąc tym kluczem, to chyba wszyscy widzowie czekają na emocje. Niezależnie czy to są dzieci czy dorośli czy ludzie dojrzałsi. Przyznam szczerze, że gdybym to robił na jakieś zamówienie stacji, która jakoś formatuje to swoje okienko filmowe, dokumentalne i musiał się tego trzymać to pewnie bym o tym bardziej myślał. Teraz tak myślę sobie, że ten nasz film teraz będzie bardziej po prostu familijny. Mam nadzieję, że będzie atrakcyjny dla dzieci i młodzieży, bo mogą zobaczyć siebie. I rodziców, bo mogą się troszkę odbić, krótko mówić w mojej postaci. To jest coś co mnie stresuje, bo ten film jest w jakimś stopniu o mojej przemianie. Wcale to nie jest łatwe doświadczenie. Więc myślę bardziej o takim widzu familijnym. Nie myślimy o tym jak pracujemy nad tym, bo myślę że może to być atrakcyjne dla każdego kto szuka jakiejś tam emocji, wspomnień, odbije swoją młodość, dzieciństwo, czy czas, którego nie przeżył w podobny sposób jak nam się czasami udawało. Myślę, że po to jest kino, żeby zobaczyć film, który teoretycznie w ogóle nas nie dotyczy, bo jest o jakimś człowieku, który zdobywa góry, albo o kimś kto mieszka na wsi sam w jakiejś chacie w lesie. I w sumie czemu ma on nas interesować. A tu się okazuje, że nas interesuje emocje są dla nas wszystkich podobne. Borykamy się z podobnymi problemami, dotykamy tego życia w podobny sposób. Może w innych aranżacjach i w innych sytuacjach, ale wszystko podobnie jest nam bliskie. Myślę, że to jest siła dobrego kina. Po prostu każdy widź może się w nim odnaleźć. Przy „Wielorybie z Lorino” ja miałem ogromnego stracha, nie wiem jak Kasia, że on w ogóle, może nie jest hermetyczny, bo wszystko robiliśmy, żeby taki nie był i żeby do widza przemawiał, ale bałem się że będzie tak wysublimowany, tak ascetyczny, już tak mało się w tym filmie dzieje, że bałem się, że nie przemówi do takiego widza powiedźmy szerokiego. A wiem, że jak leciał w telewizji, kilka razy to miał naprawdę bardzo dużą oglądalność. Dużo z ty6m filmem dobrych rzeczy się zadziało. To mnie bardzo miło zaskoczyło, więc staram się o tym już nie myśleć. I po prostu robić swoje. Jak nam wydaje się, że działa to liczymy na to, że będzie działało dalej.

HBJ: To jest też odpowiedzialność reżysera przed bohaterem i przed tym co się z bohaterem stanie. Ta etyczność. Jeśli sobie myślę, o tej społeczności Czukczów, to myślę sobie, że oni nadal sobie żyją tak jak żyli, zanim zacząłeś kręcić ten film. To są tacy bohaterowie, dla których aż tak wiele się nie

zmieniło. Czy dla tych bohaterów z innych filmów np. w „Antykwariacie”, czy w tych filmach, które zrobiłeś wcześniej. Czy myślisz, że te filmy wpłynęły na bohaterów? Jak do tego się odnosisz. Tutaj nam chrapie pies tak dokumentalnie.

MC: Zmęczył się, ale on na montażu nigdy się nie nudzi, a tutaj ta rozmowa go troszkę przygniotła. Marzyłbym siebie, aby film zmienił coś w życiu bohatera na lepsze. I słyszę czasami z taką serdeczną zazdrością od kolegów reżyserów, że tak się stało. Ale ja też nie poruszam takich tematów, nie dlatego, że uciekam. Ale czasami coś Ci się przyklei do głowy i do serca i po prostu za tym idziesz albo nie. Szanuje jeśli ktoś przez rok lub ileś lat, jak ostatnio mój przyjaciel Marcin Krawczyk robił film o bezdomnych i statku, który budują. Trzymał się takiego jednego bohatera. Jeździł po tych dworcach wszystkich, ratował go z różnych strasznych sytuacji. Kilka lat był przyklejony jakby do tego świata. Ten film w jakimś stopniu zmienił tego jednego człowieka, którego filmował przez ileś lat. A też sprawił, że ten statek, po śmierci założyciela. Księdza, który miał taką ideę budowania statku z bezdomnymi rozpoczął i zmarł, to Marcin to pociągnął. Sprawił, że statek rzeczywiście istnieje i jest już prawie skończony. To jest fantastyczne. Bardzo to szanuję. Ja szukam takich prostszych tematów, pozornie banalnych tematów. Nawet ten o Kubie, o którym Ci powiedziałem to jest banalny pomysł. Ja się go wręcz boję. Ale tak sobie myślę, że to jest też jego siła. Tak jak mam nadzieję siła niektórych filmów, czy wszystkich filmów, które zrobiłem. Zrobiłem film „Elektryczka” w którym jadą ludzie pociągiem. I tak naprawdę przez dwadzieścia minut patrzymy na takie mikro sytuacje, w których pozornie nic się nie dzieje. A dzieje się taki wielki mikrokosmos. Takie mikro małe kosmosy.

HBJ: To jest taki zbiorowy portret społeczeństwa rosyjskiego. Jak ktoś był w Rosji to jest z łatwością odnaleźć te wszystkie elementy, które tam są.

MC: No tak, ale pozornie to nie jest żaden temat. Nie opowiadamy o jakimś bólu, o jakimś problemie czyimś. O jakiejś sprawie, która trzeba załatwić. I w zasadzie we wszystkich filmach. W „Antykwariacie” przychodzą ludzie, zubożały proletariatus. Inteligencja taka z Żoliborza schodzi się do jednego pana Krzysia, ekscentryka, który jednych wypieprza, drugich zaprasza, jednych krytykuje, drugich traktuje jakoś po macoszemu. A generalnie tam roztacza się jakaś aura niesamowitej rodzinnej atmosfery, w której się kłócą, kochają, czasem nienawidzą i rozmawiają o wszystkim. I też o tym był film. Ale nie było jakiegoś jednego problemu czy dramatu. To miejsce sprawia, że się śmiejemy, że się wzruszamy. I cieszę się, że nie zmieniłem tego miejsca. I tym przypadku filmu „Antykwariat” cieszę się, że tego miejsca nie zmieniłem, że ono jest nadal. Że jak tam pójde to troszkę się zrobił porządek, co mnie martwi, bo kiedyś było to mniej poukładane. Czy film „Kuracja”, który się dzieje w Ciechocinku. Jak czasami zajeżdżam do tego miasteczka, to wciąż widzę ten sam Ciechocinek. Mam nadzieję, że to nie jest ujma tylko siła tych moich dokumentów, tych filmów.

HBJ: To jest takie podpatrywanie rzeczywistości. Nie mam wrażenia, że to jest ingerowanie w tę rzeczywistość. Tylko bardziej taki film obserwacyjny.

MC: Różnie wiesz. W „Kuracji” to się tak wydaje, że to jest obserwacyjny film. Tam bardzo mocno, w zasadzie każda scena jest w jakimś sensie zainicjowana przeze mnie. Ale oczywiście po tym jak poznałem tych ludzi dobrze. Jak wiedziałem czego szukają, po co w ogóle tam przyjechali. To zacząłem z nimi te sceny budować i tak samo było w filmie „Na niebie i na ziemi” Poznałem bohatera i poszedłem za jego obsesją szaleńczą. Ale nie mam poczucia, że coś zmieniłem w życiu tych bohaterów. Ale to mi nie przeszkadza, bo ja też nie opowiadałem o bohaterach, którzy z czymś walczą i ten film być może im pomógł. Może nie miałem szczęścia do takich sytuacji czy światów, ale być może filmy, które ktoś kiedyś obejrzał sprawiły, że ktoś poczuł się lepiej, odprężył się albo zasmucił albo trochę pomyślał nad swoim życiem. Jeśli tak się stało, że zmieniło się chociaż troszeczkę postrzeganie świata przez jakiegokolwiek widza przy filmie, który zrobiłem to już mnie bardzo będzie cieszyło. Kiedyś Marcel

Łoziński opowiedział i to jest przeżycie, że podszedł do niego jakiś człowiek na jakimś spotkaniu i powiedział mu, że dziękuje mu za życie, bo tego dnia postanowił popełnić samobójstwo i był pewien, że już to zrobi i obejrzał jeszcze tego samego dnia film „Wszystko może się przytrafić” i ten film sprawił, że odstąpił od tego zamiaru. Jak coś takiego się słyszy, to ma się poczucie, że jednak jakąś robotę się wykonało. Nawet jeżeli możemy się o tym nie dowiedzieć. Tak liczę na to, że jakąś taką kropelkę w ulepszaniu tego świata, nie zmienianiu go, ale żeby był trochę taki lżejszy dla nas dołożyłem.

HBJ: Bardzo dziękuję za rozmowę.

#12

**CYKL DOKUMENTALNY/
DRAMATURGIA I MONTAŻ CZ. 2**

Hanna Bauta-Jankowiak: Pamiętam jak na zajęciach kiedyś opowiadałeś, że pojechałeś do tego Ciechocinka i tak naprawdę przez pierwsze dni nie miałeś filmu. Miałam takie wrażenie, że te pomysły, zanim się pozna taką społeczność to ma się mnóstwo pomysłów i dopiero potem się klaruje w którą stronę ma to iść. To nie jest tak, że przyjeżdżasz gdzieś nie znając miejsca, tylko robisz gruntowny reaserch. Ale też pojawiają się jakieś postaci, których początkowo nie bierzesz pod uwagę. Jak się w takim razie zabierasz za to, żeby ta oś dramaturgiczna się pojawiła? Na których bohaterach się koncentrujesz?

