

„Czas, który nie nadszedł”
nie próbuje być większy,
niż potrzebuje
- s. 3

Witek marzył o Hollywood.
Piotr je podbił,
ale marzył o Mazurach
- s. 4-6

#04

Festiwalowa



Konwicki.
Mnie
nie wypada
jęczeć



FESTIWAL
POLSKICH
FILMÓW
FABULARNYCH



DZIENNIK
BAŁTYCKI

Festiwalowa

Zjawisko osobliwe

MATEUSZ DEMSKI, REDAKTOR NACZELNY

Filmy Marcina Borchardta to prawdziwie koronkowa robota. Pracując nad filmem „Beksińscy. Album wideofoniczny” reżyser przejrzał setki godzin prywatnych materiałów pochodzących z domowego archiwum tytułowej rodziny. Zdzisław Beksiński przez niemal pół wieku obsesyjnie dokumentował codzienność swoją i swoich bliskich. „Filmował umieranie swojej matki. Wciąż trudno mi pojąć, dlaczego to robił, ale gdy to zobaczyłem, zrozumiałem, że w jakiś sposób poprzez filmowanie próbował się zbliżyć do innych, bo inaczej nie potrafił” – mówił reżyser w rozmowie z portalem Culture.pl.

Borchardt znowu wraca do archiwów. Tym razem trafił na trop Piotra i Witolda Sobocińskich. Syn i ojciec przez wiele lat filmowali siebie w różnych sytuacjach. Najstarsze nagrania pochodzą z lat 40. i 50. Kamera cały czas krążyła po ich domu. W sumie zachowało się około 250 godzin prywatnych materiałów. O kulisach powstania dokumentu „Magic Hour” przeczytacie w rozmowie Marcina Borchardta z Radosławem Czyżem.

Kompulsywnego gestu sięgania po kamerę z pewnością nie podzielał Tadeusz Konwicki. Przez trzydzieści lat nakręcił zaledwie sześć filmów, a mimo to jego twórczość pozostaje osobliwym zjawiskiem na mapie polskiego kina. Zjawiskiem do niczego niepodobnym, nikogo i niczego nie naśladowującym. Najważniejszym spośród filmów Konwickiego, który zachował zarazem największy margines tajemnicy i możliwych interpretacji, pozostaje „Salto”. Konwicki zrealizował je tuż po napisaniu powieści „Sennik współczesny”. Bohaterem filmu jest tajemniczy człowiek o dwóch nazwiskach. Kabotyn, mitoman, notoryczny kłamca.

Nie będziemy jednak się wymądrzać i w tym numerze oddajemy głos samemu Konwickiemu. Znajdziecie w nim fragment rozmowy reżysera z Katarzyną Bielas i Jackiem Szczerbą, która ukazała się w formie książki „Pamiętam, że było gorąco”. Zachęcamy do jej przeczytania. Konwicki opowiadający o sobie jest nie mniej intrygujący i zajmujący niż jego filmy i książki.

Często oglądam się za siebie. Kiedy tylko się obejrzę, zimno idzie po skórze. Wiele głupstw zrobiłem, wiele mogłem zrobić. Sporo martwych stron napisałem. Nie posiadam czystej, jasnej, ślicznej biografii. To padałem w rynsztok, to podnosiłem się mozolnie. Innych biblioteczeki osobiste wyglądają jak regał św. Tomasza z Akwinu, moja jak kosz na śmieci.

TADEUSZ KONWICKI



FOT. PAMEŁ MARCINKO

„Ministranci”, „Zielona granica”, „Chłopi”, „Johnny”, „Sonata”, „Boże ciało” i „Kler”. Te tytuły podbiły serca festiwalowej publiczności w ostatnich latach. Kto w tym roku otrzyma Nagrodę Publiczności w Gdyni? To zależy od Was, dlatego zachęcamy do oddawania głosów po seansach na swoich faworytów!

OPERA „GŁOS POTWORA”

19:00, Opera Bałtycka w Gdańsku,
Aleja Zwycięstwa 15

Twórcy inspirowali się postacią z filmu „Europa, Europa” w reżyserii Agnieszki Holland i prawdziwymi losami Salomona Perela, Żyda ukrywającego się w czasie II wojny światowej w szeregach Hitlerjugend. W tej autorskiej adaptacji, stworzonej przez wybitnych twórców świata filmu, teatru i muzyki – Roberta Bolesto, Agnieszkę Smoczyńską i Alka Nowaka, przenosimy się do świata mitologii greckiej, by spojrzeć z dystansu na zjawisko wojny i zauważyć jej wiecznie aktualne archetypy.

DEBATA „ZA COŚ, DLA KOGOŚ. SPOŁECZNA ODPOWIEDZIALNOŚĆ POLSKIEJ KULTURY”

15:00, Teatr Muzyczny im. Danuty
Baduszkowej Scena Kameralna

Czy kino może być narzędziem społecznej zmiany? Jaką odpowiedzialność ponoszą twórcy, instytucje kultury i edukatorzy za sposób opowiadania o świecie, kształtowanie pamięci zbiorowej oraz wpływ na postawy społeczne? Punktem wyjścia do debaty będzie polskie kino i kultura filmowa, ich społeczne tradycje oraz współczesne formy zaangażowania w życie publiczne. W dyskusji spotkają się twórcy filmowi, badacze i kuratorzy: Leszek Dawid, Paulina Kwiatkowska, Wojciech Marczewski.

Nie pytaj o wiek

JULIA HENEL

W polskim kinie wiele gatunków wciąż raczkuje. Horror, science fiction czy dobrze napisana komedia romantyczna – do ich pierwszych kroków na wielkim ekranie wciąż podchodzimy z rezerwą i nieufnością. Właściwie wypadałoby dać im chodzik, mocno trzymać kciuki i do tego mieć nadzieję, że ich pierwsze wypowiedziane słowo nie będzie w naszym ojczystym języku. Zazwyczaj bowiem próby przeniesienia amerykańskich wzorców na rodzimy grunt kończą się bolesnym upadkiem i poczuciem lekkiego zażenowania.

Kiedy więc dowiadujemy się, że debiut Julii Rogowskiej to dystopijny melodramat, walczymy z pokusą, aby odrzucić zaproszenie na jego chrzest. Ostatnim polskim science fiction, który masowo uznajemy za klasykę, jest przecież „Seksmisja” (1983) Juliusza Machulskiego. Rogowskiej nie było wtedy jeszcze na świecie. Tak samo założyliśmy, że kolejnych prób podboju tego gatunku przez polskie kino po prostu też nie powinno być – po co kusić los i marnować pieniądze. „Czas, który nie nadszedł” udowodnia, że bardzo się myliliśmy.

Rogowska zabiera nas do rzeczywistości, w której nie ma już miejsca na naturalną starość. Zostaje wynaleziona przełomowa kuracja geriatryczna, której bezrefleksyjnie poddaje się zdecydowana większość społeczeństwa. Ci, którzy jej odmawiają z powodów moralnych, światopoglądowych lub osobistych, zostają błyskawicznie wypchnięci na margines i zamknięci w specjalnych, odizolowanych od świata ośrodkach. Jedną z takich osób jest Sara (Agata Kulesza). To właśnie jej oczami patrzymy na ten sterylny, wyprany z autentyczności świat.

Moglibyśmy spodziewać się wszystkiego, czego tradycyjnie oczekujemy od kinowej dystopii: latających samochodów, rozświetlanego neonami mroku, robotów zastępujących ludzi czy skomplikowanej technologii przyszłości, której jeszcze nie rozumiemy. Tymczasem „Czas, który nie nadszedł” nie próbuje być większy niż potrzebuje. I właśnie dlatego tak dobrze działa.

Dystopijność opiera się na czymś, co znamy aż za dobrze z własnej codzienności – na strachu przed starzeniem się. Przed stopniową utratą sprawności, przed pojawiającymi się zmarszczkami, ob-

wisłą skórą i bolesną zależnością od innych. A przede wszystkim – przed ostatecznością śmierci. Nie trzeba więc budować zupełnie nowego, przytłaczającego świata ani wydawać fortuny na CGI, żeby stworzyć niepokojącą wizję przyszłości. Wystarczy wyciągnąć z naszego współczesnego świata jeden z jego największych, skrywanych lęków i konsekwentnie doprowadzić go do ekstremum. Nagle okazuje się, że ta odległa przyszłość wcale nie jest taka odległa.

W trakcie seansu, nie jesteśmy w stanie do końca rozgryźć zasad tego świata. Czy to naprawdę ta ide-

który nie nadszedł” może i zaczyna się od lęku przed starością, ale ostatecznie jest przede wszystkim historią o miłości. I to miłości wyjątkowo urzekającej, subtelnej, pozbawionej taniego sentymentalizmu.

