

## Od świtu do zmierzchu – współczesne obrazy miasta w projektach dokumentalnych Macieja Drygasa i Mirosława Dembińskiego

W roku 2007 podczas festiwalu filmowego „Łodzią po Wiśle” w Warszawie miał swą premierę film dokumentalny *Łódź od świtu do zmierzchu*. Powstał jako praca zbiorowa studentów II roku reżyserii w łódzkiej Szkole Filmowej. Składał się z 12 krótkich etiud, które realizowane były od stycznia do marca tego roku. Pomysłodawcami i opiekunami projektu byli Maciej Drygas i Mirosław Dembiński. Każdy ze studentów biorących udział w zajęciach z filmu dokumentalnego przygotowywał jedną etiudę, wybierając temat, miejsce i czas (godzinę) zdjęć. W zamierzeniach twórców filmy miały złożyć się na obraz jednego powszedniego dnia z życia miasta. Kolejne edycje powstawały wedle tych samych zasad. W roku 2013 zaprezentowany został szósty już film *Łódź od świtu do zmierzchu*. Przez kilka ostatnich lat projekt ten stał się integralną częścią procesu dydaktycznego. Dzięki pracy nad nim studenci kolejnych roczników uczyli się realizacji krótkich form dokumentalnych, poszukiwali środków wyrazu, które w syntetycznej formule pozwoliłyby uchwycić duszę miasta. Co ciekawe, niektóre z pomysłów zrealizowanych w ramach *Łódź od świtu...* rozrosły się później do rozmiarów kilkunastominutowych filmów dokumentalnych, przedstawianych przez studentów podczas egzaminu. Praca nad mozaikowym dokumentem bywała załączkiem nieco większych szkolnych przedsięwzięć. Do tematów podjętych w ramach pierwszej edycji projektu powrócili między innymi Dara van Dusen i Magnus von Horn. Z krótkiej obserwacji grupy striptizerów występujących w łódzkich klubach nocnych zrodził się dwudziestominutowy dokument *Heart Breakers* (reż. Dara van Dusen). Znajomość z bohaterem etiudy, która stała się częścią projektu *Łódź od świtu do zmierzchu*, zainspirowała Magnusa von Horna do nakręcenia piętnastominutowego filmu dokumentalnego *Odlot*.

*Łódź od świtu do zmierzchu* nawiązuje z pewnością do długiej tradycji przygotowywanych przez studentów Szkoły wspólnych projektów. W pierwszym okresie istnienia najstarszej polskiej uczelni filmowej etiudy realizowane na poszczególnych latach studiów podpisywane były nazwiskami wszystkich studentów danego roku. Zwykle jednego z nich wyróżniało się w napisach jako tego, którego wpływ na ostateczny kształt filmu był najsilniejszy. Do najgłośniejszych projektów zbiorowych należał z pewnością *Koniec nocy* w reżyserii Juliana

Dziedziny, Pawła Komorowskiego i Walentyny Uszyckiej z roku 1956. Niemal pół wieku później powstał składankowy film *Oda do radości* (2005) Anny Kazejak-Dawid, Jana Komasy i Macieja Migasa, który podobnie jak *Koniec nocy* stał się głosem młodego pokolenia twórców. Projekt ten zrodził się jednak poza szkolnym systemem produkcyjnym. Założenie mozaikowej struktury *Łódź od świtu do zmierzchu* pozwoliło na zachowanie integralności i tożsamości poszczególnych etiud. Każda z nich stanowi odrębną dramaturgicznie całość, odzwierciedla wrażliwość, artystyczne zainteresowania twórców, wszystkie składają się na bogaty obraz miasta.