MC: Znowu wracamy do pierwszego pytania czyli do tej dramaturgii. Ona już musi być zawarta w tym pomysle z którym się jedzie realizować film. Bez tego nie można tego filmu zacząć. Nawet w takim „Antykwariacie” gdzie nie ma jasnej dramaturgii, nie było jakiegoś przebiegu. Po prostu jeździłem do antykwariatu i filmowałem ludzi, którzy tam przychodzą. Zanim nie wpadłem na koncept o czym ten film ma opowiedzieć i jak mogę go przeprowadzić to nie ruszyłem w ogóle tam z kamerą. W myśli miałem tylko malownicze miejsce i że fajnie byłoby nakręcić film. Nic więcej. Bo nie miałem pomysłu na ten film. W przypadku „Kuracji” wiedziałem, że chcę opowiedzieć o jakiejś takiej przemianie, którą - mam nadzieję – przeżywają ludzie raczej starsi, na pewno samotni. Znaczący się nie wiedziałem, że aż tak. Jadą kogoś poznać. Panie panów, panowie panie. To była moja idea, którą mylnie sobie wywnioskowałem. Może nie mylnie, ale akurat w tym miejscu zaskoczyła mnie odwrotność tego założenia. Pomyślałem, że oni zamieniają się troszeczkę w takie dzieci. Że jeszcze raz jesteśmy młodzi. Widziałem coś takiego na dokumentacji. Takie obrazki. Para staruszków, która trzyma się za rękę, jak osiemnastolatki. Czule ze sobą idą. Potem zatrzymują się przed domem uzdrowskim całują się bardzo namiętnie i żegnają się, bo jest dwudziesta pierwsza i każdy musi wrócić do swojego domku niestety. Takich sytuacji widziałem dużo i pomyślałem sobie, że kurczę o tym zrobię film. O takim zamienieniu się na chwilę rolami. I ten pomysł był, wiedziałem o czym chcę ten film zrobić. O tych trzech tygodniach turnusu, który daje nam na chwilę szczęście. No i trzeba odjechać. Taka klamra się sama narzucała, tym przyjazdem i odjazdem. Pomiędzy miała być taka przemiana na chwilę, która niestety w jakimś momencie musi się skończyć. W miejscu, które sobie wymarzyłem po dokumentacji, taki pałacyk, zapuszczony piękny okazało się, że wszyscy są klientami ZUS-u. Trafiłem na najuboższą klientelę Ciechocinka. Na takich najbardziej połamanych. Takich, którzy stracili nadzieję na cokolwiek, jakkolwiek zmianę w życiu. A już na pewno na poznanie kogokolwiek w życiu, więc przez pierwszy tydzień to naprawdę byłem załamany. Mimo, że widziałem fragmenty kina, które lubię, trochę dowcipne, trochę takie absurdalne, abstrakcyjne to filmu nie było. Był moment, że chciałem się poddać, ale dałem sobie jeszcze taką jedną szansę. Coś wymyśliłem i uruchomiłem ten zegar. Nakręciłem zegar, który zaczął chodzić. Po prostu przestałem tylko obserwować. Bo gdybym obserwował, to byłbym tylko taką mucha na ścianie. I coś bym tam widział. A ja zacząłem tych ludzi, gdzieś po tygodniu rozpoznawać. Zacząłem ich łączyć do takich scen, które podpatrzyłem od innych ludzi, więc posadziłem jakiś dwóch trzech panów na ławeczce. Troszeczkę z nimi porozmawiałem i ono zaczęli opowiadać o jakiś zabawnych perypetiach. Potem wziąłem dwóch panów i dwie panie na wieczorek zapoznawczy. Zacząłem kombinować poznając tych ludzi i wiedząc czego szukają. I tak ten film zaczął się rodzić. Podobnie było na Czukotce, gdzie wszyscy bohaterowie, których założyłem na dokumentacji tak stopniowo, a miałem tylko dwa miesiące zdjęć, to tak w ciągu miesiąca okazało się, że wszyscy mi odpadli. To były duże odległości, więc nie mogłem od razu wszystkich sprawdzić. W jednej stwierdziłem, że już nie ma nikogo. To pojedźmy do następnej. Może tam bohater będzie. Miałem kontakt w sumie. A tu się okazuje, że znowu dupa. I znowu nic nie ma. Ale wiedziałem też. Tak mi się przynajmniej wydawało, że wiem o czym ten film chce zrobić i szukałem podobne typy. Trochę też intuicja mnie zaprowadzała w jakieś miejsca. Często w takich momentach, gdzie byłem najbardziej załamany. Po prostu zostawiałem ekipę i mówiłem dajcie mi pomysłać. Szedłem, dobrze, że nie miałem pistoletu przy sobie i wtedy gdzieś mnie tam los zaprowadzał w dziwne miejsca czasami. Nie zawsze.

No i przychodziły jakieś te pomysły czasami. Bardzo dużo było rozmów z operatorem, dźwiękowcem. Z całą ekipą. Wspólnie jesteśmy na planie, skazani na ten sam los i zależy mi żebyśmy razem myśleli o tym filmie. Ale czasami są momenty kiedy jestem sam i to ja muszę ten statek poprowadzić dalej.

HBJ: Gdzieś w jakimś wywiadzie mówiłeś nawet, że FSB was ścigało. Może nie ścigało, to tak w cudzysłowie powiedziane. Chodzi o to, że mieliście styczność z takimi ludźmi.

MC: Nawet w sądzie skończyliśmy rosyjskim. To naprawdę baliśmy się strasznie. Groziła nam deportacja. Śledzili nas jacyś tajniacy. Szukali tylko pretekstu i chcieli, żeby gdzieś tam podwinęła się nam nóżka. Parę razy zrobiliśmy jakaś nieświadomą głupotę, kręcąc jakiś obiekt, którego nie wiedzieliśmy, że nie można kręcić. Mieliśmy tam kłopotów dużo. Mieliśmy też dużo fantastycznych spotkań z ludźmi, którzy po prostu nam pomogli. Na szczęście to się równoważyło, a nawet więcej było tych dobrych spotkań, które sprawiły, że jednak szliśmy do przodu niż innych. Tam też były już napięcia takie rosyjsko- zachodnie. Jak pojechaliśmy na zdjęcia to to był 2015 rok. Właśnie zaczęliśmy budować tarczę antyrakietową. To była nowość numer jeden w Rosji. A oni już napadli na Krym. Nie było łatwo. Ja zawsze staram się pod polityki odzegnawać. A szczególnie w takiej Rosji. Wszystkie te rozmowy, które tam gdzieś prowadziliśmy były poza polityką. Parę razy się nie dało. Mieliśmy kilka bardzo nieprzyjemnych sytuacji. Przeważały dobre spotkania. Do dzisiaj mam kontakt przynajmniej z jedną osobą z Czukotki. Wiem, że jest przerażony tym co się dzieje, co jego kraj zrobił. I potrzebuje kontaktu ze mną, bo on nie ma już z kim rozmawiać. Takie więzi to czasami bardzo mocno się zawiązują na takim planie. Z niektórymi nie mam kontaktu i nie wiem co się z nimi dzieje. Ja mam swoje życie, oni mają swoje, jesteśmy daleko, więc trudno, żeby mieć zawsze kontakt. Ale na przykład z bohaterami z „Kuracji” miałem przez wiele lat kontakt. Jeszcze jakieś osiem lat temu czy pięć jeszcze zadzwoniłem do jednego bohatera. Jeszcze sobie porozmawialiśmy. Ta odpowiedzialność za bohatera czy kontakt z tym bohaterem to jest coś co nie kończy się do końca. Zawsze jakoś tam trwa. Myślę, że z bohaterami, których historię teraz montujemy to siłą rzeczy ten kontakt będzie jeszcze długo, długo trwał, bo to jest mój synek i jego dwaj przyjaciele. Chyba ich też mogę nazwać przyjaciółmi. Ten kontakt chyba będzie zawsze.

HBJ: Akurat w tym filmie też jesteś sam bohaterem, tak?

MC: Tak.

HBJ: Widzisz tę zmianę na swoim przykładzie? To też jest ciekawe czy przez te trzynaście lat widzisz jak ty się zmieniasz jako bohater w filmie.

MC: Haniu ja nie mogę na siebie patrzeć. Spytaj Kasi. Ja na prawdę nie wiem. Ja nie mam dystansu i to jest trudne dla mnie bardzo.

HBJ: Są filmy, gdzie reżyserzy kręcą samych siebie. Począwszy od Marcina Koszałki, który nakręcił „Takiego pięknego syna urodziłam”. Potem zaczęło się takie kino gdzie reżyser staje się bohaterem. No i właśnie czy to jest proste, łatwe by mieć do siebie dystans. Sugerujesz, że nie, że nie masz tego dystansu. Natomiast jak można zawrzeć tę rzeczywistość filmową, taką autentyczną jeśli nie ma się do tego dystansu.

MC: Właśnie po to jest montażystka, montażysta. Ja tylko powiem, że mam do siebie dystans i to wiem, ale to nie wystarczy. Robiłem już kiedyś taki film przy okazji Komunii Świętej mojego syna. Gdzieś już za tą kamerą stanąłem, tylko się za nią ukrywałem. Byłem częścią tego filmu, ale generalnie nie byłem tak w kamerze bohaterem, poza paroma chwilami. A tutaj tak się stało, że ta kamera jest często zewnętrzna. Ja też jestem bohaterem tego filmu i ja nie umiem na siebie tak spojrzeć. Chyba dosyć

mocno się cenzuruje. Kasia jest od tego, żeby przycinać moją cenzurę i szukać tej prawdy, gdzie jestem prawdziwy, a gdzie coś udaję przed kamerą, bo mam jej świadomość. Jak to jest?