Sara i Oskar poznają się jeszcze we współczesnym, dobrze znanym nam świecie. Nie ma tu wielkiego filmowego przeznaczenia, które od pierwszego spojrzenia mówi bohaterom: oto osoba, z którą spędzicie resztę życia. Jest za to młodzięcza lekkość, spontaniczny flirt, ciekawość drugiego człowieka i chemia, którą naprawdę czuć między Anną Bieżyńską (Sarą

chodzą, a wraz z nimi zaczyna się właściwy eksperyment filmu – co dzieje się z miłością, kiedy dla jednej osoby czas płynie dalej, a dla drugiej właściwie się zatrzymuje?

Po latach spotykają się ponownie. Sara ma za sobą całe życie, którego Oskar nie przeżywał razem z nią. Jej ciało nosi na sobie wszystkie lata i doświadczenia, które minęły od ich pierwszego spotkania. On natomiast wygląda dokładnie tak, jak wtedy, gdy poznali się na dworcu. Dla Sary czas zostawił widoczny ślad na twarzy i ciele. Dla Oskara – niemal żadnego. I właśnie w tej różnicy film znajduje swój naj-

młodości. Wizualnie film dopełniają stonowane, chłodne zdjęcia oraz hipnotyzująca ścieżka dźwiękowa, która potęguje poczucie osamotnienia bohaterów.

Najlepiej w „Czasie, który nie nadszedł” działa sposób opowiedzenia tej historii – połączenie linearnej narracji z okrojona liczbą retrospekcji. Bo film bardzo długo nie daje nam tego, czego jako widzowie najbardziej chcemy. Odpowiedzi.

Wiemy, że bohaterowie kiedyś podjęli trudną, ważącą na ich losach decyzję. Wiemy, że wydarzyło się coś ważnego. Wiemy, że ich przeszłość jest kluczem do tego, co oglądamy teraz. Ale reżyserka nie daje nam od razu gotowej układanki. I człowiek powoli zaczyna się niecierpliwić. Co się wtedy wydarzyło? Jak do tego doszło? Co czuli? Dlaczego podjęli właśnie taką decyzję? Co właściwie stało się pomiędzy nimi?

Ale zamiast budować historię wyłącznie wokół sekretów przeszłości, Rogowska opiera ją na tym, co dzieje się między bohaterami teraz. Nie stara się za wszelką cenę odkryć przed widzami wszystkich kart. Opowiada o emocjach, które zostały po decyzjach sprzed lat. O tym, że czas może minąć, a pewne uczucia wcale nie muszą odejść razem z nim. Przeszłość cały czas jest obecna, ale pozostaje trochę poza kadrem. Dostajemy jej małe fragmenty, a resztę dopowiadamy sobie sami.

Dlatego historia Sary i Oskara tak silnie wzrusza. „Czas, który nie nadszedł” nie próbuje udowodniać, że miłość jest wieczna za sprawą wielkich, podniosłych słów. Pokazuje ją raczej poprzez wybory bohaterów i ich konsekwencje. Przez to, co zostało między nimi, kiedy minęły dekady. Przez spojrzenia, niedopowiedzenia i świadomość, że pewnych rzeczy po prostu nie da się już cofnąć. Jest w tej historii coś prostego i prawdziwego – miłość, która musi zmierzyć się z nieuchronnym czasem.

Science fiction jest tu świetnie wykorzystanym narzędziem. Sposobem, żeby opowiedzieć o czymś, co wcale fikcją nie jest. O starzeniu. O przemijaniu. O strachu przed śmiercią. O miłości i o tym, co zostaje z niej po latach.

„Czas, który nie nadszedł” to film, który broni się prostotą. A widz, który na początku najchętniej odrzuciłby zaproszenie na jego chrzest, zostaje z poczuciem, że chyba jednak warto było temu raczkującemu dziecku gatunku dać szansę na pierwsze kroki.



„Czas, który nie nadszedł”

FOT. MAT. PRAS.

alna rzeczywistość, w której „wiek nie ma już znaczenia”? Czy znany nam age gap przestaje istnieć? Czy związek sześćdziesięciolatka z dwudziestolatką rzeczywiście nikogo już tutaj nie dziwi i nie wywołuje skrajnych emocji? I czy wyeliminowanie fizycznej starości oznacza, że wyeliminowaliśmy również wszystko, czego się wraz z nią podświadomie boimy?

Ale im bardziej wejdziemy w ten świat, tym szybciej zrozumiemy, że to nie na te pytania Rogowska chce nam udzielić odpowiedzi. Bo „Czas,

w młodości) a Dobromirem Dymckim. Ich relacja szybko przeraża się w miłość, a wraz z nią pojawia się obietnica wspólnego starzenia się – bez względu na to, co przyniesie przyszłość.

Bo w wykreowanym przez Rogowską świecie, starzenie się nie jest już czymś, na co trzeba po prostu czekać. Jest problemem, który można wyeliminować. Oskar decyduje się na kurację, która zatrzymuje jego biologiczne starzenie. Sara zostaje natomiast przy swoim naturalnym rytmie życia. Ich drogi się roz-

bardziej ludzki wydźwięk. Zamiast opowiadać wyłącznie o technologii, która pozwala zatrzymać starzenie, pyta o cenę takiej decyzji i o to, czy można zatrzymać ciało, nie zatrzymując przy okazji własnego życia.

Ogromna w tym zasługa znakomitego aktorstwa. Agata Kulesza traktuje Sarę z niezwykłą delikatnością i empatią, pokazując piękno dojrzałości oraz autentyczne pogodzenie się z własnym losem, podczas gdy Dobromir Dymcki świetnie oddaje tragizm postaci uwięzionej w wiecznej, powierzchownej

KONIEC AMERYKAŃSKIEGO SNU

– Archiwum obejmowało też całą masę innych artefaktów: dziesiątki tysięcy fotografii, wycinki prasowe, nagrody filmowe, przedmioty, twarde dyski i zapisy na taśmach w rozmaitych formatach. Było tego tak dużo, że potrzebowałem kilku kursów samochodem, żeby wszystko przewieźć – mówi Marcin Borchardt, reżyser filmu „Magic Hour”, który powstał na podstawie prywatnych filmów wideo Piotra Sobocińskiego.

RADOSŁAW CZYŻ

Radosław Czyż: Jak trafił do Ciebie temat Sobocińskich?

Marcin Borchardt: Zadzwoił telefon z propozycją. Dostaję je od czasu do czasu, najczęściej nic z nich nie wynika. Tym razem postanowiłem spotkać się z Basią Ławską, kierowniczką produkcji z Wytwórni Filmów Fabularnych i Dokumentalnych oraz Andym Chojcem, producentem, który od wielu lat mieszka w Los Angeles i był przyjacielem Piotra Sobocińskiego. Chciałem porozmawiać, bo padło magiczne słowo: rodzinne archiwum taśm i wideo.

To mnie zainteresowało. Chciałem się zorientować, co właściwie w tym archiwum jest. Kiedy jednak ktoś mówi: „film o Sobocińskich”, od razu pojawia się pytanie, co to ma być za film i o czym ma opowiadać. Witek, Piotr i ich praca są przecież ściśle związani z historią polskiej kinematografii. To dziedzictwo o fundamentalnym znaczeniu. Jak do tego podejść?

Typowe opowieści biograficzne w ogóle mnie jako autora nie interesują. Opowieść o karierze, kolejnych projektach czy jednym wyjątkowym filmie nie daje mi tego, co w dokumencie jest dla mnie najcenniejsze: pewnej filmowej stawki, wyzwania.

Dużo tych taśm było?

Okazało się jednak, że rodzinne archiwum jest gigantyczne. Piotrek i Witek przez wiele lat filmowali siebie i różne sytuacje. Najstarsze nagrania, zarejestrowane jeszcze na taśmach 8 mm, pochodzą z przełomu lat 40. i 50. Później pojawiło się cyfrowe wideo i filmować zaczął nie tylko Witek, ale również Piotr i inni członkowie rodziny. Kamera po prostu krążyła po domu.

W sumie było tego około 250 godzin, głównie materiałów bardzo prywatnych. Są tam jednak również rzeczy istotne z punktu widzenia historii kinematografii: zapisy planów filmowych, między innymi „Faraona”, później filmów Kiesłowskiego czy hollywoodzkich produkcji, przy których pracował Piotr w latach 90.

Archiwum obejmowało też całą masę innych artefaktów: dziesiątki tysięcy fotografii, pamiętniki, wycinki prasowe, nagrody filmowe, przedmioty, twarde dyski i zapisy na taśmach w rozmaitych formatach. Było tego tak dużo, że potrzebowałem kilku kursów samochodem, żeby wszystko przewieźć.

Jak długo trwało samo uprządkowanie materiału?

Dla mnie pierwszy etap, który nazywam dokumentacją, jest niezwykle istotny i zwykle trwa dość długo. To ogromna robota. Nie tylko musisz zapoznać się z istniejącym materiałem, który najczęściej nie jest w za-

den sposób opracowany i stanowi po prostu chaos. Musisz też zrozumieć, z czym masz do czynienia, wejść w świat bohaterów i zastanowić się, czy w ogóle jest tam jakiś potencjał filmowy.