*Łódź od świtu do zmierzchu* zaskakuje różnorodnością podjętych tematów, ale i zróżnicowaniem formalnym krótkich filmów. W większości z nich posłużono się metodą cierpliwej i długotrwałej obserwacji zbiorowości, w innych rekonstruowano relacje i zachowania bohaterów jednostkowych. Już w pierwszej edycji projektu znalazła się etiuda, której autorka skoncentrowała się na paradoksalnej urodzie miejsca. Jennifer Malmqvist nakręciła swój film w oczyszczalni ścieków, eksponując rytm i tempo pracy urzędów. W niemal abstrakcyjnych kadrach ukazała kolorowe i mieszające się cieczki. Po konwencję dokumentalnej impresji sięgnęła również Jagoda Szalc w filmie *Wagary* w edycji z roku 2011. Z grupą nastolatków wsiadamy do samochodu i w rytm muzyki, która niemal bez reszty wypełnia ścieżkę dźwiękową filmu, przemierzamy ulice miasta. Uwerturę do tej edycji projektu stanowi animowana groteska Davida Makowskiego *Czarny kurczak*, w której w lapidarnej formie opowiedziana zostaje historia miłości, odrzucenia i rozstania dwóch pluszowych kurczaków. Scenerią zdarzeń są: łódzka Manufaktura, jedno z licznych w Łodzi dużych, szarych i zaniedbanych przejść podziemnych oraz dworzec Łódź Fabryczna, z którego przez dziesięciolecia odjeżdżały pociągi do Warszawy. Miejsca te sfilmowane zostały tuż nad ziemią, z perspektywy kurczaka. W pierwszej (*Gołębie*, reż. Igor Chojna) i ostatniej (*Star Watcher*, reż. Magnus von Horn) etiudzie *Łodzi* z roku 2007 oglądamy z kolei miasto z jego dachów. Odwołanie do dokumentalnej kreacji, poszukiwanie szczególnych punktów widzenia pozwoliło na ukazanie aglomeracji w sposób oryginalny, odległy od telewizyjnej i prasowej sztampy.

I to właśnie specyficzna perspektywa, z której nie oglądamy Łodzi w telewizji, wyróżnia wszystkie edycje projektu, współbrzmia z różnorodnością tematów i sprawia, że wyłaniający się z nich portret miasta daleki jest od stereotypowego, rozpowszechnionego przez media wizerunku. Twórcy nie analizują społecznej struktury miasta, nie próbują docierać do przyczyn jego stagnacji, nie opowiadają o jego historii, choć wszystkie te tematy pojawiają się w etiudach na odległych planach. Wpisują się natomiast w tradycję polskiego kina dokumentalnego, w którym konkretne „tu i teraz” podlega uniwersalizacji, a forma filmowa nadaje realiom kształt metafory. Przy czym, warto zauważyć, że najbardziej nośna w tych próbach młodych filmowców

okazała się najgłębiej zakorzeniona w polskiej tradycji dokumentalnej metoda obserwacji. Film Jakuba Piątka *Radek* (Łódź..., 2007) opowiada o chłopcu, który odprowadza koszyki na parking w jednym z łódzkich centrów handlowych i dzięki temu zarabia parę groszy. Kamera pokazuje go w odległym planie, jest jednak skoncentrowana na jego postaci, gestach i zachowaniach. Słyszymy jego głos, gdy podśpiewuje z nudów, gdy zagaduje klientów, obdzwania kolegów. Jest to z pewnością film o sytuacji dzieci, które bieda i trudne warunki życia zmuszają do podjęcia pracy. Przede wszystkim jest to jednak krótka opowieść o dojmującej samotności chłopca. Natalia Siarniewicz opowiada o biedzie w inny sposób. Filmuje wyjeżdżający o 23:00 autobus, w którym bezdomni mogą się ogrzać i dostać ciepły posiłek (*Autobus*, Łódź..., 2007). I znów obserwacja okazuje się narzędziem bezcennym, które pozwala wydobyć mimikę twarzy bohaterów, gest wyrażający potrzebę i pomoc. O stagnacji w sposób zmetaforyzowany opowiada etiuda Szymona Kapeniaka *Fryzjer* (Łódź..., 2007), który sfilmował parę fryzjerów od lat pracujących w zakładzie przy Piotrkowskiej, najwyraźniej rzadko odwiedzanym przez klientów. Nudzą się, rozmawiają na błahe i bardzo poważne tematy, robią sobie drobne złośliwości. Kapeniakowi udaje się ukazać ich emocje, wydobyć specyfikę relacji pomiędzy nimi. Również o emocjach za pomocą niezwykle skromnych środków opowiada Karol Starnawski w etiudzie *Urodziny* (Łódź..., 2011). Film ten zwraca uwagę wyrazistą i konsekwentnie poprowadzoną linią dramaturgiczną. Obserwujemy mężczyznę, który w milczeniu oczekuje na coś na szpitalnym korytarzu. Wyraz jego twarzy jest niejednoznaczny – to mieszanina niepokoju z radością, która przebija z nieustannie tłumionego uśmiechu. Jednocześnie niepokój widza budzi otoczenie i jego dźwięki: poważne twarze lekarzy i pielęgniarek, zasłonięte operacyjnymi maskami usta, odległe głosy personelu i dźwięk karetki. W drugiej z trzech zaledwie minut tej etiudy orientujemy się, że jesteśmy na oddziale dla wcześniaków. I w tym momencie pojawia się położna z noworodkiem na rękach. Na twarzy bohatera pojawia się wreszcie pełen uśmiech i wzruszenie. Obie emocje pozostają, gdy kamera jeszcze przez moment zatrzymuje się na nim i pokazuje go w nieco odleglejszym planie. W etiudzie lęk o ludzkie życie, z którym kojarzymy wyczekiwanie na szpitalnym korytarzu, zderzony zostaje z radością narodzin. Granica pomiędzy życiem a śmiercią już w chwili przyjścia na świat jest niezwykle cienka.