KO: Ja mam takie poczucie, że to nie może być łatwe. Patrzeć na siebie. Robić film, w którym się bierze udział, więc ja Maćka też dobrze znam, bo zawsze wyczuwam kiedy zachowuje się dość nienaturalnie jak na siebie. Nie będę ukrywać, że ta autocenzura jest dość duża i że teraz Maciej był na takim wyjeździe zabrał i tego reżysera – Michała Marcza, ponieważ sam nie może sobie zadać trudnych pytań. Wydaje mi się, że jego obecność spowodowała większą otwartość i rzeczywiście coś co ciężko by było Maćkowi uzyskać od siebie po prostu w takich momentach. Sam sobie nie zadasz pewnych pytań.

MC: To była porada Kasi z resztą. Podczas jakiejś tam układki montażowej, kiedy widzimy, że już czegoś brakuje.

KO: Myślę, że to był dobry ruch. Dzięki temu coś nowego jeszcze się urodziło. Ale też każdy z chłopców, to są już młodzi mężczyźni, oni też mają świadomość kamery. Jedni bardziej drudzy mniej. I to jest ta gra, żeby uważać na to, żeby zachować trochę tę naturalność, żeby nie pozwolić na to, żeby do montażu wkroczyło coś w co nie uwierzymy. Co wyda nam się pozerskie, co sprawi, że przestaniemy lubić bohatera. Bo tak też możemy go pokazać. Wszystko zależy od tego co pokażemy.

HBJ: **Bo to jest podwójnie trudne. Jako reżyser chcesz żeby było to naturalne, autentyczne i szczere, a jednocześnie będąc przed kamerą chcesz uzyskać jakąś scenę. Połączenie tego wydaje się bardzo, bardzo trudne.**

MC: No właśnie, bo jak robiłem ten film „Dekalog III. Pamiętaj aby dzień święty święcić” o moim synku, to ja będąc jednym z bohaterów tego filmu, ale za kamerą, ja wyciągałem coś z bohaterów, z synka, żony, rodziców, świata z którym się stykaliśmy. A w tym przypadku nie ma tak. W jakimś stopniu walczę o tę scenę, ale jednocześnie mam świadomość, że brakuje mojej postaci w tym filmie. To jest zupełnie coś innego. Z nami jeździ też przyjaciel chłopców taki operator, który skończył szkołę, no i świetnie nas podpatruje. Ale ja widzę, że się często gdzieś blokuje czy cenzuruje. Właśnie po to jeszcze ktoś z zewnątrz, taki mój dobry znajomy, który nie bał mi się zadać jakiś pytań, ale też Tomek, który uruchomił się, bo wie, że już gramy ostatnie sceny i wie, że ten projekt już trzeba zakończyć. W tym roku przypuścili na mnie wszyscy atak. Czułem się jak pod lufami karabinów. Coś tam wycisnęli ze mnie. To nie jest łatwe, być twórcą i tworzywem, jak ktoś powiedział.

HBJ: **Powiedzieliśmy trochę o tej elastyczności i o tej determinacji, natomiast jest coś co jeszcze sprawia ci trudność, po tylu latach i po tylu filmach stworzonych? Ja wiem, że każdy projekt jest inny. Każdy jest zaczynaniem od nowa pewnych rzeczy. Z takim doświadczeniem mam wrażenie, że wie się o wiele więcej niż na początku kiedy zaczyna się robić dokumenty.**

MC: Oczywiście, że tak. Na pewno. W niektórych sytuacjach jestem bardziej spokojny. Jak coś nie wychodzi mówię sobie: „Uspokój się tak musi być!”, bo wcześniej to było po raz pierwszy, a teraz jest po raz któryś. To nigdy nie znaczy, że tego strachu nie ma, on jest wciąż za każdym razem bardzo duży. Jak mam jechać na dokumentację na Kubę to się bardzo stresuje. To jest potworny stres dla mnie, bo wiem, że pojadę i mam pomysł, koncept. Ale teraz wszystko zależy od tego czy ja znajdę bohaterów czy nie? Oczywiście może pomyśleć sobie ktoś z zewnątrz: „No jak to świetna przygoda. Wyjedzie i na pewno coś znajdzie.” Też myślę, że na pewno coś znajdzie. Znaczy kogoś, jakiś bohaterów. A jak nie znajdę, a jak jakieś drogi mnie źle poprowadzą? A pojadę prawdopodobnie tylko raz, bo tyle będę miał pieniędzy. To jest taki duży stres. Dopóki nie jadę to jeszcze sobie mówię: „No znajdę”. Jak już pojadę to jest ten moment. Coś mnie takiego bardzo stresuje. W jakimś stopniu paraliżuje, ale nie do tego stopnia, żebym się nie ruszał. Każdy to przeżywa inaczej. Ja się mocno stresuje. Mam takie dwa etapy.

Pierwszy jest na etapie pomysłu, kiedy coś tam w głowie drzemie i to jeszcze mi nie sprawia przyjemności i satysfakcji, ale jak już wymyślę koncept to jest w końcu: „Kurde mam wreszcie pomysł na film”. To nie jest tak, że jak kończę film, to mam pomysł na następne dwa. To tak nie jest. I się też przestałem stresować, że nie mam pomysłu. Jak będzie miał być to przyjdzie, jak nie to sobie odpocznię od filmów. Puki co to ten koncept jakiś tam przychodzi. To jest już ten fajny moment ”O kurde, mam pomysł naprawdę na film. Jak komuś o tym opowiadam to widzę, że działa. To jest pierwszy etap. Drugi etap jest jak realizuję zdjęcia. Jak już do tego dochodzi. Jak wyjeżdżam to nie, bo to jest stres okropny. Ale kiedy zaczyna ten zegarek działać. Udało się go nakręcić i w zasadzie samo się dzieje. Ja już tylko muszę dalej to dobrze rozgrywać z kipą, przewidywać. Intuicyjnie być w dobrym miejscu i dobrym czasie. To strasznie lubię, to jest taka druga część zdjęć, kiedy się poczuło, że ma się film i teraz go trzeba tylko dalej zrobić. Bardzo lubię ten moment i wtedy to jest taka euforia i adrenalina do końca. A na montażu to teraz jesteśmy jeszcze przed takim momentem niestety. Tu uwielbiam ten mement kiedy udaje się nam złożyć ze wszystkich klocków o które walczyłem udaje nam się złożyć taką całość. Ona jest niespójna bardzo, trwa tam trzy godziny. Ale na ekranie widać taki wypracowany trud i widać, że to jest nasze mięso. Teraz to tylko ładnie przyrządzić. Może zły przykład, ale to jest to co mamy. Nie te trzysta godzin, nie te sto godzin, pięćdziesiąt. Mamy trzy godziny, które składają się na jakieś sceny. To nie działa, to nie działa, ale generalnie coś w tym jest. Pamiętam jak mieliśmy taki pierwszy pokaz „Wieloryba z Lorino” prawie trzygodzinnej układki zrobiony dla kilku znajomych i nieznanym, którzy mogli nam szczerze coś powiedzieć i wiedzieliśmy, że są tam momenty, które ciężko przeżyć, ale widzieliśmy też troszeczkę błysku w oczach. Że oni naprawdę byli bardzo ciekawi tego świata, ich pochłonął. Myśleliśmy tylko o tym, żeby dalej tego nie zepsuć. Potem był następny rok strasznie różnych momentów, też trudnych. Ale bardzo lubię ten moment, kiedy w takim szerokim szkicu już widać w całości. A potem to już jest rysowanie, szkicowanie, żeby to było coraz ładniejsze, żeby ten rysunek był coraz ładniejszy, dopracowany.

HBJ: To jest też tak, że z pewnych scen rezygnujecie. To nie jest łatwe, bo człowiek się przywiązuje albo pewne sceny są piękne i metaforyczne i mają to wszystko co powinny mieć, ale w filmie nie siedzą i nie można tego połączyć. Albo jak się z tego rezygnuje to się nagle okazuje, że uzyskujemy coś lepszego coś bardziej spójnego. To jest walka między Wami, żeby wyrzucać takie sceny czy nie?

KO: Czasem jesteśmy zgodni, a czasem między nami jest naprawdę ostra walka. A czasem po prostu reżyser musi wyjść na parę godzin. Wtedy można sprawdzić. Mieliśmy taką sytuację przy „Wielorybie z Lorino”, że cały czas coś jeszcze nam nie działało. Był jeden dość mocny problem. To był bardzo newralgiczny moment, kiedy naprawdę byliśmy na takiej krawędzi, że już tak bardzo chcieliśmy skończyć, już tyle włożyliśmy w to pracy. Już byśmy chcieli mieć to. I Maciek tego dnia powiedział, że: „Ja muszę wyjść coś pozatawiać” Na co ja mówię: „Jak ty możesz mnie zostawiać w takim momencie. Jakim prawem.” Byłam oburzona.

HBJ: To celowo?

MC: Teraz mogę powiedzieć celowo. (śmiech) Ale też trochę w kacie desperacji, bo ja już nie wiedziałem co zrobić. Była tak napięta atmosfera między nami. Nie wiedziałem nawet co powiedzieć. Jeśli bym coś powiedział, to pewnie jakąś głupotę. By się skończyło gorzej, więc chyba wolałem wyjść.

KO: I stwierdziłam, że skoro wyszedł, że teraz to zrobię to po swojemu. Dałam sobie takie przyzwolenie, żeby totalnie odciąć się od tego naszego wspólnego mózgu, który stworzyliśmy na przestrzeni miesięcy czy lat pracy i wyrzuciłam siedem scen.

HBJ: Dużo

MC: Takich świętych krów.