Pracę nad tym filmem można porównać do układania obrazu złożonego z miliona kawałków puzzli, które są rozrzucone i w żaden logiczny sposób nie tworzą całości. Materiał nie został przecież stworzony po to, żeby zrobić z niego film. I tu pojawia się gigantyczny problem: czy inwestując swoją pracę i czas w coś, co później w ogóle da się przełożyć na opowieść, którą obejrzymy na ekranie?

I jak z tych 250 godzin zaczęła wyłaniać się jakaś opowieść?

Dosyć szybko zauważyłem, że bardziej interesuje mnie Piotr niż Witek. Stał mi się bliższy ze względu na swoją wrażliwość – zarówno artystyczną, jak i tę na poziomie czystej empatii. Na jego delikatność, interesujące spojrzenie na świat i na to, czym jest praca.

Jednocześnie bardzo interesował mnie mechanizm relacji ojciec – syn. Witek Sobociński był bardzo silną, dominującą osobą i Piotrek musiał się z tym zmagać. Musiał jakoś poukładać się z tą sytuacją rodzinną, o czym też w filmie mówię.

Jest tam scena, w której Witold i Piotr dostają nagrodę na tej samej gali Camerimage i pojawia się pytanie o zazdrość ojca wobec syna.

Można by było o tym więcej opowiedzieć, ale nie chciałem rozwijać tego wątku, ponieważ to nie jest film głównie o ich relacji. Już zrobiłem film o ojcu i synu, „Beksińscy. Album wiedeofoniczny”.

Tutaj relacja ojca z synem jest bardzo ważna, ale ten film jest o czymś innym. Moment, o którym mówisz, to ten, w którym mój bohater, czyli Piotr, wyzwala się spod brzemienia ojcowskiego, ze wszystkimi jego konsekwencjami – pozytywnymi i negatywnymi.

Pozytywne są oczywiście: nauka zawodu, wejście w ten świat, pewien kapitał kulturowy, którego nie sposób przecenić. Z drugiej strony było ogromne ciśnienie, bo Witek był człowiekiem bardzo krytycznym wobec swoich najbliższych – zarówno wobec Piotra, jak i później wobec wnuków.

Widziałeś w tych materiałach, że sukces Piotra był dla jego ojca trudny?

Tak, na pewno. Bardzo to widać, choćby w scenie, o której mówiłeś. To się dzieje przed kamerami, a mimo to jest absolutnym autentykiem. To żywy zapis życia. Dla dokumentalisty to złoto, ponieważ mamy do czynienia z sytuacją zupełnie niezapomnianą przez kamerę. Kamera

była naturalną częścią codzienności tej rodziny.

Witek niewątpliwie był trochę zazdrosny o sukcesy syna, szczególnie kiedy kariera Piotra nabrała ogromnej siły po nominacji do Oscara. Nagle Hollywood otworzyło przed nim drzwi bardzo szeroko. To był też szczególny moment w historii kina, na początku lat 90., kiedy amerykańskie kino zapragnęło mieć w sobie europejski sznyt artystyczny. Polscy operatorzy pracujący w Hollywood dawali mu tę europejską filmowość, artystyczną duszę. Miało to być sprzężenie potęgi hollywoodzkiej produkcji z czymś zdecydowanie artystycznym.

Każdy chciał mieć swojego Janusza Kamińskiego, jak Spielberg?

Tak. I w pierwszej scenie mojego filmu jesteśmy na planie u Roberta Bentona. To bardzo ważna sytuacja z wielu powodów. Są tam sami bardzo znani ludzie. Jest Benton, laureat trzech Oscarów, ale jest również producent, który pracował z Miłosem Formanem.

Ion mówi o Piotrze: Lubimy Piotra, pracuję z nim po raz pierwszy, jest bardzo miły, ale wolny. Takie sytuacje popychały mi film do przodu.

Oczywiście zastanawiałem się też: co by było, gdyby? Dla Witka Ameryka była niemal ziemią obiecaną. Jemu się tam absolutnie wszystko podobało. Piotrek jest coraz bardziej zgnębiony, a dla Witka wszystko jest super.

Można więc snuć rozważania, co by było, gdyby Witek Sobociński trafił do Hollywood. Myślę, że w latach 90. było to już po prostu niemożliwe. Miał swoje lata, a jego kariera potoczyła się innym trybem – europejskim. Trudno powiedzieć, czy jego niebywały talent mógłby tam jeszcze bardziej rozkwitnąć. Być może zdezerzenie z amerykańskimi realiami produkcyjnymi byłoby brutalne.

Widąc to zresztą na planie filmu Jerzego Skolimowskiego. Witek ze Skolimowskim współpracował od samego początku i zrobili razem wiele wspaniałych rzeczy. Przy „Wiosennych wodach” doszło jednak do konfliktu między Witkiem a Nastassją Kinski. Konflikt narastał do tego stopnia, że aktorka zagroziła zerwaniem produkcji. Witek musiał odejść, a film dokończył inny operator. To był oczywiście również problem na poziomie przyjaźni między reżyserem a operatorem.

Takich historii jest w tym filmie mnóstwo, ale one pozostają gdzieś w tle. Dla mnie to jest materiał na książkę, a nie na tę opowieść filmową. Interesuje mnie odpowiedź na pytanie: czy ta praca warta jest takiego poświęcenia?

Cociekawe, że domowe nagrania stworzone przez jednych z najwybitniejszych operatorów

w historii polskiego kina chyba wcale nie różnią się od rodzinnych nagrań, które każdy z nas ma na VHS-ach.

Właśnie! To było dla mnie absolutnie zdumiewające odkrycie. Oni używali kamer dokładnie tak samo, jak każdy z nas by ich używał. Nie ustawiali rzeczywistości pod kamerę. To były po prostu nagrania.

Nic nie było ustawiane, chyba że dla zabawy albo po to, żeby wypróbować amatorską technologię cyfrową jako narzędzie profesjonalne. Witek bardzo często to praktykował. Próbował użyć kamery na przykład po to, żeby zobaczyć, jak można nią coś zrobić, albo wykonywał rodzaj ćwiczenia.

Ale to jest też trudność tej materii. Co filmujemy? Nie dramat, tylko momenty szczęścia, zachwyty czymś. Wakacje, święta, spotkania ze znajomymi, wspólne wyprawy, narodziny dzieci – istotne momenty w życiu każdego człowieka. Wystarczy przejrzeć telefon komórkowy każdego z nas i zobaczyć, co fotografujemy. Ja też fotografuję banalne rzeczy: moment zachwyty jakimś miejscem, psy, najbliższych, znajomych. Sceny życia.

Tutaj również miałem sceny życia. Tylko że jeśli masz 250 godzin materiału, a samych wakacji jest całe mnóstwo – narty, Mazury, święta, jedno, drugie, trzecie, dziesiąte – to pojawia się pytanie: co ja mam z tego zrobić?

Moja praca polega na bardzo uważnym oglądaniu. Na przyglądaniu się rzeczywistości sprzed lat. I bardzo szybko zauważyłem rozmaite pęknięcia i mikrosytuacje, które powodują, że wraz z rozwojem kariery zmienia się również sytuacja rodzinna.

To są bardzo małe rzeczy. Erozyja relacji dokonująca się w ogromnych subtelnościach i delikatnościach. To mnie niebywale interesowało, bo kiedy możesz oglądać życie w długim przebiegu, w zapisie obejmującym dekadę albo więcej, powtarzające się sytuacje zaczynają bardzo wyraźnie znaczyć.

Ale jest tu chyba również ryzyko, że jako reżyser zaczniesz dopisywać znaczenia do czegoś, co pierwotnie było po prostu rodzinnym nagraniem.

Oczywiście. Miałem poczucie, że muszę być niebywale skupiony i zadawałem sobie pytanie, czy wszystko dobrze interpretuję, czy nie narzucam swojej interpretacji materiałowi, którego kontekstu być może nie rozumiem.

To jest problem, bo celem pracy w filmie dokumentalnym jest zbliżenie się do czegoś, co abstrakcyjnie

Typowe opowieści biograficzne w ogóle mnie jako autora nie interesują.

Pracę nad tym filmem można porównać do układania obrazu złożonego z miliona kawałków puzzli.

Marcin Borchardt,
reżyser filmu „Magic Hour”





„Magic Hour”

• • •

nazywamy prawdą opowiadanej historii. Mówię „zbliżenie się”, bo to postulat trudny do spełnienia. Nie jesteśmy w stanie zamknąć w filmie całej prawdy. Możemy jednak zbliżyć się do niej na tyle, żeby powiedzieć widzowi: to jest wszystko, czego dowiedziałem się o tej historii, i teraz wam ją pokazuję, bo uważam, że warto, żebyście ją zobaczyli. Że warto waszego czasu i uwagi.

Od siebie oczekuję bardzo wiele. Przede wszystkim tego, że nie popełnię błędów i właściwie, bardzo wnikliwie zrozumieć materiał. Sprawdzam to zarówno w rozmowach z bohaterami, jak i z wieloma innymi osobami ze świata, o którym chcę opowiadać. W ten sposób, poprzez kontakt z artefaktami i ludźmi, buduję opowieść.