W poszczególnych filmach powracają miejsca i wątki, układając się w polifoniczną całość, np. przejścia podziemne, dworzec Łódź Fabryczna, który jeden z bohaterów filmu Matyldy Kawki *Lekcja polskiego*, obcokrajowiec, wskazuje jako swoje ulubione miejsce w Łodzi: *A dlaczego? Bo tam są pociągi, co wyjeżdżają z Łodzi*. Elementem integrującym jest z pewnością porządek dnia, który nadaje strukturę każdej części filmu *Łódź od świtu do zmierzchu*. Wrażenie całości buduje się jednak również na inne sposoby. W edycji z roku 2008 etiudy są tak zestawione, byśmy nabrali przekonania, że miejsce, w którym rozsta-

liśmy się z jednym bohaterem, jest jednocześnie przestrzenią spotkania z drugim. Autorzy filmów składających się na *Łódź od świtu do zmierzchu* nie usiłują jednak nakreślić totalnego obrazu miasta. Tworzą raczej opowieść o jednostkowych emocjach ludzi, atmosferze miejsc, które decydują o charakterze Łodzi. Realizacja tego projektu przez kilka lat i kilka kolejnych roczników studentów umożliwiła uchwycenie zmian w mieście. Wartością dodatkową jest fakt, że w zespołach co roku pracujących nad projektem znajdują się zarówno Polacy, jak i obcokrajowcy, którzy przyjechali do Łodzi na studia, Łodzianie i przyjezdni. Zmienność perspektyw, z jakich oglądamy miasto, zapewnia bogaty i zróżnicowany jego obraz.

Udane realizacje w ramach projektu *Łódź...* sprawiły, że jego inicjatorzy, Maciej Drygas i Mirosław Dembiński, zdecydowali się go rozwijać. W roku 2011 powstał projekt edukacyjno-filmowy *Świat od świtu do zmierzchu*. Autorzy zaprosili do współpracy polskich dokumentalistów, operatorów, montażystów i krytyków filmowych: Marcela Łozińskiego, Pawła Łozińskiego, Jacka Bławuta, Jacka Petryckiego, Witę Żelakeviciute, Rafała Listopada, Andrzeja Musiała i Mateusza Wenera. Projekt obejmuje warsztaty ze studentami uczelni filmowych i realizację filmów, które składają się na filmowe portrety miast. Metodą wypróbowaną w *Łódź od świtu do zmierzchu* powstały już filmy o Tokio, Pekinie, Moskwie, Mińsku i Kijowie, a przygotowywane są kolejne – o Kiszyniowie i Tbilisi. W eksplikacji projektu jego autorzy piszą:

Codziennie w telewizyjnych przekazach widzimy obraz świata: wojny, trzęsienia ziemi, polityczne demonstracje, mecze piłkarskie, notowania giełdowe, pokazy mody. Każde ważne wydarzenie dociera do nas z dowolnego miejsca i na bieżąco. Ale czy to jest cała prawda o naszym świecie, czy tylko jej powierzchowne odbicie? Czy można zajrzeć głębiej, pod powierzchnię „headline newsów”? Czy uśmiech handlarza na targu rybnym w Pekinie albo zamyślane spojrzenie żebraka w moskiewskim metrze nie powie nam więcej o dzisiejszym świecie, o jego kondycji?[1]

Filmy nakręcone w ramach projektu *Świat...* mają więc zapraszać widzów do głębszej refleksji nad współczesnością. Pięć odsłon *Świata...* pokazuje, że tak wyrażoną ideę udaje się zrealizować. Decydują o tym i wyróżniają ten projekt spośród innych opowieści o miastach, jak sądzę, dwa czynniki: stosunek autorów i supervisorów do materii dokumentalnej oraz wybór dominującej metody twórczej. Młodzi filmowcy koncentrują się na bohaterach – niekiedy zbiorowych, częściej jednostkowych – z ich perspektywy pokazując miasto. Większość 4–5-minutowych etiud nakręcono metodą obserwacyjną. Żaden z filmów nie został opatrzony słownym komentarzem odautorskim. Funkcję interpretującą pełnią słowa bohaterów, podsłuchane rozmowy, niekiedy muzyka, a najczęściej – układ poszczególnych etiud,

[1] Cytat pochodzi z materiałów dołączonych do promocyjnego wydania *Świat od świtu do zmierzchu*, które ukazało się w roku 2012 na płytach DVD.

z których składa się film. W niemal każdej etiudzie i w poszczególnych częściach cyklu obowiązuje zasada: od szczegółu do metafory. Filmowy obraz Moskwy składa się z 16 krótkich filmów, które opowiadają o poranku w cerkwi, o pracy kontrolerki w metrze, o rodzicach po raz pierwszy oglądających obraz swego dziecka na USG, o specjaliście od szyfrowania, o afgańskiej rodzinie, która właśnie zamieszkała w rosyjskiej stolicy, o jednym z moskiewskich nocnych klubów, o dziewczynie, która woli wyjechać do Ameryki niż urodzić swego potomka w Rosji. Kamery umieszczone świadomie i celowo w różnych częściach miast dostarczają obrazu całości, który nie jest przypadkowy jak z wszechobecnych kamer przemysłowych (problemowi temu poświęcona została jedna z etiud), a jednocześnie znajduje się na antypodach obrazu medialnego, stając się refleksją nad przemijaniem, narodzinami i śmiercią, chwytając puls miasta, odkrywając wielkość i małość metropolii. Opisana zasada konstrukcyjna obowiązuje również na poziomie poszczególnych etiud. Film zatytułowany *Tamara Sophii Safayevej* opowiada o kobiecie, która jest strażniczką na jednej ze stacji metra. Widzimy ją najpierw w bliskich planach, gdy je śniadanie. Następnie zmienia swą koleżankę na miejscu pracy. Od tej chwili bez przerwy przygląda się zachowaniom pasażerów. Kamera pokazuje ją w bliskich planach, eksponując emocje i napięcie na jej twarzy. Ani razu nie podąża jednak za spojrzeniem strażniczki. W końcu jej postać ginie w tłumie ludzi przewijających się przez stację. Słyszymy jeszcze tylko dźwięk jej gwizdka. Została na moment wyłowiona spośród setek ludzi, by zagubić się pośród nich ponownie, ale przez te kilka chwil poznaliśmy część jej osobowości.