KO: Z czego Maciej nie zauważył, że wyrzuciłam trzy. Cztery chyba zauważył, że ich brakuje. Przyznał, że żal było, ale że to był dobry ruch. I od tego momentu wydaje mi się, że w niecałe dwa miesiące skończyliśmy film. To też było moje przywiązanie. Ta refleksja na pozbycie się tego przyszła z tych komentarzy czy opinii, które otrzymaliśmy od osób, od których próbowaliśmy się troszeczkę odbić, od ich opinii, od tego co czują. Były po prostu rzeczy, które się wykluczały. I trzeba było z jednej zrezygnować, żeby druga mogła wybrzmieć. Dwie zaprzeczały sobie. A tego nie wiedziałyśmy. Obydwoje tego nie wiedzieliśmy, a może ja tak mocno narzuciłem swoją pewność, że to jest bardzo ważna scena, czy tam kilka ważnych scen, bo to były dobre sceny, tak mocne, że Kasia też w to uwierzyła. Przyzwyczała się. Montowaliśmy to tak długo razem i wydawało nam się, że są potrzebne. Absolutnie. Są zbyt dobre, żeby je wyrzucać. Czasem po prostu nawet nam brakuje tego dystansu. Po to są te spotkania czasami z kimś, a czasem moment dojścia do ściany, żeby się od niej odbić. W „Wielorybie z Lorino” mieliśmy nawet układkę z gadającym wielorybem. (śmiech) Przyszedł do nas kolega i mówi: „Słuchajcie to jest zbyt klasyczne. Maciej jesteś księgowym czy jesteś reżyserem. Miałeś przecież pomysł, ten wieloryb miał gadać.” Siedzimy trzy tygodnie, przeglądamy stocki, szukamy wielorybów szarych, żeby stworzyć tę narrację. Maciek pisze offy. Nasz przyjaciel Marcin Krawczyk czyta te offy. Takim swoim głosem bardzo aktorskim. Trzy tygodnie szycia tego. Zobaczyliśmy to i mówimy: „Boże!”

HBJ: To nie to. To nie w tą stronę. To dowidzi tego, że na montażu też próbujecie różnych dróg.

KO: Tak

MC: Nowoczesnego kina.

KO: Te trzy tygodnie to nie był nigdy stracony czas. Nawet zrobienie tego ruchu wydawało się, że to jest dziesięć kroków do tyłu, a później to było dwadzieścia do przodu. Próby popychały do przodu po prostu.

HBJ: Ile takich układem powstało ostatecznie?

KO: Mi się wydaje, że poniżej czterdziestu. Było trzydzieści parę. I tak zazwyczaj jest. Teraz też kończyłam film, to ta finalna układka było trzydziesta szósta.

MC: Ten film był trudny. Trudne było budowanie jego dramaturgii. On jest tak zbudowany bez jakiegś konkretnej osi. Bez jakiegś konkretnej jednej myśli, czy wokół jakiegś konkretnej jednej sprawy, wokół której to wszystko się toczy. Poza tym, że jest wieloryb, ale tego wieloryba za dużo wcale nie było.

HBJ: Nawet w tej scenie kulminacyjnej.

KO: Ale też ani oni za dużo o tym nie rozmawiali, ani nie występował w życiu codziennym. Codziennością było raczej pijaństwo i taka degrengolada. A żeby to spoić to wymagało bardzo dużo wysiłku, żeby ta legenda, żeby on się czasami przewijał w jakikolwiek sposób. No i my wiedzieliśmy chyba od początku, że mamy dosyć szybko zmontowaną tę ostatnią scenę – nie powiem jaką – w filmie ale z wielorybem.

HBJ: Mają słuchacze zobaczyć „Wieloryba z Lorino”

MC: Na VOD taka reklama. I wiedzieliśmy, że to jest mocna scena. Ona działała na takiej pierwszej układkowej wersji trzygodzinnej. Wiedzieliśmy, że ona działa. Trzeba było ją troszkę wzmocnić, ulepszyć. Ale wiedzieliśmy jedno, że to co z tego, że jest można scena ona musi zadziałać jako puenta filmu. I teraz żeby ona zadziałała, żeby wzniosła się ponad to co widać, żeby była nie tylko o tym o czym jest, to cały film musi na to pracować. Wszystko to co przedtem ma się odbić w tej scenie. Przynajmniej taka była nasza idea. Wokół tego w zasadzie cały film budowaliśmy. To było bardzo trudne.

Budowaliśmy z kontekstów, z jakiś obrazów, z jakiś kontekstów scen, które się łączyły, jedna z drugiej wychodziła w jakiś nieoczywisty sposób. To było właśnie najtrudniejsze z takich onirycznych plam nabudować coś.

KO: Myślę, że dość dużym wyzwaniem jest montowanie filmu, w którym nie masz jednego charakterystycznego bohatera. Albo jednego bohatera do którego się zbliżasz czy obserwujesz świat z jego perspektywy. Tutaj mieliśmy...

HBJ: Społeczność.

KO: społeczność. Kilku takich wybranych. Mieliśmy sceny, które nie weszły trochę bliżej z nimi. Ale one nie wpisywały się w stylistykę. Po prostu burzyły jakąś narrację, którą chcieliśmy budować. I wydaje mi się, że to jest trudne, przynajmniej dla mnie to było trudne na etapie montażu. Dużo naszego wspólnego wysiłku też było w zrównoważeniu tej opowieści. Starłam się montażowo też to wyważyć. Opowiadamy rzeczywiście plamami, ale też takim climaxem, tym co się tam roztacza, wokół tego miejsca, bo ono, nie oszukujmy się, jest dość trudnym miejscem. I nie ukrywam, że też montaż ostatniej sceny to... pierwsze dni z tym materiałem były dla mnie bardzo trudnym doświadczeniem. W trakcie montażu tego filmu mierzyłam się bardzo z tym, żeby nie oceniać. Miałam taki dzień, gdzie Maciek przyszedł i ja zapłakana powiedziałam, że ja nie mogę tego montować. Bo ja po prostu nie lubię tych ludzi. Nie rozumiem ich i w sumie dopiero taka długa rozmowa z Maćkiem pozwoliła mi się, może jakoś tak Zreflektować nad tym, że może ja nie mam prawa ich oceniać, ponieważ patrzę na nich z zupełnie innego punktu widzenia, miejsca w którym jestem i żyję.

HBJ: To my możemy powiedzieć jak się kończy ten film? Że to jest polowanie na wieloryba.

MC: Ale chyba też można uspokoić widzów o wrażliwych... ja też jestem takim widzem, że to jest scena, którą warto obejrzeć w tym filmie. To nie jest taka scena, która epatuje okrucieństwem. To można od razu powiedzieć.

HBJ: Ale też myślę, że tam nie ma takiego konsumpcjonizmu jak tutaj. Idziesz do sklepu, kupujesz mnóstwo jedzenia i połowa z tego łąduje na śmietniku. Tam tak nie ma. To jest jakieś poszanowanie dla natury pewnego rodzaju.

MC: Wiesz jak tak troszkę wiem więcej. W tym filmie pokazujemy tę degrengoladę. To jest takie poszanowanie, inaczej takiej nędzy, bo oni w tej nędzy... robią to rzeczywiście to co kiedyś było tradycją, trochę rytuałem, który bardzo podobnie wyglądał. Tylko dzisiaj widząc ich jednak inaczej ubranych, może nędznie, ale nie tak jak kiedyś w skóry i zespolonych z tą naturą. Może w krzywym zwierciadle, ale jednak widzisz cywilizowanych ludzi, którzy żyją według starych rytuałów to coś tam się nie zgadza. Coś tam się te tory rozjechały. I rzeczywiście oni naprawdę nie przetrwają jeśli nie będą polować. Nikt im tego pożywienia im nie zawiezie w takiej ilości, którą potrzebują. Więc oni muszą to robić. Inaczej nie przetrwają. I nie mówimy tutaj o Rosjanach, którzy tam też napłynęli. Przybyli przez dziesiątki lat i też tam mieszkają. Tylko mówimy o Czukczach, którzy mieszkają tam od tysiąca ponad lat. To jest jakaś kultura, która owszem została zniszczona, trochę wynarodowiona. Łatwo komuś powiedzieć to niech się przeprowadzą gdzieś indziej. Ale oni tam żyją naprawdę od tysiąca lat. Oni trochę próbują powrócić do tego co było kiedyś.

HBJ: W ramach tego odnalezienia się po ZSRR?

MC: Tak. Wojna buduje nowe konteksty. I myślę, że Czukotka – nie chcę być prorokiem – ale będzie takim jednym z pierwszych republik i wcale nie Buriacja i inne takie, dostanie pierwsza po łbie. Ona jest po prostu najbiedniejsza. I najbardziej zapuszczona.

HBJ: I też wszystkie republiki Kaukazu. Cała przecież Syberia może się odłączyć.

MC: Zrobią wszystko, aby w Moskwie jak najmniej odczuć, ale żeby cała Rosja za to zapłaciła. Ale myślę, że Czukotka, ta naprawdę najdalsza republika, koniec, ogon Rosji przy samej Alasce. Myślę, że Ci ludzie będą jako pierwsi pozbawieni nawet tego co mieli do tej pory. Tego się obawiam w każdym razie, bo bardzo szanuje tych ludzi, którzy tam żyją, próbują przetrwać. Mimo, że też – wiem to od tego mojego przyjaciela z Czukotki – też są zindoktrynowani. Tam też działa telewizor na okrągło.

HBJ: I jedyna stacja...