Jak w takim razie wyglądała konfrontacja z rodziną? Oni przecież nie znali tego materiału tak jak ty.

To było niesamowicie interesujące i stanowiło wielkie wyzwanie. Wyobraź sobie sytuację, w której ktoś daje ci ogromny zasób pamiątek swojego życia, nie wiedząc, co jest na tych taśmach. Nikt z rodziny właściwie tego nie widział, bo tego nie dało się oglądać. Michał i Piotrek mówili mi, że kiedy jeszcze jakaś kamera była w domu, czasami próbowali podglądać materiał, ale to było wiele lat temu.

I nagle pojawia się obcy facet, zupełnie z zewnątrz, któremu decydują się dać wszystko, czym dysponują, a on zaczyna się tym zajmować.

Jak wyglądało to spotkanie z rodziną?

Przygotowałem fragmenty materiału, lekko je podmontowałem, ale przede wszystkim zostawiłem je w dłuższych przebiegach, zgodnych z materiałem źródłowym. Ułożyłem je w pewną chronologię i według planowanego przeze mnie przebiegu dramaturgicznego, ale nie powiedziałem bohaterom, że właśnie tak to jest skonstruowane.

Chciałem, żebyśmy obejrzelі takie klocki z ich życia i zobaczyli, co z tego wyniknie. Wiedziałem, że będzie to bardzo intensywne doświadczenie emocjonalne.

Wyobraźmy sobie, że ktoś nagle zaczyna pokazywać nam kawałki naszego życia. I jeszcze rozmawia z nami na takim poziomie, że

wiemy, iż on wie coś, czego my sami nie pamiętamy albo czego nie widzieliśmy od lat. Paradoks tej materii polega na tym, że czy chcemy, czy nie, zapisujemy na kamerze więcej, niż nam się wydaje, że zapisujemy.

To spotkanie się odbyło. Było bardzo emocjonujące. Długo rozmawialiśmy. Oni byli zdziwieni, że w ogóle można w ten sposób pracować z takim materiałem.

A potem film nabrał jeszcze większej mocy podczas montażu?

Tak. Fragmenty, które im pokazałem, były tylko kawałeczkami. Film, kiedy jest prawie gotowy, ma dopiero swoją siłę. Wtedy wszystkie elementy tej narracyjno-dramaturgicznej pracy zaczynają się ząbać i film nabiera mocy.

Miałem też bardzo interesujące doświadczenie podczas premiery w Krakowie. Był tłum ludzi, byli prawie wszyscy moi bohaterowie, poza

Marysią, która miała spektakl. Skala emocji była po prostu pod sufit. Czegoś takiego jeszcze nie przeżyłem.

Siedziałem na sali obok Piotra i Piotrek mówi do mnie: „Marcin, ale to nie jest ta wersja, którą nam pokazałeś”. Odpowiedziałem: „Piotr, to jest ta sama wersja. Tylko kiedy zrobi się jeszcze dźwięk i obraz, nagle wszystko wydaje się bardziej intensywne”.

Tak właśnie dzieje się z materiałami archiwalnymi tego rodzaju. Jest w nich masa ciekawych spraw związanych zarówno z samym materiałem, jak i z relacją między reżyserem a bohaterami.

W filmie po śmierci Piotra pojawia się wyjazd na żagle, na Mazury. On wcześniej mówił, że bardzo na ten wyjazd czeka. Od początku czułeś, że to będzie zakończenie?

Chyba tak. Mam to w scenariuszu. Było tam kilka rzeczy, które zo-

stały wymyślone na etapie pisania, jeśli chodzi o styl opowiadania.

Między innymi zaczynamy niechronologicznie: zaczynamy w Hollywood, a później wracamy do tego samego momentu, do tego samego domu i miasta. To jest pewna figura konstrukcyjna.

Dla Piotra Mazury były momentem prawdziwego, czystego szczęścia. Tam kamera służy tylko zabawie, a nie pracy. Nagle okazuje się, że praca nie jest tym, co w życiu najważniejsze. Najważniejsze jest po prostu bycie z najbliższymi.

I wtedy pojawia się pytanie: czy warto się zarządzać?

To nie dotyczy tylko świata filmu, ale film jest jak narkotyki. Jest uzależniający. To adrenalina, endorfiny, coś, co po prostu cię niesie. W pewnym momencie zatracasz możliwość rozróżnienia między życiem codziennym a zawodowym, bo życie codzienne nie dostarcza tak silnych bodźców, a ty potrzebujesz kolejnych.

Szczególnie dotyczy to operatorów, którzy są jednymi z najbardziej zajętych ludzi w tej branży.

Piotr pracował bez przerwy. Jego kariera w latach 90. i 2000. zbiega się też z pewnym myśleniem o amerykańskim śnie. Polacy wchodzący wtedy w rzeczywistość kapitalizmu bardzo mocno do niego aspirowali. Z czasem kultura, która stamtąd do nas docierała, zaczęła nas chyba odzierać z przekonania, że Ameryka jest największa i najpiękniejsza. Piotr, siedząc w domu na plaży w Santa Monica, mówi, że tęskni za Mazurami. To wymowne.

Ten film poniekąd jest właśnie o końcu amerykańskiego snu. Tylko zobacz, co dzieje się teraz. Amerykański sen nie jest już żadnym amerykańskim snem. Jesteśmy gdzieś indziej. Nadal istnieje ogromna i w Polsce wciąż mało znana sfera amerykańskiego kina niezależnego, ale pojawia się pytanie: po co mam tam pracować, skoro wolę pracować w Europie? Tutaj cały czas ceni się autora.

Amerykańscy twórcy przyjeżdżają robić filmy tutaj, bo są tu ekipy, które cenią autorów. Ta erozja marzeń o Hollywood gdzieś wtedy już się zaczynała i widać ją w tej opowieści.

Witold marzył o Hollywood, a osiągnął gigantyczne sukcesy w Europie. Piotr będąc rozchwytywanym w Hollywood, marzył o Mazurach. Ciekawe, czy kiedyś rozmawiali o tym, jak bardzo oczekiwania różnią się od rzeczywistości.

Być może, ale nie ma takiego zapisu. Chętnie sam zadałbym im kilka pytań...



FOT. MAT. PRAS.

NADIM SULEIMAN O SWOIM „KRÓTKIM FILMIE O WOJNIE”

Pomysł na ten film kształtował się długo. Wszystko zaczęło się na planie serialu „Nielegalni” (2018) Leszka Dawida i Jana P. Matuszyńskiego, gdzie pracowałem ze statystami. Tam poznałem kilkunastoletniego Faheda, który - mając kilka lat - przyjechał do Polski po ucieczce z Iraku. Jego historia przypominała mi koszmarne obrazy z mojego dzieciństwa.

W Syrii, skąd pochodzę, szeroko relacjonowano inwazję na Irak i jej pokłosie. Pamiętam obrazy nocnych bombardowań Bagdadu i przerażające relacje o torturach, jakich dopuszczali się Amerykanie. Wtedy jeszcze nie wiedziałem, że polskie wojska również brały udział w inwazji na Irak i jego okupacji, a także w wojnie w Afganistanie.

Od spotkania z Fahedem zacząłem uważniej przyglądać się ludziom z podobnym doświadczeniem - tym, którzy uciekli przed wojną i noszą w sobie jej ślad, a mimo to, szukając bezpieczeństwa, szukając domu, spotykają się z kolejną przemocą

właśnie tam, gdzie mieli wreszcie odetchnąć. Zastanawiało mnie też, jak inaczej rzeczywistość postrzega

ktoś, kto na własnej skórze doświadczył wojny, od kogoś, kto zna ją tylko z relacji.

Z tych obserwacji zrodził się pomysł, żeby „Krótki film o wojnie” był rodzajem studium przemocy -

w skali makro i mikro jednocześnie. Z jednej strony wojna, mord, ludobójstwo. Z drugiej - dyskryminacja, mobbing, przemoc seksualna. Zależało mi, żeby przyjrzeć się różnym formom przemocy i mechanizmom, które do niej prowadzą.

Zdjęcia realizowaliśmy w 2021 roku, m.in. w Ośrodku Wczasowo-Kolonijnym „Biała” w Sulejowie. Scenariusz, ze sceną gwałtu podczas warsztatów filmowych, powstał na długo przed zdjęciami. Miesiąc po tym, jak skończyliśmy kręcić, w tych samych okolicach Łódzka Filmówka zorganizowała obóz integracyjny. Podczas wyjazdu studentka została zgwałcona przez pracownika uczelni - kilka kilometrów od miejsca, w którym filmowaliśmy tę fikcyjną scenę.

Kiedy piszesz i kręcisz film o przemocy, a niedługo potem ta sama przemoc wydarza się naprawdę, i to tak blisko - nie jest to coś, obok czego można przejść obojętnie. Dla mnie to był kolejny dowód na to, jak bardzo przemoc i wojna są blisko nas. Bliżej, niż chcielibyśmy myśleć.