Miejsce, bohater, motyw to spoiwo filmów. Po Pekinie oprowadza widzów niepełnosprawna kobieta, która porusza się taksówką-motocyklem. Rano wyjeżdża ze swego domu w ubogiej dzielnicy miasta, by wieczorem do niego powrócić. Ujęcie zrealizowane z perspektywy jej dziwnego pojazdu staje się lejtmotywem filmu. Zza kadru słyszymy słowa jej komentarza. Mówi o sytuacji w dzisiejszych Chinach, gdzie nie ma już miejsca na pracę społeczną, liczą się tylko zyski, pieniądz staje się jedyną siłą. „Nikt mnie nie ogranicza, robię na co mam ochotę. [...] Życie w Pekinie daje mi wszystko, czego potrzebuję” – mówi bohaterka, dojeżdżając do swego domu, w którym czeka na nią milczący mąż, kolacja i telewizor w zagraconym pokoju. W filmie poświęconym stolicy Białorusi młodzi mężczyźni uprawiający parkur biegną przez miasto, wykonując salta na placach i przy pomnikach, przeskakując przez mury i ogrodzenia, pokonując wszelkie charakterystyczne dla przestrzeni miejskiej przeszkody w sposób możliwie najprostszy i najszybszy. Dynamika tych ujęć, które stanowią lejtmotyw wizualny filmu, współtworzona przez ruch kamery i ruch wewnątrzkadrowy, skonstrastowana zostaje z długimi ujęciami obserwacyjnymi pozostałych etiud.

Każdy z filmów projektu wydobywa szczególny charakter miasta, zanurzenie mieszkańców w kulturze i religii tego regionu świata,

które nierzadko musimy skonfrontować w naszej wyobraźni ze stereotypowym wyobrażeniem miejsca utrwalonym przez media. W sercu stolicy komunistycznych Chin toczą się debaty na temat konfucjonizmu, taoizmu i buddyzmu, w ultranowoczesnej Japonii wciąż żywa i kultywowana jest pamięć ostatniej wojny, która nakłada się na najświeższe doświadczenie zbiorowe Japończyków – katastrofę w Fukushimie. Mieszkania stolicy rosyjskiego supermocarstwa skrywają ludzi samotnych, na różne sposoby poszukujących bliskości, choćby chwilowego kontaktu z drugim podczas dansingu retro w jednym z miejskich parków.

Obrazy pięciu stolic tworzą jednocześnie portret współczesnego miasta uniwersalnego. Prowokują do nakreślenia jego mapy, ponieważ w każdym z nich powracają te same miejsca, które wydały się autorom najlepiej określać przestrzeń miejską: metro, komunikacyjne arterie pełne samochodów, place, na których pod każdą szerokością geograficzną popołudniami gromadzą się ludzie, świątynie różnych religii. Powracają też pewne motywy – mieszkanka Tokio zagląda do wróżki równie chętnie jak Białorusinka z Mińska, przyszli rodzice ze stolicy Białorusi i Moskwy z równą niecierpliwością i niepokojem oczekują na narodziny potomków. Obrazy powszedniego dnia mieszkańców dużego miasta układają się w uniwersalny porządek, w którym ludzie spotykają się, dobierają w pary, mają dzieci, żegnają swych bliskich, spędzają starość w samotności i umierają. Zaskakuje odkryta w tych obrazach, a zupełnie umykająca mass mediom, potrzeba duchowości, towarzysząca mieszkańcom wszystkich z portretowanych miast. Wyraża się ona zarówno w podejmowaniu przez młodych twórców w każdej części cyklu problematyki religijnej, jak i w zachowaniach filmowanych przez nich ludzi, którzy poszukują wyższego, szczególnego porządku, nawet jeśli te działania postrzegane są przez innych jako przejaw szaleństwa. Pod fontanną na jednym z placów białoruskiej stolicy spotykamy mężczyzn, którzy rozmawiają o grzechu i karze, o najważniejszym z przykazań: „Bóg jest we mnie”. W nieco groteskowej formie ukazany zostaje mężczyzna, który w dziełach Bułhakowa i Zoszczenki znajduje zaszyfrowane informacje na temat totalitaryzmu. Opowiada o konsekwencjach lat komunizmu, o „życiu w gównie” i zupełnie nie rozumie, dlaczego nikt go nie słucha. Tymczasem otaczający go ludzie wydają się ucieleśniać idee rozwijającego się kapitalizmu. Mieszkańcy stolic kultywują pamięć przodków, zaglądają do świątyń. Miasta, które w pierwszych ujęciach filmów wydają się zwrócone wyłącznie ku przyszłości, okazują się żywić pamięć przeszłości. Opowiada się o niej jednak niestereotypowo – poprzez pomniki czy zabytki. Twórcy próbują raczej pokazać choćby okruchy zbiorowej pamięci, odpowiedzieć na pytanie, jak historia funkcjonuje w świadomości mieszkańców. W filmie poświęconym stolicy Ukrainy przeszłość staje się stałym elementem krajobrazu miasta, którego piękne widoki oglądamy ze statku wycieczkowego pływającego po Dnieprze. W rozmowach starych z mło-