MC: Może mniej lub bardziej wierzą w to co słyszą, bo jak wszystko co się mówi jest w tylko jedną stronę to w końcu w powtarzane miliard razy kłamstwo zaczynami sami wierzyć. To jest to co się tam dzieje. Ale jednak mimo wszystko poznałem tych ludzi. Zznałem tam wiele ciepła i braterskiej pomocy i wiem, że też potrafią być wspaniałymi ludźmi. Dlatego mi żal, jakkolwiek by się nie zmienili przez te lata tą propagandą, to myślę, że będzie jedną z pierwszych republik, do której może powrócić głód. Jak były zmiany w Rosji czyli pierestrojka to to był najbiedniejszy rejon. Tam ludzie umierali z głodu. I Rosjanie, którzy tam przyjechali jeszcze za czasów komunizmu, potomkowie tych Rosjan, oni uciekli w głąb kraju, bo mieli dokąd. Mieli swoje rodziny. A Czukczowie zostali na miejscu i umierali po prostu z głodu, bo już nie potrafili polować, bo to było zakazane w czasie komunizmu na przynajmniej wieloryby, więc nie starczało im jedzenia, a nikt im go nie dostarczał w przynajmniej takiej ilości, którą potrzebowali. Słyszałem taką historię takiego masowego, dosyć powszechnego wymierania zimą szczególnie. Tak się boję, że to niestety jest takli kraj, który jakby upadnie.

HBJ: Wracając do tej ostatniej sceny i do montażu. Czy to jest też tak, że montaż zaczynacie od ostatniej sceny? Tak jak czasami się wymyśla scenariusze w fabule na przykład?

KO: Tak szczerze mówiąc w założeniu wiedzieliśmy, że to będzie ostatnia scena. Powiem szczerze, że przez jakiś czas miałam spore opory, żeby do niej tak solidnie przysiąść. Przejrzałam materiał. Mam nadzieję, że mogę zdradzić sekret, że finalna scena polowania tak naprawdę składa się z trzech polowań. To są ujęcia aż z trzech polowań. I był taki dzień kiedy Maciej mówi: „Dobra dzisiaj robimy tę scenę”. Mówię: „Później” A Maciej: „Nie”. No i jakoś tak usiedliśmy nad tym, zaczęliśmy to robić. I szczerze mówiąc ta scena się troszkę zmieniała. Wydaje mi się, że to jest scena, która się najmniej zmieniała ze wszystkich scen z przebiegu całego filmu. Tak jak nam pierwszy raz wyszła spod rąk, tak w tej sile pozostała. Ona potem była troszeczkę podkręcana, wydłużana, trochę skracana. Z czegoś zrezygnowaliśmy. Ale nie zaczynamy nigdy montażu od ostatniej sceny. Nigdy nie mamy takiego założenia, że tu mam koniec i teraz wszystko będę doszywać do początku. To bardzo różnie wychodzi. Najważniejsze to jest dobrze zacząć. (śmiej) to jest największy dylemat.

MC: No tak... Ale też staramy się montować przynajmniej te ważne sceny, które jednak udało się zrealizować i chyba do tego zawsze próbujemy doprowadzić.

KO: One są osią jakąś taką wokół której się poruszamy. Przez te sceny przewijają się wątki. Czy to w przypadku „Wieloryba z Lorino” to były jakby tematy. W przypadku filmu gdzie mamy bohatera to też jakieś aspekty jego życia, które poruszamy. I one są taką osią do opowiadania bardzo często. A pomiędzy nimi często wydarzają się jakieś inne rzeczy. Jakby do nich się wraca metoda hamakową. Wchodzimy w jeden temat potem trochę wpływamy i wychodzi kolejny. Trochę jak poznanie człowieka. Coraz głębiej.

MC: Kasia też jest montażystką papierkową, karteczkową.

HBJ: Masz jakąś taką tablicę?

KO: Podłoga.

MC: Nie zawsze. Ściana też była.

KO: To prawda. Rzeczywiście. Najpierw żeśmy układali na podłodze. Karteczki to jest o tyle ważna rzecz, że ona zaprowadza jakiś porządek w głowie. Jak kończysz montaż sceny, zaczynasz układkę to masz wrażenie stania przed takim ogromem.

HBJ: **Musisz to na jakieś mniejsze etapy podzielić.**

KO: Trzeba to jakoś usystematyzować. Więc pojawiają się karteczki w różnych kolorach, odpowiadające albo za różne postaci, albo za różne tematy, różne emocje. No i układamy, wypisujemy te sceny. Wiadomo, że jakiś mikro scen nie wypisujemy, ale te wiodące czy te ważne. My chyba mieliśmy tych scen z sześćdziesiąt na początku, jakby rozpisanych na kartki. I zaczyna się proces układania. I to często trwa nie zawsze jeden dzień, czasem dwa, trzy. I potem według tego rysujemy tę oś i tak powstaje ta pierwsza układka zazwyczaj. Najpierw ona powstaje na papierze i rzeczywiście nie wszystko się sprawdza. Często jest tak, że wiele rzeczy się nie sprawdza, ale przynajmniej jest to pierwsze ułożenie. I po ułożeniu tego przychodzą pierwsze pomysły. Czyli to nie działa tak, a to zadziałało. Zaczynamy widzieć jakie sekwencje pracują, a jakie nie. No i potem zaczynamy żonglować. I kiedy zacinamy się to znowu wracamy do karteczek. To jest jakby metoda na każdy kryzys. Wiele kryzysów było pokonanych z karteczkami.

MC: Potem te karteczki trafiają na drugie miejsce. Rzadko już wracają. Jak już idą do drugiego poletka to raczej tam zostają, ale nie zawsze.

KO: Ale karteczki dużo dają naprawdę. Praktycznie przy każdym filmie, który montowałam karteczki były brane. I to chyba nigdy nie wyjdzie z użycia.

HBJ: **Ale czy to jest tak, że skończyłeś film, przychodzisz do Kasi i mówisz: „Dobra to montujemy!” Ale to co masz w głowie różni się od tego, co finalnie osiągniecie razem? Na ile to się różni? Bo to jest też ciekawe. Ten film i myślenie o nim ewoluuje. To cały czas może się zmieniać. Na montażu wszystko możesz zmienić. Możesz w ogóle opowiedzieć zupełnie inną historię niż reżyser przynosi tak naprawdę. A do tego dodając muzykę to już w ogóle zmienić w zasadzie wszystko. Wydzwięk wszystkiego.**

MC: To się zmienia, ale trudno też powiedzieć o ile. Bo wizja filmu jest taką troszeczkę plamą. Jest napisana, w jakimś tam scenariuszu ubrana. Przewidziane są jakieś sceny. Ale przynoszę takie klocki rozsypane, jakiś szkic rysunku, a my tu musimy zrobić ładny obraz. Chcę powiedzieć, że ta wizja, z którą przychodzę do Kasi jest taką wizją jaki film chciałbym zrobić. Bo rozmawiamy o tym filmie i sobie mówimy wiele. Ale to jest cały czas w zasadzie proces, ale ten film właściwie cały czas jest inny i obydwójce go szukamy. To nie jest tak, że ja wiedziałem i nagle on się zmienił dużo bardziej niż myślałem. Razem go zmieniamy po prostu.

KO: Ja mam taką refleksję, że też z każdym się pracuje inaczej, bo każdy ma swoją specyfikę. My z Maćkiem mamy bardzo podobną wrażliwość. I że jakoś to nas łączy w pracy. Miałam teraz taką sytuację, że pracowałam z super teamem to byli Marcin Sauter i Wojtek Gostomczyk. To jest debiut Wojtka. Pracowałam nad takim filmem o performerze Leonie Dziemaszkiewicz. Oni do mnie przyszlizli z dużą ilością materiałów, mówiąc że to ma być film drogi. To ma być o innych performerach. Tam byli też pośredni bohaterowie. Ja oglądałam te materiały i mówię, że to ma być film o miłości. To jest ważniejsze, bo on tam miał bardzo ciekawą relację z partnerem. I też z jego synem. Okazało się, że dużo zostało zrobione, całe film drogi wyleciał, a doszły zupełnie nowe sceny. Rozwijanie wątku partnera, rozwijanie wątku syna.

HBJ: Musieli je już dokręcić?

KO: Tak

MC: Kasia kazała.

KO: To była walka duża. To znaczy nie zawsze łatwo jest nakręcić niektóre sceny. (śmiej)

HBJ: Trzeba poprosić bohatera, żeby się w to samo ubrał.

KO: Bohater czy osoba z jego otoczenia, o której chcemy opowiedzieć. Ona też musi być współpracująca, a nie zawsze jest. A mamy poczucie, że to jest bardzo ważne. Nie można się poddawać. Nigdy się nie poddawajcie, trzeba cisnąć tych bohaterów. Nie w takim złym znaczeniu, nie przekraczaj ich granic. Nie poddawać się za szybko. Bo naprawdę mam poczucie, że z czasem naprawdę dużo można zdziałać. Z cierpliwością.

HBJ: Tutaj padło takie słowo, które naprowadza mnie na etykę w świecie montażysty. To jest po prostu bardzo ważne. Wiadomo, że jak realizujecie film razem z Maciejem to ta etyka doświadczonych montażysty jest bardzo duża. Natomiast czego ty jako doświadczona montażystka, kiedy przychodzi do ciebie reżyser z zewnątrz (taki z którym nie współpracowałaś) to jakich ty barier nie będziesz w stanie pokonać i nie będziesz chciała. Nie wiemy jak potoczą się losy danego bohatera. Nie możemy go skrzywdzić. To też jest ważne.