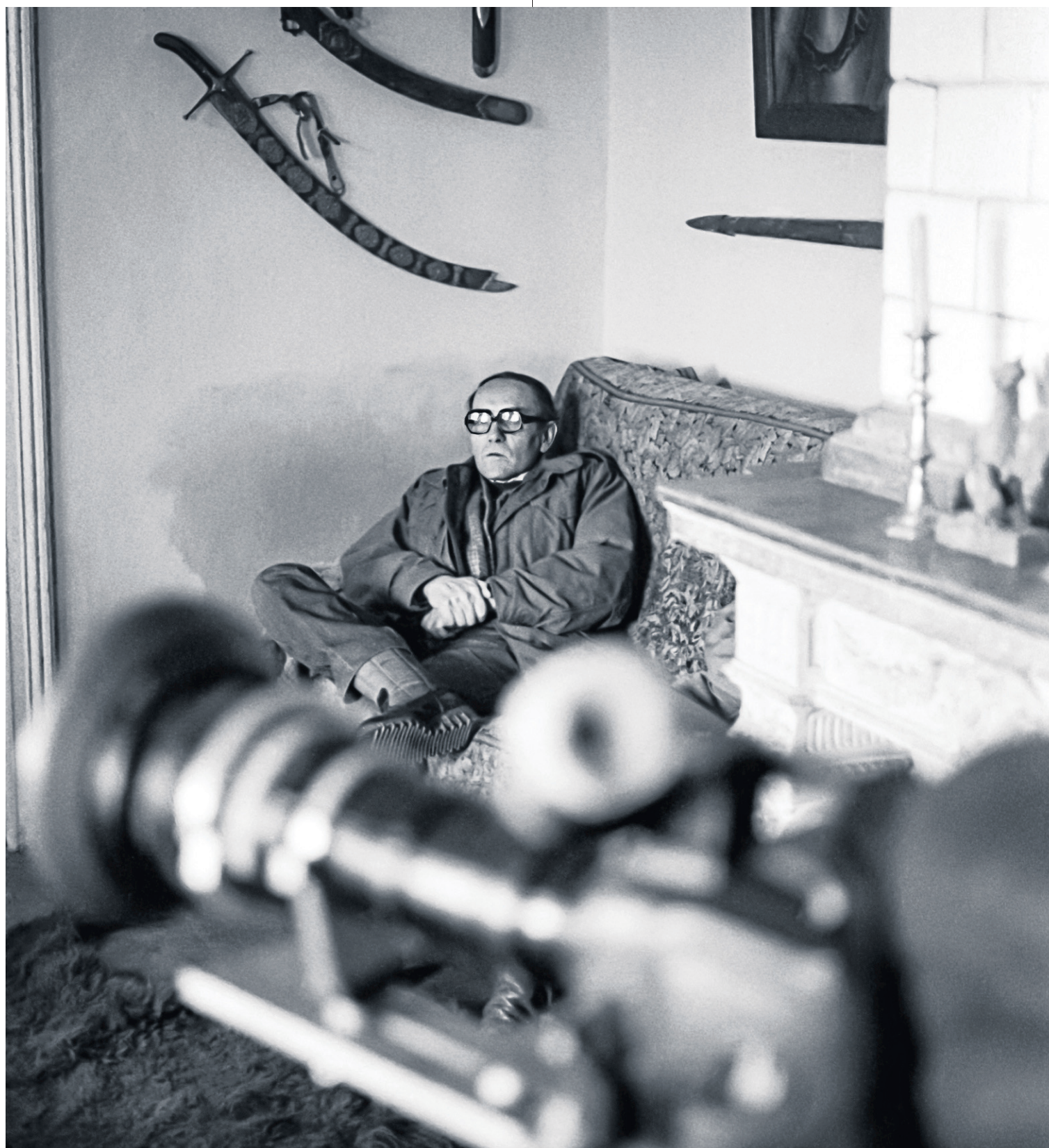
FOT. MAT. PRAS.

„Krótki film o wojnie” Nadima Suleimana jest pokazywany w ramach 6 bloku Konkursu Filmów Krótkometrażowych

ORGANIZATORZY			WSPÓŁORGANIZATORZY		PRODUCENT		
 Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury			 Filmoteka Narodowa Instytut Audiowizualny  POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ Współfinansowanie: Polski Instytut Sztuki Filmowej	 75  NARODOWE CENTRUM KULTURY			
 60 lat Stowarzyszenie Filmowców Polskich	 PREZYDENT MIASTA GDYNI	 MARSZAŁEK WOJEWÓDZTWA POMORSKIEGO					
MECENASI		SPONSOR GŁÓWNY	PARTNERZY STRATEGICZNI				
 Energa GRUPA ORLEN 		 INVEST KOMFORT	 Mercedes-Benz BMG Goworowski Autoryzowany dealer Mercedes-Benz  Dr Irena Eris  KGHM POLSKA MIEDŹ  PORT GDYŃIA				
OGÓLNOPOLSCY PATRONI MEDIALNI							
 TVP  Jedynka POLSKIE RADIO  Trojka POLSKIE RADIO  VOGUE  BAZAAR  FILMWEB  zwierciadło  KINO  interia  POLSKA PRESS GRUPA							
LOKALNI PATRONI MEDIALNI			PARTNERZY GŁÓWNI				
 Radio Gdańsk  trojmiasto.pl  DB DZIENNIK BAŁTYCKI  TVP 3 GDAŃSK			 HELIOS  KINO POLSKA  Gf Gdynskie Centrum Filmowe Imienia Lecha Koppa				
PARTNERZY MEDIALNI			PARTNERZY				
 FILMOWY PISMO STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH  ZAWSZE POMIĘDZY  nasze miasto.pl  trendy  GQ  pap POLSKA AGENCJA PRASOWA			 GENERALI INVESTMENTS  IZM INSTYTUT ADAMA MICKIEWICZA  Filmoteka Narodowa Instytut Audiowizualny  ZAPA				

Temat numeru

„Dolina Issy”



FOT. FILMOTEKA NARODOWA - INSTYTUT AUDIOWIZUALNY

Sam siebie atakujesz

– Mnie nie bardzo wypada jęczeć, narzekać i przedstawiać się jako martyrolog. Jako trzeźwy człowiek, jeszcze z Wilna, muszę powiedzieć, że przecież zrobiłem sześć filmów, takich, jakie chciałem – mówił Tadeusz Konwicki w wywiadzie rzece z Katarzyną Bielas i Jackiem Szczerbą, który ukazał się pod tytułem „Pamiętam, że było gorąco”, wyd. Czarne 2015. Publikujemy fragment książki.

Temat numeru

Kiedy w 1964 roku zaangażował Pan do „Salta” Zbigniewa Cybulskiego, oczekiwano, że uderzy Pan tym filmem w szkołę polską, zrobi Pan nowe „Wesele”, pamflet na polskość.

Nie da się ukryć, że pan Konwicki przez całe życie był w lekkiej kontrowersji z panującymi nastrojami czy histeriami. Byłoby nieładnie, gdybym się wykręcał i udawał tutaj zajączka, że z „Saltem” samo z siebie tak mi się zrobiło. To musiała być forma reakcji nie tylko na filmy czy książki kolegów, ale też na pewien klimat charakterystyczny dla naszych środowisk.

Już pisałem, chyba w „Kalendarzu i klepsydry”, że u nas wystarczy parę kieliszków i zaraz zaczynają się wspomnienia, opowiadanie o tragediach, bohaterstwach. Nawet jeśli komuś nie łamali kości, to przynajmniej dostał po głębie. Żyjemy ciągle w jakiejś malignie martyrologicznej. „Salto” w to godzi.

Mnie się jednak wydaje – jeśli dobrze pamiętam ten film – że w finale przyznaję, że to i mnie dotyczy. Że to jest jakiś polski syndrom, który nie wywołuje we mnie kategorycznego sprzeciwu. Drażę go, rozumiem i rozumiejąc, współczuję. Ale nie współczuję jako ktoś ponad. Cybulski mówi na końcu: „No, ale przecież wszyscy jesteśmy tacy sami”.

Taki właśnie jest nasz psychiczno-społeczny życiorys.

Dlaczego „Salto” tak długo czekało na realizację?

Były pewne perturbacje. Jak pamiętacie, wiosną 1964 roku został napisany „List 34” między innymi przeciwko zaostrzeniu cenzury. Partia dała odpór tym epistolografom. Powstał potępiający ich kontrlist, masowo podpisywany. „Trybuna Ludu” prawie codziennie publikowała nazwiska kolejnych osób przyłączających się do kontrlistu.

Ja byłem wtedy członkiem partii, marnym, bo marnym, ale byłem. Najwyższe czynniki wezwały mnie do Komitetu Wojewódzkiego, gdzie spytano mnie, dlaczego nie podpisuję kontrlistu. Byłem jeszcze wtedy głupi, więc wykrętnie się tłumaczyłem, że nie mogę. Kazano mi napisać wyjaśnienie. Coś tam fałszywie napisałem. Ale w związku z tym, że nie przyłączyłem się do kontrlistu, czułem solidarność z tymi, którzy podpisali „List 34” i znaleźli się na zapisach cenzuralnych. Jednym słowem, nie był to dla mnie pomyślny czas.