dymi powracają najważniejsze zdarzenia z najnowszej historii ukraińskiego państwa. Ktoś opowiada o inwalidach wojennych, których w Związku Radzieckim tuż po wojnie było bardzo dużo. Któregoś dnia nagle zniknęli z ulic dużych miast mocarstwa i nigdy już nie powrócili. Trafili do zamkniętych ośrodków, w których powoli umierali. Zniknięcie weteranów wojennych było jedną z wielkich tajemnic i kłamstw systemu, które, zdaniem opowiadającego, na zawsze pozostawia ślad w społeczeństwie: „Oto korzenie, z których rosną zgniłe owoce”, ktoś inny podejmuje temat miejsca religii w komunistycznym Związku Radzieckim, ktoś opowiada o represjach stalinowskich. Pojawia się też wątek katastrofy w Czarnobylu. Jeden z pasażerów został wówczas napromieniowany i teraz dwa razy do roku musi stawiać się w szpitalu na badania. Osobiste doświadczenia bohaterów i poczucie konieczności podzielenia się nimi z młodszymi pokazuje, jak zdarzenia z przeszłości kształtują obraz dzisiejszej Ukrainy. Twórcy filmu dają wyraźny sygnał, że okruciny przeszłości pozostają istotnym składnikiem tożsamości współczesnych mieszkańców Kijowa.

*Kijów* wydaje się najciekawszym ze zrealizowanych dotąd filmów w cyklu *Świat od świtu do zmierzchu*, choć jego autorzy najdalej odeszli od koncepcji realizowanej w *Łodzi...* i pierwotnych założeń projektu *Świat od świtu do zmierzchu*. Film otwierają i zamykają ujęcia mostów, rzeki i płynącego po niej statku w szerokim, odległym planie. Ów statek jest miejscem akcji, bohaterami zaś – kilkunastu jego pasażerów. Są w różnym wieku, znajdują się wśród nich mieszkańcy Kijowa i przyjezdni. Jest weteran wojenny i starzec, którego obsesją stała się zamierzchła historia Ukrainy, członkowie klubu seniora, młodzi mężczyźni spędzający podróż na picu piwa, pop i dziewczyna, która straciła wiarę, studentki projektowania ubioru pragnące wyjść za mąż z miłości i zamożni panowie w średnim wieku, para młoda i początkujący poeci. „Ekipy studentów zapraszały na rejs statkiem rozmaitych, różniących się od siebie bohaterów, których później konfrontowano ze sobą. Co ciekawego może wyniknąć z rozmowy oligarchy, popa, «babuszek» i młodych muzyków?” [2] – pytają w streszczeniu projektu jego autorzy. Przedstawiciele różnych grup społecznych, o różnym statusie społecznym i finansowym, reprezentujący różne nacje, spotykają się w przestrzeni zamkniętej, izolowanej, która staje się wyspą w czasie, oderwaną na moment od pędu codzienności. Skazani na swoje towarzystwo, podczas trwania rejsu nawiązują relacje: rozmawiają, żartują, piją i flirtują.