KO: Kwestia moralności to jest bardzo indywidualna kwestia. Natomiast wydaje mi się że najważniejsze to jest poczucie, że tym co zrobię ja tego bohatera nie ośmieszam i nie narażam na hejt albo na ocenienie, albo nie pokazuje rzeczy tylko z jednej perspektywy. Z każdego bohatera możesz zrobić pijaka czy socjopatę. Montując możesz naprawdę bardzo zmieniać rzeczywistość. No i ten bohater może się czuć skrzywdzony, ale też oceniony. Musimy pamiętać, że dokument to jest wrywek. To jest wrywek życia, wrywek historii. Nigdy nie będziemy w stanie opowiedzieć wszystkiego. Ja mam takie poczucie w całej mojej dotychczasowej przygodzie z montażem, ja mam poczucie, że te granice są zawsze szanowane. Te filmy są zawsze robione z szacunkiem wielkim, z fascynacją, ale też z jakiegoś rodzaju miłością do tych ludzi, o których się robi filmy. Bo nie wierzę, żeby dokumentalista robił filmy o czymś co go nie fascynuje. A też uważam, że to są bardzo wrażliwi ludzie. Żeby robić dokumenty trzeba mieć dużą wrażliwość. Przynajmniej w moim poczuciu i w moim doświadczeniu. Dal mi takim bardzo dużym nie, to byłoby pokazywanie jakiejś nieprawdy, albo kogoś tylko w negatywnej odsonie. Albo takiej, że gdyby zobaczył, to byłoby to bardzo niekomfortowe i krzywdzące. Natomiast wiem, że w dokumencie też nie lukrujemy rzeczywistości. Nie chcemy tylko komuś robić laurek. Pokazujemy też rzeczy trudne. Pokazujemy też krzywdę. nałogi, różne trudne rzeczy, ale to one właśnie pozwalają ludziom, którzy to oglądają w jakiś sposób poczuć, że to jest człowiek. My wszyscy borykamy się z różnymi rzeczami. Potrzebujemy jakiejś prawdy, jakiejś goryczy na ekranie, żeby to było dla nas wiarygodne. Jeśli coś jest tylko słodkie i ktoś jest idealny to masz poczucie, że oglądasz kreację a nie człowieka. Wydaje mi się, że ta równowaga, że kiedy pokażemy jakiś trudny aspekt życia bohatera, albo coś co na pierwszy rzut oka jest nawet mrozące krew w żyłach czy druzgocące to możemy go finalnie wybronić jako człowieka.

HBJ: A ty Maciej masz coś do dodania jako reżyser? Czegoś nie przekraczasz nigdy? To też jest taka wskazówka dla ludzi, którzy zaczynają się interesować dokumentem, czy chcą wejść w taki świat reżysera filmów dokumentalnych. Którzy mogą nie wiedzieć jak postąpić w danej sytuacji. Oczywiście mogą na montażu nie wybrać pewnych scen, ale to też bohater nie ma takiej świadomości. To jest też kwestia zaufania bohatera do reżysera.

MC: To tak naprawdę tak jak Kasia czuje. Najwięcej to muszę pracować, żeby przekroczyć swoją nieśmiałość. To mnie najwięcej kosztuje. I jak opowiadam o jakimś świecie, którego nie znam i muszę wejść w czyjeś życie, to mnie to bardzo dużo kosztuje. Ja lubię poznawać ludzi i spędzać z nimi czas, więc jest to dosyć naturalne. Nie jest to tak, że to jest wbrew mnie, ale jeśli kogoś nie znam i chce go zaprosić do filmu i potem przebywać z nim. To wiadomo, że te pierwsze chwile to są jakieś takie strasznie trudne. To nie jest taka prosta rzecz. Bardzo muszę przełamać się w sobie przede wszystkim. A jeśli chodzi o bohaterów to nie będę tego powtarzał, bo mam podobną filozofię, żeby nie skrzywdzić bohatera po prostu. Raz miałem w życiu sytuację, gdzie po bliższym poznaniu niestety nie potrafiłem polubić bohatera. I to był mój naprawdę problem. Ale już na niego postawiłem, zresztą nie miałem wyboru. On był ciekawy strasznie. Do filmu był fantastyczny. Ale mogłem go bardzo łatwo skrzywdzić tym bardziej, że nie umiałem wykrzesać z siebie w stosunku do niego jakiś dobrych uczuć. Z różnych powodów. Nie mogłem się przełamać wręcz do montażu. I musiałem znaleźć w sobie coś empatycznego. I znalazłem. Tego się trzymałem. Bardzo dużo wysiłku włożyłem w to, żeby widź, przynajmniej to uczucie, którym go obdarzyłem czuł. I to było współczucie. To było moje szczere ciepłe uczucie do niego, bo mu współczułem. Trochę humorystycznie, ale naprawdę o zbyt dużej ilości rzeczy się dowiedziałem, przekonałem się czy poczułem, a to była prawdziwa pozytywna ludzka cecha z mojej strony. I myślę, że widź, który śmieje się z sytuacji, w których on jest, nie wiedząc też tego co ja wiem, obdarza go też takim współczuciem. Czasami śmiejąc się z niego, ale nigdy nie wyśmiewając. Wręcz mu kibicuje. Takie doświadczenie jest trudne. Przyznam, że jednak szukam innego kontaktu z bohaterami. Czasem jest i tak.

HBJ: Tak sobie myślę jeszcze o łączeniu tych scen, sekwencji. Czy masz jakąś receptę na to jak do tego podchodzisz? Że jedno pasuje do drugiego lub jest kontrą do poprzedniej sceny. I tak też cały czas sobie myślę o „Wielorybie z Lorino” tam była taka scena o humanizmie w tej szkole. I czy to było zaaranżowane czy nie? To jest niesamowite, że właśnie o tym mógłby prowadzić lekcję nauczyciel na końcu świata.

MC: To są dwa pytania.

HBJ: No tak.

MC: To może Kasia odpowie na pierwsze.

KO: Już zapomniałam. (śmiej)

HBJ: O łączeniu scen.

KO: Jeżeli miałabym coś doradzić to nie wiem czy to jest dobra rada, ale ja bardzo dużo połączeń w scenach robię intuicyjnie. Zdać się na swoją intuicję. Na to co serce podpowiada. Czasami te sceny są bardzo od siebie różne. I one działają na zasadzie przeciwstawnych sytuacji. A czasami te sekwencje składają się z tego, że są w jakiś sposób powtarzalne, podobne. Teraz sobie eksperymentujemy nad tymi przejściami czasowymi. Przechodzimy nagle w czasie. Pchają chłopcy samochód: kamper w wieku dwudziestu pięciu lat i nagle widzimy ich ośmioletnich w zupełnie innej sytuacji i są w jakimś takim rozklekotanym maluchu na środku pola. Dróg jest wiele.

HBJ: To wynika z doświadczenia po prostu?

KO: Każdy montażysta ma też jakiś swój sposób pracy. Ja mogę powiedzieć o tym jak ja myślę. Wielu montażystów pewnie tak działa. Ja generalnie zazwyczaj nie działam na zasadach. Nie kieruję się do końca zasadami. Bardzo mocno kieruje się emocjami. To one są dla mnie takim przysłowiowym kompasem w tworzeniu sekwencji, w tworzeniu filmu.

HBJ: Ale to w zakresie filmu dokumentalnego, bo rozumiem, że w filmach fabularnych czy reklamach to ...

KO: W reklamie to różnie bywa. Zdarzają się też kampanie bardzo fajne. Teraz robiłam kampanie dla takiej organizacji Ecovercity kampanie, o tym jak wygląda polskie spojrzenie na społeczność LGBTQ+ I dla mnie to jest bardzo emocjonalna kampania. To trwa półtorej minuty. Moja mantra zawiera się w tym, że tam gdzie są emocje tam jest kino. Nie ważne jakie, czy dokumentalne, czy to jest krótka forma czy to jest fabuła. To jest najważniejsze. Myślę, że takie filmy działają. Cały czas jesteśmy tego świadkami.

MC: Kasia też jest taką montażystką, w mojej ocenie oczywiście, taką intuicyjną. Nie analityczką co mi bardzo odpowiada. Ja też nie potrafię tak mechanizować. Jakbym miał powiedzieć, rozbić tę strukturę filmu albo treść każdej sceny czy połączenie dwóch scen i teraz to nazwać...

KO: Że tam ma być plot twist, a tam nie...

MC: To mnie by to przerosło. Ale są tacy montażyści i są tacy reżyserzy. Nie koniecznie to musi się parami tak łączyć. Ale, którzy w ten sposób tak myślą po prostu, są bardzo analityczni. To też się przekłada też często na emocje. Kino Michaela Hanekiego jest takie bardzo, ale może się mylę. One takie jest ułożone jak wzór matematyczny. I to wszystko działa i emocje sięgają zenitu, wylewają się z ekranu. Nie oceniam takiej czy innej metody. Mam poczucie, że Kasia intuicją się kieruje. Ja też na planie. Oczywiście, że myślę i to cały czas myślę, ale ta intuicja pomaga w sytuacjach kiedy już nic nie wymyśliłem, albo po prostu idę za jakąś myślą, którą stworzyłem. Czasami źle coś wymyśliłem, czasami po omacku, ale ona często kieruje mnie w rejony, które gdybym analizowała to bym nie poszedł. Tutaj intuicja podpowiada idź i tak samo w montażu. To też tak działa. Mi to pasuje, bo też mam taki charakter. Też tak chyba jest mi to bliskie.

KO: Chociaż nieraz nam się wydaje, że jesteśmy już blisko, że już to mamy. Potem się okazuje, że nie. To przychodzi falami. To jest cały czas walka.

MC: Jak to intuicja czasami zawodzi.

HBJ: A w takim zagęszczeniu rzeczywistości, bo wiadomo, że żeby to było filmowe to możemy podpatrywać rzeczywistość taką jaka jest. Tak jak mówiłeś przy „Kuracji”. Natomiast nie stworzymy z tego filmu jako filmu. Bo przy każdym filmie potrzebowalibyśmy trzynastu lat żeby coś stworzyć.