Bardzo długo chodziłem za tym, żeby „Salto” skierowano do produkcji. Gdy to się w końcu stało, wiedziałem, że muszę zrobić film natychmiast, teraz albo nigdy.

Pierwszego dnia zdjęć, chyba 2 października – a miałem kręcić upalne lato, wyobrażałem sobie, że wszystko będzie w rozkwicie, że pot będzie się lał – budzę się o szóstej rano, zdenerwowany. Mamy jechać w plener pod Wrocław, do sadu, a tu ktoś z produkcji dzwoni: „Strasznie przepraszamy, Panie reżyserze, wyjazd się opóźni, bo silniki samochodów zamarzły”.

Stasiu Lenartowicz przysięgał, bożył się – jak się mówiło na Wileńszczyźnie – że na Dolnym Śląsku będzie słonecznie i ciepło. Nic z tego – zimno i chmury. Sad do zdjęć trzeba było udekorować na letnio, więc na lekko przywędłych jabłonkach zawiesiliśmy na nitkach setki kilogramów jabłuszek. Moi koledzy z tamtych czasów wspominają to

To był 1965 rok, zbliżał się moczaryzm, wojna siedmiodniowa, wszystko było niezwykle drażliwe dla aparatu państwowego i partyjnego



FOT. FILMOTEKA MARSOWA – INSTYTUT AUDIOWIZUALNY

„Salto”

Ja byłem wtedy członkiem partii, marnym, bo marnym, ale byłem



„Salto”

FOT. FILMOTEKA MARSOWA – INSTYTUT AUDIOWIZUALNY

Jeden z klasyków naszej krytyki zbesztiał mnie, że w tym filmie uprawiają jakąś „gimnastykę szwedzką”

do dziś. Z jedną sceną długo czekałem, licząc, że w końcu wyjdzie słońce. Podałem się chyba w styczniu, skręciłem ją w atelier. Nie powiem, co to było, bo się wstydzę.

Jaki był w pracy Zbigniew Cybulski?

Jakiś czas przed „Saltem” pokłóciliśmy się z Cybulskim. Chodziło o scenariusz, który pisał z Kobiłą do filmu Morgensterna „Do widzenia, do jutra”. Jako urzędnik filmowy w zespole „Kadr” dbałem o jakość tego scenariusza, więc dodaliśmy im zawodowego literata, żeby poprawił błędy ortograficzne i gramatyczne. Poprzątkaliśmy się z powodu drobiazgu, ale honorowo. On się nabzdyczył, to i ja się nabzdyczyłem.

Jednak zawsze go uwielbiałem. Główną rolę w „Salcie” napisałem pod niego. On o tym wiedział. Nasze wspólne przygody opisałem w szkicu we „Wschodach i zachodach księżycy”. Zbyszek nie był mistrzem techniki aktorskiej. To był aktor żywiołowy. Zdarzało się, że kolejne duble mocno się od siebie różniły, bo na przykład zaczął o coś marynarką i to już poddawało mu inny typ reakcji. To nie była jednak gra w ciemno, on miał swoją wizję roli, poczucie całości.

Pamiętam, jak podkładaliśmy dźwięk w „Salcie”. Mistrz Zbigniew Cybulski przy jednej sklejce spędził dziesięć godzin w sali dźwiękowej i nie mógł tego zrobić, a amator Włodek Boruński wszedł, raz spróbował i zaraz nagrał swoją kwestię. Zrobił trzydzieści parę sklejek w godzinę i dwadzieścia minut. Strasznie był rozczarowany, że to już koniec. Miał taki słuch, związany z wizualnością – umiał powtórzyć coś zgodnie z ruchem ust na ekranie.

Skąd znał Pan Włodzimierza Boruńskiego?

To ja wciągnąłem go do filmu, bo on przed wojną był artystą estradowym, takim vice-Lopkiem Krukowskim. Był zresztą jego krewnym. Po wojnie prawie nie występował. Ja go znałem jako poetę, satyryka, skomplikowanego i szlachetnego człowieka. Zaprosiłem go do „Zaduszek” i do „Salta”, chciałem też poprosić do „Jak daleko stąd, jak blisko”, ale on już był wtedy mocno schorowany. Za to w Polskich drogach, w odcinku, nazwijmy go żydowskim, zagrał po prostu fenomenalnie.

Kiedy robiliśmy „Salto”, bał się, czy podoła, jak prawdziwy artysta dostał lęków. No i pewnego dnia zastrajkował. Powiedziano mi, że pan Boruński nie chce wyjść na plan. Poszedłem do niego do pokoju, a on tak schował się przede mną, że tylko oczka widziałem spod kołdry, i mówi, że jest chory, słaby, że nie da rady. Zacząłem krzyczeć, wmawiać mu, że jest młody, silny, dzielny, że panienki czekają na niego na planie. W końcu strasznie mu zagroziłem, tak że się jednak zebrał z łóżka i zagrał. To dowodzi wielkiej konfidencji między nami. Rozumieliśmy się, dlatego mogłem sobie pozwolić wobec niego na pewną, w cudzysłowie, brutalność. Miał autentyczny dar boży, jakąś dyspozycję wewnętrzną: grał i jednocześnie był sobą. Do tego natura wyposażała go w bardzo przejmującą aparycję. Jego



Temat numeru

aktorstwo było instynktowne. Była w nim spontaniczność, geniusz amatora.

„Salto” to było także spotkanie z Wojciechem Kilar.

To był anioł – natchniony człowiek z Kresów, ze wspaniałą czupryną. Zatopiony w swoim posłannictwie muzycznym, ale jednocześnie uważny, otwarty na to, co się dzieje dookoła. Czuliśmy, że to ktoś niezwykły, bardzo go lubiliśmy. Nie stawiał oporów obyczajowych: jak trzeba było obalić flaszeczkę, to chętnie to z nami wykonywał. Ja boleję, że dawno temu ośmieliłem się opisać pewną jego przygodę, ale jeśli on mnie wtedy nie podał do sądu, to ja ją teraz przypominę. Kilar poszedł kiedyś z małżonką – ma wspaniałą żonę – do Orbisu, załatwiać jakiś wyjazd. A że był troszeczkę walnięty przyjęciem z poprzedniego wieczora, chciał gdzieś sobie odpocząć, przyłożyć się na moment. Gdy żona załatwiała formalności, znalazł kącik za kotarą i położył się. Potem okazało się, że leży na ogromnej wystawie tego Orbisu.

Dlaczego Kilar palnął taką fantastyczną muzykę do „Salta”, to ja nie wiem. Mógł przecież zrobić coś, żeby mnie zbyć. Do końca życia będę mu wdzięczny. Mniej więcej rok po wejściu filmu na ekrany słucham jakiegoś angielskiego zespołu i nagle dociera do mnie jakby parafraza tańca z „Salta”. Aha – myślę sobie, gdzieś musieli to słyszeć, kogoś to zafascynowało. Co tu dużo gadać, przypuszczam, że film bez tej muzyki znaczyłby o pięćdziesiąt procent mniej.

Spotkaliśmy się z opinią, że „Salto” jest polemiką z Wajdą. Zaczyna się w momencie, w którym kończy się „Popiół i diament”. Tam w finale Cybulski umierał, leżąc na śmietniku, a u Pana na początku filmu – po skoku z pociągu – leży, w pozycji embrionalnej, tak jak u Wajdy, po czym wstaje, otrzępuje się i idzie dalej.

To stwierdzenie mnie poniża, godzi w moje ambicje. Dlaczego miałbym z jakimś filmem, nawet bardzo dobrym, polemizować? Nigdy nie wdawałem się w żadne polemiki. Ja polemizowałem tylko ze swoim społeczeństwem albo ze sposobem myślenia mojego otoczenia, z codziennością myślową i moralną, polemizowałem ze swoim czasem współczesnym. Taka polemika mnie interesowała.