Bohaterów poznajemy stopniowo. Etiudy o nich zostały w procesie montażu pocięte na kilkuminutowe sceny, dzięki czemu wątki przeplatają się, a protagoniści wielokrotnie powracają. Ich portrety stają się coraz pełniejsze, a postaci coraz bliższe widzowi. Pod wpływem alkoholu i błogiej atmosfery panującej na statku stopniowo się otwierają. Każda z etiud ma swą wewnętrzną dramaturgię. Zostały

[2] Ibidem.

jednak tak zmontowane, by poszczególne sceny ze sobą korespondowały, a punkty kulminacyjne wątków – zbiegały. Bohaterem jednej z opowieści jest młody emigrant, Ruben. Najpierw widzimy go siedzącego z trzema Ukraińcami. Piją piwo, usiłują rozmawiać, choć Ruben mówi słabo po rosyjsku i niewiele zdaje się rozumieć. Mężczyźni żartują sobie z niego, straszą go, a on milczy, uśmiecha się i pociąga kolejne łyki piwa. Dowiadujemy się, że handluje herbatą i że chciałby się ożenić. Rubena obserwujemy później w jeszcze jednej długiej scenie rozmowy z dziewczyną, która jest jednocześnie momentem kulminacyjnym filmu. Kobieta wydaje się być nim zainteresowana. Usilnie stara się z nim porozumieć. Ruben opowiada, że przyjechał przed kilku laty studiować na Ukrainę. Wpadł w tarapaty, gdy został okradziony przez mężczyznę wynajmującego mu mieszkanie. Planów życiowych jednak nie porzucił: nadal chce zostać lekarzem, choć teraz musi na studia od nowa zarobić. Dziewczyna koniecznie chce poprawić mu nastrój, więc prosi, by się uśmiechnął. Chłopak staje się stopniowo coraz bardziej odważny, obdarza dziewczynę komplementem. Gdy proponuje randkę, dziewczyna daje mu jednak kosza. W scenie tej dominuje nastrój liryczny, a jednocześnie wypełniona jest łagodnym humorem, wynikającym przede wszystkim z trudności porozumienia (w sensie dosłownym i metaforycznym), dotarcia do Drugiego.

Autorom filmu o Kijowie udało się stworzyć głębsze portrety bohaterów niż te, które złożyły się na inne części cyklu. Zdecydowały o tym, jak przypuszczam, dwa czynniki. Po pierwsze, odejście od metody czysto obserwacyjnej na rzecz ingerencji w rzeczywistość, polegającej na zainicjowaniu relacji pomiędzy poszczególnymi postaciami oraz na wyznaczeniu konkretnej zamkniętej przestrzeni zdarzeń, która w sposób istotny wpłynęła na charakter międzyludzkich interakcji. Każdy z nich jest w tej przestrzeni na swój sposób obcy. Trafił na statek tylko na kilka godzin, by po wycieczce odejść w swoją stronę. Jednocześnie jest to dla bohaterów miejsce wypoczynku, chwil relaksu, zwolnienia tempa, które w sposób naturalny staje się przestrzenią swobodnej, niespiesznej rozmowy. Po drugie, nie bez znaczenia dla portretów pozostawała długotrwałość obserwacji. Mistrz dokumentu obserwacyjnego, Kazimierz Karabasz, w rozmowie z Małgorzatą Sadowską stwierdził, że zawód dokumentalisty polega na „[...] szukaniu drobnych elementów, składających się na – mówiąc nieskromnie – prawdę o człowieku. [...] Uważne obserwowanie i gromadzenie szczegółów, z których składa się życie, jest w stanie taką prawdę uchwycić” [3]. Prawdy tej adeptci sztuki dokumentu szukają na statku. Próbują ją odkryć zainspirowani, jak sądzę, przez opiekunów artystycznych omawianej części cyklu: Jacka Bławutę, Marcela Łozińskiego i Vitę Żelakeviciute. Niegdyś uczeń Karabasza, a dziś nauczyciel dla

[3] *Chełmska 21. 50 lat Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*, Warszawa 2000, s. 98.