MC: „Kuracja” była takim doświadczeniem wręcz odwrotnym. Zrozumiałem, że obserwując rzeczywistość nic nie zrobię. Tam musiałem zagęszczać każdą sytuację. Pamiętam, że w chwili kryzysu pamiętam, że pojechałem do mojego wykładowcy, mistrza Marcela Łozińskiego, czyli po sześciu dniach od realizacji filmu szkolnego i ja byłem załamany, bo wszystko co napisałem w scenariuszu się rozsypało, skończyło się na drugi czy trzeci dzień po przyjeździe tych bohaterów, bo nic co sobie wymyśliłem się nie dzieje. Pamiętam, że Marcel wtedy powiedział, że: „No wiesz jeszcze nie wykorzystałeś wszystkich pieniędzy. Szkoła miała jeszcze wtedy pieniądze na realizację filmów, ale niewielkie. Jakoś jednak pozwalały nam wyjechać z małą ekipą. „Zawsze jednak możesz jeszcze zmienić temat, ale troszkę szkoda, bo tam są bardzo fajne elementy. Jest taki mikroświat ciekawy jaki podpatrujesz. Musisz ten film złapać za rogi. Może trzeba troszkę inaczej zacząć myśleć. Przede wszystkim wymyśl scenę, która opowie o tym co tam widziałeś. Wymyśl.” Wiesz ja myślałem, że mi mózg wysadzi wracając. Dwa dni szansy sobie dałem, bo jeszcze się zbliżał taki wieczorek zapoznawczy, na który mogłem zaprosić moich bohaterów. Wiedziałem, że to może mi dać jeszcze jakąś szansę, ale to jest za mało. Myślałem wymyśl scenę, wymyśl scenę i tak jechałem z tej Warszawy do Ciechocinka i tak właściwie ten mózg był na szybach samochodu, bo mi się rozleciał (śmiech), ale dojechałem i

wymyśliłem. I to była taka scena, w której po prostu zaprosiłem trzech panów, których najbardziej zauważyłem wśród tej społeczności tego uzdrowiska. Poprosiłem, żeby sobie poszli na leżaczki, bo wiedziałem, że zazwyczaj to Panie się opalają, a oni nie mogli nic robić, bo nie mieli na nic pieniędzy, ale park był wielki mogli się opalać. Pomyślałem czemu panowie nie mogą iść sobie na leżaczek. Ale wiedziałem na czym mi zależy, żeby troszeczkę o paniach porozmawiali. O paniach, które były, są...

HBJ: Będą

MC: Odeszły, a które może jeszcze będą. To byli Panowie już troszeczkę w drugiej połowie życia. Może jeszcze wierzyli, że będą a może już nie, więc żeby ich uruchomić to wpadłem na pomysł, żeby poprosić najmłodszą uczestniczkę tego turnusu, która nie wyglądała na chorą (Była oczywiście na coś chora. Bardzo ładna zgrabna młoda dziewczyna.), aby usiadła na horyzoncie i przyszła z leżaczkiem i żeby za kamera daleko leżała i się opalała. Pomyślałem, że to sprowokuje ich do rozmowy o kobietach, bez mojej ingerencji podczas rozmowy. I jak to wymyśliłem to pomyślałem, że dałem sobie szansę. Zobaczmy co z tego wyniknie. I tak się stało, że jak usadziłem ich tylko na leżaczkach, zacząłem z nimi rozmawiać. Poprosiłem ich tylko o to, żeby przypomnieli sobie jakie uzdrowisko było najlepsze czy jaki szpital był najciekawszy, w którym byli. Jak oni zaczęli opowiadać z tych szpitali, co tam w jakim było. Tu był papier, tam nie było. Tu trzeba było zapłacić od metra, tam za telewizor. Gdzie było lepiej, tam łóżko było podnoszone, a tu nie, a tam pielęgniarki ładne, a tam brzydkie. To było tak śmieszne, że poczułem nagle kino, jakbym był na planie rejsu. Mówię o filmie „Rejs”. Taki klimat, który uwielbiam. Zapomniałem zupełnie o tej dziewczynie. A ona już rzeczywiście w tym stroju czeka tam na mój telefon i się zdenerwowała w końcu i sama wyszła, bo chciała się opalać. I przysiadła się do nich po prostu. Zapomniała, że miała usiąść gdzieś daleko. Ona stworzyła puentę. Tak to się wszystko działo, że nawet nie była mi do tej sceny potrzebna, ale zbudowała puentę, taką troszeczkę lekko wulgarną, ale w tym świecie wszystko się mieściło w granicach przyzwoitości tej uzdrowiskowej. Poczułem, że po tygodniu przebywania, mam jedną scenę. Poczułem, że to jest fajna scena. To teraz mówię, że mam jeszcze dwa tygodnie turnusu. To jeszcze trzydzieści scen i mam film. I tak ten film budowałem z podpatrywań tych ludzi. Każda scena w jakimś stopniu była troszeczkę zainicjowana. To jest takie zagęszczanie rzeczywistości, a czasami się nie da. Czasami w „Antykwariacie” czekałem na to co się przed kamera wydarzy. Nie miałem wpływu na tych ludzi, którzy przyjdą i co się zadzieje. Ale te rozmowy inicjowałem troszeczkę. Potem się wycofywałem z tych rozmów, żeby to ludzie między sobą rozmawiali. Pan Krzysiu czasami, żeby z nimi rozmawiał. Pan Krzysiu antykwariusz. Wiec w jakimś stopniu już zagęszczałem. Miałem wpływ w jakim kierunku ta rozmowa zameandruje. Czasami zadałem jakieś głupie pytanie. Czasami tylko się wtrąciłem. Czasami dołożyłem trochę dziegciu, czasem trochę miodu. Więc jakoś to szło. Babci, która opowiadała o wojnie, coś powiedziałem takiego, że ktoś się zainteresował. I nagle poszła rozmowa nie pomiędzy mną, a tą panią, tylko pomiędzy jakimś panem a tą panią. Też przyprowadziłem raz mojego przyjaciela. Choć przyjdź, pooglądasz sobie książki, może sobie coś kupisz, bo tam są fajne rzeczy. Wiedziałem, że lubi rozmawiać z ludźmi. Może ktoś fajny przyjdzie, pogadasz. A już kręciłem prawie cały rok i wciąż nie przyszedł taki bohater, który był na dokumentacji. Tylko raz go widziałem, taki miłośnik pięknych kobiet.

HBJ: On jest w tym filmie.

MC: Pan koło dziewięćdziesiątki. Nie wiem czy jeszcze żyje. Zbiera zdjęcia nagich pań z różnych magazynów jeszcze od przed wojny. I ma ich kilkadziesiąt gdzieś tam na strychu. Marzyłem, żeby się pojawił, ale wciąż się nie pojawiał. A poza tym nie chciałem, żeby mi mówił do kamery, tylko żeby z kimś rozmawiał. Tego dnia kiedy poprosiłem mojego przyjaciela, przyszedł ten pan. I jest scena o której marzyłem. Można powiedzieć o szczęściu dokumentalisty. Samo szczęście nie przychodzi. Miałem szczęście, że tego dnia akurat on przyszedł i ja tamtego dnia akurat przyprowadziłem swojego przyjaciela. Ale gdybym go nie przyprowadził to bym tej sceny w takim charakterze nie miał. Pan Krzysiu

wszystko wiedział, więc by średnio zagadał, a jakby mi miał powiedzieć to już bym filmu nie miał, bo tak nie budowałem tej opowieści. Szczęściu trzeba pomóc. Podobnie było w tej scenie o którą mnie pytałeś o lekcji humanizmu w szkole. Tam się podczas zdjęć pojawił watek dzieci i czułem, że te dzieci są ważne, bo są bardzo mocnym odbiciem tej beznadziei. W dzieciach widać tę biedę, to gdzie się bawią, jak się bawią. Widać tę nędzę. Z drugiej strony jest być może takie pytanie u widza, czy w tym jest jakaś nadzieja dla tych, którzy zaraz będą dorośli. Dzieciństwo bardzo mocno wpływa na to życie dorosłe. To dzieciństwo czułem, że jest ważne. Pomyślałem sobie, że bardzo ważne jest, żeby zobaczyć te dzieci w szkole, bo przecież to jest Rosja. Warto usłyszeć, co tym dzieciom się wtłacza do głowy. Oczywiście nie mogłem o tym wprost powiedzieć nauczycielem w szkole. Raz, że miałem jakiś stopień zaufania w tej szkole. Pan dyrektor był miły. Chciał nam pomóc. Wybierzcie sobie sale, zobaczcie u jakiego nauczyciela. A ja pomyślałem od razu, że albo historia albo język rosyjski albo język czukocki. Jeszcze ktoś mi zaproponowała zajęcia techniczne. W Sali technicznej zobaczyłem, że karabiny pan robi z drewna z chłopcami. Mówię: „O Kurde to jest ciekawe, z drewna robią karabiny. Fajne do filmu”, ale jak przyszedłem na zajęcia do tego Pana to robił miotły. Mówił, że karabiny już zrobili, więc to już nie ma sceny. Chociaż bardzo fajny pan nauczyciel. No dobra, ale nagle zobaczyłem sale do historii, zobaczyłem te portrety tych wodzów, od Stalina do Putina, chyba do Miedwiediewa wtedy. To już wiedziałem, że to jest moja sala. Wiedziałem, że to na pewno muszę mieć tam scenę. Okazało się, że nauczycielem historii był przeuroczy młody bardzo taki ambitny i bardzo dobry człowiek. Chłopak, który pojechał tam z misją naprawiania świata, ulepszania. To był młody idealista. Bardzo ciekawy świata, on bardzo dużo z nami rozmawiał. Ja zastanawiałem się jaką tu lekcję historii zrobić. Nie wiem, o podbojach Rosji, o tym jak zdobywali Syberię. O tym jak imperium się powiększyło. Coś takiego szukałem, czy o Wojnie Ojczyźnianej. Trochę wypalony temat ta ich wielka wojna, ale może, bo to jednak mówi o ich micie wielkiego zwycięstwa, w którym zginęło 30 milionów Rosjan. Ale co tam, ważne że zwyciężyli. Więc takie miałem pomysły w głowie nie najlepsze. A Pan mówi: „Nie gniewajcie się, ale ja muszę iść według programu”. Widzę, że go nie przekonam. Pytam: „A jaka tam będzie lekcja? A to nie pamiętam” I tylko raz możemy tam pojechać, bo też w tej wiosce nie byliśmy długo. Byliśmy ograniczeni czasem. Następnego dnia przyszliśmy z myślą, że to co nakręcimy to będzie. Jaka tam będzie lekcja to nie wiem o czym, ale na pewno nie o tym, że wypędzili Polaków z Moskwy. Oniemiałem jak usłyszałem jaką on lekcję poprowadzi. W życiu bym nie wymyślił czegoś takiego. Na tym skrawku nędznej ziemi wyniszczonym on uczy ich humanizmu. Gdybym to wymyślił to byłoby chyba głupie. To by było takie, reżyser wymyślił. Tak myślę. A on to tak zrobił z taką autentyczną pasją, potem to Kasia połączyła z trudną sceną. To się też dodały kolejne sceny do tej lekcji humanizmu.