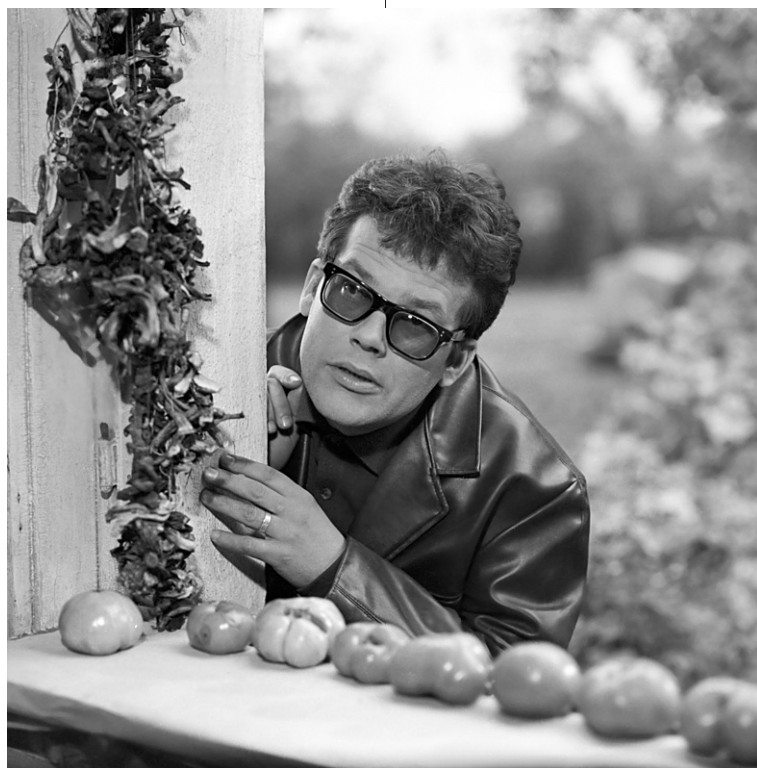
To oczywiście, że zaangażowanie Zbyszka

Nie byłem rozpieszczany, moim filmom nie robiono żadnej promocji, lansowania

Cybulskiego może nasuwać asocjacje z „Popiołem i diamentem”. Ale ja wzięłem Zbyszka, bo nadawał się jak nikt inny do zagrania Kowalskiego-Malinowskiego.

Pamiętam, co powiedział mój przyjaciel Wilhelm Mach: „Wiesz Tadzio, ty zawsze po swojej książce robisz coś przeciwko sobie. Sam siebie atakujesz”. To możliwe. Bo

Dlaczego Kilar palnął taką fantastyczną muzykę do „Salta”, to ja nie wiem



„Salto”

FOT. FILMOTEKA NARODOWA - INSTYTUT AUDIOWIZUALNY

trzeba wiedzieć, że wtedy żywy był jeszcze „Sennik współczesny”, więc „Salto” można było odczytać jako polemikę z samym sobą: że zniechęcony tym, iż się zapędziłem w jakiś zaułek ze swoim, w cudzysłowie, wizjonerstwem, tu nagle otrzeźwiałem i zdystansowałem się.

Czy rozmawiał Pan kiedyś o Salcie z Wajdą?

Nie wiem, czy Wajda zauważył, że ja zrobiłem jakiś film. Nie jestem tego pewien. Zauważył. Powiedział kiedyś w programie telewizyjnym, że z filmów wyprodukowanych w roku 1958 – wspaniałym dla polskiej kinematografii – największe wrażenie zrobił na nim „Ostatni dzień lata”. Wajda jest na-

Zostało przyjęte tak sobie. Jeden z klasyków naszej krytyki zbesztal mnie, że w tym filmie uprawiają jakąś „gimnastykę szwedzką”. Pogodziłem się z tym. Dopiero potem ludzie zaczęli mi mówić, że ten film wraca, że jest kultowy. Trochę mnie to dziwi, ale też sprawia przyjemność.

Poza tym, wiecie, czasy tutaj były burzliwe, człowiek co rusz trafiał w jakąś niedobłą koniunkturę. Jak wam mówiłem, wychytrzyłem się, żeby atakować, wyłazić z propozycjami, kiedy partia była niezdrowa, miała kłopoty kondycyjne: jakiś pięćdziesiąty szósty rok, sześćdziesiąty ósmy, siedemdziesiąty. Okazało się jednak, że ta metoda ma pewną wadę. Gdy wskoczyłem z filmem, kiedy partia była miękka, to on wchodził na ekrany, gdy partia

normalny producent na świecie zachwycił się mną i dał mi na nie forszę.

Po „Salcie” nakręcił Pan „Maturę”, telewizyjny film dla, jak to się wtedy mówiło, Niemiec Zachodnich. To opowieść o chłopaku zdającym maturę w ostatnich godzinach wojny. Ten film jest w Polsce właściwie nie do zobaczenia.

To była część filmu nowelowego. Pozostali zrobili Francuz Georges Franju i Niemiec Egon Monk. Każdy z nas był jak z innej planety. Ja nie starałem się wpaść w mentalność niemiecką ani robić tak, żeby tam się podobało. Wykonałem to jako aneks do którejś ze swoich książek czy do któregoś z filmów.

To był 1965 rok, zbliżał się moczaryzm, wojna siedmiodniowa, wszystko było niezwykle drażliwe dla aparatu państwowego i partyjnego. Z tego powodu nie została w Polsce ani jedna kopia tego filmu. Wszystko oddano Niemcom, łącznie z moją marynarką, żeby nie było śladu po kolaboracji. Doszło do tego, że jak Niemcy przysyłali mi honorarium, to banki nie chciały go przyjąć i drżąc ze strachu, odeślały je z powrotem.

Jak zrobiłem ten film? Oczywiście, na przekór. Jest trzech chłopców. Ruski przychodzi z armią, nasz musi zrobić maturę, strasznie szybko pisze, bo spieszy się do partyzantki walczyć za ojczyznę, i jest Niemiec ofermas, chłopiec, który pilnuje kolei. Spiecia są między Polakiem a Ruskim, z orderami, strasznie ważnym. Niemiec ginie. Zrobiłem rzecz spolegliwą, pacyfistyczną. Z tej nowelki wynikało, że nie ma po co się mordować. Chciałem, żeby to było sympatyczne dla ludzi, bez żadnej wielkiej ideologii czy polityki, raczej zabawny obrazek z ostatnich chwil wojny.

Chciałem, żeby Polaka zagrał Olbrychski, ale mi odmówił, bo był już trochę rozwydrzony przez Wajdę i Hanuszkiewicza. Powiedział, że to nie w jego stylu. Głównego bohatera zagrał w końcu Opania. Damięcki był Niemcem, Paweł Galia czerwonoarmistą. Dziewczyne, którą adorowali, zagrała ówczesna żona Pasendorfera, Alfreda. Holoubek występował jako nauczyciel. Oni wszyscy byli młodzieńcy, autentyczni, świetnie zgrali. Muzykę zrobił Andrzej Kurylewicz. Czułem, że to musi być on, bo ma wycucie żartu i kontry. Do tego półgodzinny film zrobił muzykę symfoniczną. Zagrała ją wielka orkiestra, co jest w tym kontekście niezwykle.

Chciałbym powiedzieć coś, czego oczywiście nie wolno mówić, bo to zgorszy młodzież – ale film był dla mnie za każdym Kazio Kominek (Marian Opania), zdający maturę na tajnych kompletach, i Miękusio (Janina Sokołowska), gospodyni jego nauczyciela matematyki, w międzynarodowej, nowelowej „Maturze” (1965) razem przygodą. Oczywiście, ktoś surowy, z dawnych czasów, może powiedzieć: „Panie Konwicky, za nasze pieniądze Pan miał te przygody!”. Ja jednak zawsze myślałem: i tak się pieniądze na coś marnuje, na jakieś fety „Trybuny Ludu”. To niech i na mnie raz zmarnują.

Jak się robiło wtedy film dla Zachodu?

Normalnie. Według polskich upodobań, polskich standardów. Niemcy, którzy są bez poczucia humoru i zasadniczy, potraktowali wszystko, co zrobiłem, strasznie czołobitnie.

prawdę szlachetny. Ma gest. Mnie z trudem przychodzi wielkoduszność wobec świata. Staram się jednak, moja świadomość cały czas trąca mnie w bok, żebym się zachowywał wielkodusznie i z honorem.

„Salto” nie miało chyba takiego reżanansu, na jakim Panu zależało?

znów łapała oddech, była twarda. Z „Saltem” też tak było.

Mnie jednak nie bardzo wypada jęczeć, narzekać i przedstawiać się jako martyrolog. Jako trzeźwy człowiek, jeszcze z Wilna, muszę powiedzieć, że przecież zrobiłem sześć filmów, takich, jakie chciałem. Przepychałem, walczyłem, oszukiwałem, ale zrobiłem. Wątpię, żeby

...

Na końcu filmu dałem wejście Ruskich. Zrobiłem długą sekwencję pod napisy końcowe – jak bohaterowie tańczą przy ognisku. Niemcy zachowali tę straszną dłużyzną, a napisy dokleili osobno, na blanku.

Producenci z Zachodu nie chcieli Pana po tym filmie wyrwać za granicę?

Patrzycie dzisiejszymi oczami. Zagranica to był imperializm. Kiedy „Ostatni dzień lata” zaczął chodźć po festiwalach i przeglądach, jakiś młody Niemiec napisał do mnie mniej więcej taki list: „Proszę Pana, mój zamożny tatuś kupił mi wytwórnię filmową, bo ja lubię film. Chciałbym uruchomić produkcję filmów. Marzę o tym, żeby Pan przyjechał i był kierownikiem artystycznym całego interesu”. Co ja mogłem zrobić z tym listem? Szybciutko go spaliłem, żeby nie wpadł w niepowołane ręce.

Jednak były tunele, układy, dzięki którym pewni ludzie mogli funkcjonować. Choć to brzmi trochę paradoksalnie, bo wyglądałem na ulubieńca partii, nie przepadano za mną. Nie byłem rozpieszczany, moim filmom nie robiono żadnej promocji, lansowania. Zresztą może i dobrze.

Jak było z jeżdżeniem na festiwalu?

Zrobiłem sześć filmów fabularnych, a byłem tylko dwa razy w życiu na festiwalach za granicą. W Cannes z Zaduszkami, w jakimś marginesowym konkursie dla młodych twórców kina. I, o dziwo, z Ławą podążyłem do Moskwy. To były moje największe sukcesy towarzyskie. Zresztą mój triumfalny pobyt w Moskwie skończył się bardzo szybko, ponieważ zostałem otruty i prawie w pozycji horyzontalnej odwieziony po paru dniach do kraju. Tak więc nie w pełni wziąłem udział w tym festiwalu.

Czym Pana chciano otruć? Piciem, jedzeniem?

Jedzeniem. To były bardzo ciężkie czasy tego biednego Związku Radzieckiego i festiwal w hotelu „Rossija” stanowił dla moskwičan źródło życia. To znaczy można było tam coś zjeść. Wobec tego, gdy pierwszy raz ze swoim kierownikiem produkcji, Rysiem Chutkowskim, szedłem do holu i policzyłem, że jestem mniej więcej sto osiemdziesiąt w ogonku, to powiedziałem: „Nigdy. Nevermore”. Powiedziałem po angielsku, mimo że nie znam angielskiego. Oddaliłem się do swojego pokoju i głodowałem dzień czy dwa. Ale Rysio, mój przyjaciel, który nie mógł tego ścierpieć, pewnego dnia coś mi przyniósł. Zjadłem i śmierć kliniczna. Nieźle się otrujęm. Miałem tego wszystkiego dosyć i Rysio mnie wyprowadził do domu. Zdaje się, że zostałem odwieziony przed pokazem „Lawy”. Moja mała ekipa została i reprezentowała mnie tam godnie.

Tak Pan zdobył Moskwę. A Cannes?

W Cannes byłem z Wiesiem Gołasem i z Elą Czyżewską. Wiesiek Gołas ma niesłychany słuch. Jak szliśmy ulicą, mówił tak pięknym językiem starofrancuskim, że wszyscy Francuzi stawali i patrzyli na niego, tylko nic nie rozumieli, ale on też nie rozumiał, co mówi. Umiął po prostu oddać melodykę, wszystkie charakterystyczne cechy tego języka.

Festiwal to ludzie

WERONIKA PETELCZYC

Może nie każdy bohater nosi pelerynę – niektórzy noszą plaketkę. Działają na pierwszej linii frontu, ale też wukryciu. To oni godzinami słuchają dźwięku skanowania biletów. To oni znają na pamięć formułkę informującą, gdzie jest najbliższa toaleta. To właśnie oni szykują przestrzeń festiwalu, liczą głosy widzów i pomagają przy help deskach.

Festiwalowi wolontariusze – zwani godnym ich rangi mianem „boscy wolo” – sprawiają, że Gdynia co roku staje się stolicą polskiego kina. Nawet jeśli nie widzimy nadziei w polskiej filmografii, to warto dostrzec ludzi, którzy nieustannie dbają o filmowe święto ze swojej wolnej, wolontariackiej woli.

Ciężka praca zaczyna się już kilka miesięcy przed festiwalem. Już wtedy pojawiają się pierwsze wymagania – zadeklarowanie dyspozycyjności w odległym czasie, zorganizowanie, punktualność, elastyczność, chęć do pomocy, gotowość do podejmowania wyzwań. Nagrodą jest mail witający w składzie tegorocznych wolontariuszy.

Na 51. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych mamy aż 229 boskich wolo. Przekrój wieku jest spory. Najmłodszy wolontariusz ma 15 lat, a najstarszy – 77. Jest to piękny symbol współpracy międzypokoleniowej.

Wolontariuszem z najdłuższym stażem jest pani Iwona Soldenhoff, która właśnie przeżywa swój festiwalowy jubileusz. Dziesięć lat temu przeczytała artykuł w gdyńskim Ratuszu o naborze do wolontariatu i zadała sobie jedno pytanie: czemu nie? Pani Iwona żartobliwie mówi, że będzie to kontynuować, dopóki będzie mogła wbiegać po schodach. Podkreśla, że nie liczy się dla niej możliwość spotkania słynnego aktora czy wybitnego reżysera. Powodem, dla którego już dziesiąty raz wraca na festiwal są na pozór zwykłe osoby – inni wolontariusze. Każdy ma swoją historię, plany i marzenia.

O boskich wolo i początkach swojej pracy opowiada mi Sandra Czerwińska, koordynatorka wolontariatu.

Jak zmieniała się liczba wolontariuszy przez kolejne lata festiwalu?

Liczba zmieniła się drastycznie. Na samym początku to było dosłownie kilka sztuk, które pomagały ogarniać magazyn, przenosiły pudełka z miejsc na miejsce i pakowały pakiety dla gości. Zajmowało się tym może dziesięć, piętnaście osób. Potem z biegiem czasu tych wolontariuszy zaczęło się robić coraz więcej, bo też zaczęliśmy im dawać inne, coraz trudniejsze zadania – od obsługi widza czy też udzielania informacji do pracy przy helpdeskach.

Wolontariat nieustannie się zmienia, dopasowujemy się do nowych potrzeb. Powstały nowe działy, których na początku nie było – jak social media. Z biegiem lat pracownicy po-

szczególnych działów zorientowali się, że świetnie jest mieć swoich wolontariuszy do pomocy, przez co ich liczba stale wzrasta. W tym roku nie tylko dział social mediów szukał nowych pomocników, na wolontariuszy otworzył się również dział akredytacji.

Czy dużo wolontariuszy powraca na festiwal w kolejnych latach?

Tak, ponad połowa osób w tym roku to „osoby powracające”. Około 120 osób było już u nas podczas poprzednich edycji. Najdłuższy staż ma wolontariuszka, która w tym roku obchodzi swój festiwalowy jubileusz – jest u nas po raz dziesiąty.

Ciekawostką jest również ilość pracowników biura, którzy kiedyś byli wolontariuszami na festiwalu. W niedzielę, na odprawie wolontariuszy z dyrekcją festiwalową popro-

do biura, została bohaterką i w ten sposób ją zapamiętano. Później szukałam kogoś do pomocy i to właśnie jej zaproponowałam współpracę. W ten sposób trafiła najpierw do mnie, potem została na stałe w Pomorskiej Fundacji Filmowej. Z biegiem czasu przeszła do tego biura akredytacji i teraz na samodzielne stanowisko, zajmuje się produkowaniem wszystkich akredytacji na festiwalu, więc ma dostęp do bazy gości.

Często powtarzacie wolontariuszom formułkę: „Was jest ponad 200, nas tylko dwie”. Czy trudno jest zarządzać tak dużą ilością ludzi?

Wolontariusze to specyficzna grupa, która przychodzi tutaj z własnej woli. Są zajarani tym, że tutaj przyjeżdżają. Uważam, że mam najlepszą pracę na całym festiwalu,



Sandra Czerwińska,
koordynatorka wolontariuszy

FOT. NINA GOŁAŃSKA

szono o powstanie wszystkich pracowników, którzy kiedykolwiek byli wolo. Wstało dwadzieścia, może dwadzieścia pięć osób. Wiele osób w zarządzie ma przeszłość w wolontariacie. Zmienili plaketki z pomarańczowych (kolor plaketek wolontariuszy) na czarne (plaketki organizatorów).

Jak trzeba się wykazać, żeby z wolontariusza stać się pracownikiem festiwalu? Czy jest to długa i wyboista droga?

Wcale nie trzeba zabłysnąć, aby awansować w ten sposób. Na przykład Pamela, która w tej chwili zajmuje się akredytacjami na festiwalu, jest samodzielnym koordynatorem akredytacji trafiła do ekipy prostą sprawą – była wolontariuszką i ktoś od nas z ekipy napisał na grupie, że pilnie potrzebny jest korektor w teatrze. Pamela akurat przychodziła koło Empika, kupiła korektor, przyniosła go

bo nie użeram się z gwiazdami. Zawsze się śmieję, że wolo koordynować pracę dwustu wolontariuszy i rozisać grafik dla stu osób niż ustalić grafik mojej dwójki dzieci i dwóch babć, które się nimi opiekują. Bycie koordynatorką wolontariatu to sama przyjemność. Zdarzają się lepsze i gorsze momenty, ale te problematyczne sytuacje topią się w morzu dobrych sytuacji, satysfakcji i zadowolenia.

Póki istnieją na świecie ludzie, którzy są w stanie poświęcić swój czas, umiejętności i energię na celebrowanie polskiej filmografii, nie musimy martwić się o przyszłość. Bo kino to nie tylko lepsze czy też gorsze produkcje. To nie tylko spór o kolejne kontrowersyjne posunięcia reżyserów i debata nad stanem naszych narodowych filmów, nad którym nie jeden patriota uroni łezkę. Kino to ludzie. Festiwal to ludzie.

★★★★ Fantastyczny ★★★ Dobry ★★ Ujdzie ★ Słaby

[illegible]