HBJ: Ten humanizm też wybrzmiewa między tymi scenami z tymi psami, lisami polarnymi?

KO: Lisami.

HBJ: Takie zresztą dojmujące, że ktoś tak trzyma zwierzęta.

MC: To było właśnie szukanie tych kontekstów podczas montażu.

HBJ: Pokazujące zresztą całą tę historię ZSRR.

MC: Troszkę na grubo, troszkę się czasem baliśmy, ale wydawało się nam, że to jest dobre. Takie połączenie, że musi czasami coś wstrząsnąć widzom. Ta lekcja humanizmu była takim trochę szczęściem reżysera, ale wynikające z takiego zagęszczenia na tyle na ile można. Nie mogłem sprawić za dużo, to co mogłem to sprawiłem. Wybraliśmy tę salę, bo można było po prostu zrobić jakąś scenę z dziećmi w szkole. A nie chodziło tylko o jakąś. Myślę, że to jest też zagęszczanie w ramach możliwości. Czasami można coś więcej zaaranżować czy zainicjować coś bardziej. A tutaj miałem takie możliwości. Czasami tam z góry szczęście przychodzi do reżysera. To był jeden z takich momentów.

HBJ: To ja bardzo Wam życzę dużo szczęścia przy tym filmie, który montujecie. I bardzo dziękuję za rozmowę. Moim gościem był Maciej Cuske i Katarzyna Orzechowska.

KO: I Mija.

HBJ: Mija też była moim gościem.

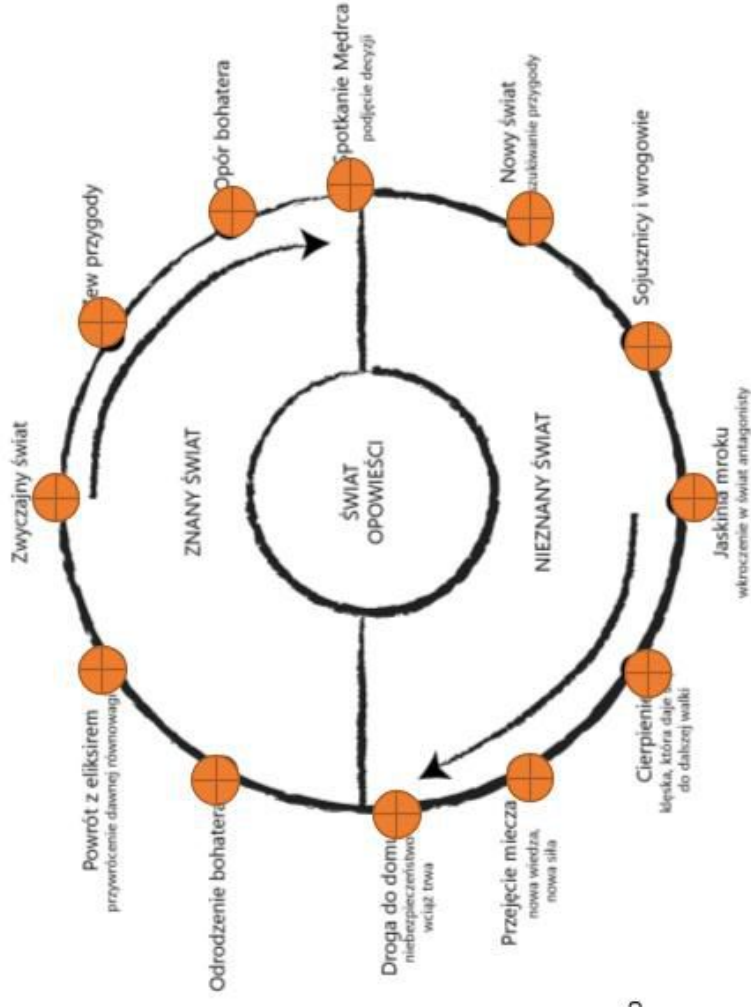
MC: Mija Murmurando

KO: Dziękujemy.

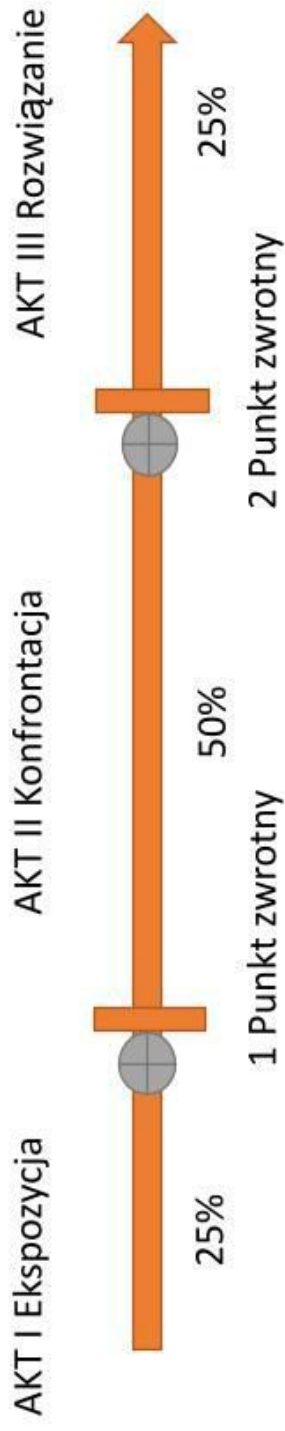
MC: Dziękujemy Haniu bardzo.

Droga bohatera – pierwszy schemat konstrukcji

1. **ZWYCZAJNY ŚWIAT.** Początek historii to ukazanie bohatera w jego codziennym świecie. Ład i równowaga, które za chwilę zostaną zachwiane.
2. **ZEW PRZYGODY.** Ład, jako się rzekło, został zakłócony, bo pojawił się problem, konflikt. Bohater otrzymuje wezwanie do wyprawy.
3. **OPÓR BOHATERA.** Na początku bohater nie chce podjąć wyzwania. Chce zostać w swoim świecie.
4. **MĄDRY STARZEC.** Ale pojawia się „mądry starzec”, mentor, który pomaga bohaterowi w podjęciu decyzji.
5. **NOWY ŚWIAT.** Bohater wyrusza więc w podróż.
6. **PRÓBA, SPRZYMIERZENCY I WROGOWIE.** Po drodze bohater spotyka sprzymierzeńców i wrogów. Walcząc z wrogami uczy się stawiać czoła własnym słabościom.
7. **JASKINIA MROKU.** Bohater dochodzi wreszcie do swojego celu – wkracza w świat antagonisty.
8. **CIERPIENIE.** Bohater ponosi klęskę, która koniec końców daje mu siłę do ostatecznego starcia.
9. **PRZEJĘCIE MIECZA.** Jak wyżej. Doświadczenie wyniesione z przegranej daje bohaterowi nową siłę i wiedzę, dzięki którym może ponownie stanąć do walki.
10. **DROGA Z POWROTEM.** Bohater wraca do swojego świata, ale jego wrogowie wciąż chcą go dorwać.
11. **ODRODZENIE.** Duchowe odrodzenie bohatera.
12. **POWRÓT Z ELIKSIREM.** Bohater wraca do swojego świata z artefaktem, dzięki któremu w wytrąconym z równowagi świecie, ponownie nastanie ład.



Podstawowy schemat konstrukcji opowieści



JAK POWINIEN WYGLĄDAĆ PITCHING ?

- 1) NALEŻY ZACZAĆ OD „DZIEŃ DOBRY”
- 2) PRZEDSTAWIĆ SIĘ Z IMIENIA I NAZWISKA
- 3) OPIS FUNKCJI PRZY DANYM PROJEKCIE
NP. CHCIAŁBYM/ABYM OPOWIEDZIEĆ O MOJEJ TRZECIEJ
REALIZACJI NAD KTÓRĄ TERAZ PRACUJE.
- 4) PAMIĘTAJMY O POCZĄTKU, ŚRODKU I KOŃCU:

Osoba prezentująca projekt musi przede wszystkim mówić o bohaterze filmu, miejscu i czasie akcji oraz gatunku, do jakiego daną produkcję można zakwalifikować. – Ważne jest, by próbować opowiadać historię, jaką przedstawiasz w swoim filmie tak, by zrównać początek, środek i koniec, by poświęcić im odpowiednią ilość czasu.

- 5) AKTYWNE SŁUCHANIE
- 6) WARTO ZAPREZENTOWAĆ W CZASIE PREZENTACJI MOOD
BOOK LUB NA KOŃCU TRAILER

Logline

Protagonista
(aktywny)



Antagonista



Cel



Hak

(np. wydarzenie inicjujące)

Opowieść filmowa

Akcja



Portret zmiany

Bohater



Co to jest scenariusz?

Literacki zapis audiowizualnego portretu zmiany



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

ZREALIZOWANO W RAMACH
STYPENDIUM MINISTRA KULTURY
I DZIEDZICTWA NARODOWEGO