kolejnych pokoleń młodych dokumentalistów, twórca filmu *Jak żyć*, od lat inicjuje zdarzenia, prowokuje bohaterów, by obserwować ich reakcje. O jednym z wczesnych filmów Łozińskiego, *Happy end* (1972), Tadeusz Sobolewski pisał:

W tym filmie Marcel Łoziński z dobrym skutkiem sprawdził metodę, która mu służy do dziś (*Jak to się robi*, 2006). W sztucznie sprowokowanej sytuacji ujawnia się prawda. Sztucznie sprowokowana sytuacja jest mu potrzebna, aby wniknąć w psychikę bohaterów, coś ujawnić. Ale zrobić to tak, żeby nie bolało[4].

Właśnie z tej twórczej metody zdają się korzystać twórcy filmu *Kijów*. Staje się on tym samym częścią polskiej tradycji dokumentu, opartej na wartościach humanistycznych i szukaniu w rzeczywistości uniwersalnych wzorów, powtarzalnego porządku.

\* \* \*

W słowie wstępnym do monograficznego numeru „Kwartalnika Filmowego”, który poświęcony został filmowym obrazom miasta, Teresa Rutkowska pisze:

Naturalnym środowiskiem reżysera filmowego jest miasto. Tak było od chwili narodzin filmu. Rzecz przecież nie tylko w tym, że kinematografia to rozbudowany przemysł, powiązany z wieloma instytucjami administracyjnymi, finansowymi i kulturalnymi, których centra znajdują się w mieście. Miasto to tempo, dynamika, ruch, poligon technologii i przemian cywilizacyjnych w najwspanialszej i najpotworniejszej postaci. To także tygiel ludzki, konglomerat wszelkich przejawów życia społecznego, a zarazem dramat samotności w tłumie[5].

Wynalazek kinematografu był ściśle związany z przestrzenią miejską, w której odbywały się pierwsze pokazy, która była tematem filmów i jak kino kwintesencją nowoczesności, cywilizacyjnego postępu i technologicznego rozwoju, a więc: ucieleśnieniem ideałów kultury modernistycznej. Akcja pierwszych krótkich filmów toczyła się oczywiście w mieście, ale bardzo szybko miasto z tła zdarzeń stało się bohaterem filmowego opowiadania. Od lat 20., gdy filmy dokumentalne o tematyce miejskiej zaczęły tworzyć odrębny nurt symfonii miejskich, temat miasta podejmowany był w różnych poetykach i z różnych perspektyw. Dzieła Waltera Ruttmanna (*Berlin. Symfonia wielkiego miasta*, 1927), Jeana Vigo (*À propos Nicei*), a we wschodniej części Europy – Dżigi Wiertowa, związane były ściśle z ruchami awangardowymi. Twórców fascynowało przede wszystkim tempo, ruch i rytm miejskiego życia. Konsekwentnie prezentują oni obraz Berlina, Nicei czy Moskwy, które tętnią życiem, są piękne i pociągające.

[4] T. Sobolewski, *Polska Szkoła Dokumentu: Marcel Łoziński*, Narodowy Instytut Audiowizualny 2006 [online], <[http://www.nina.gov.pl/ninateka/czytnik/detal/2012/02/28/Marcel\\_Lozinski\\_opisy\\_filmow\\_dvd\\_1](http://www.nina.gov.pl/ninateka/czytnik/detal/2012/02/28/Marcel_Lozinski_opisy_filmow_dvd_1)> [dostęp: 28 czerwca 2013].

[5] T. Rutkowska, *Od redakcji*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 28, s. 4.

Symfonie miejskie mają zwykle zblizoną konstrukcję: pokazują miasto od świtu do zmierzchu, a więc tak jak w projektach Drygasa i Dembińskiego. Są ponadto wyrazem nieustannego dążenia dokumentalistów do budowania syntez współczesnego życia. W pewnym stopniu niektóre kreacyjne etiudy projektu *Łódź...* przywodzą na myśl owe awangardowe eksperymenty, lecz optymizm współczesnych twórców i wiara w dobrodziejstwa postępu cywilizacyjnego zdają się zdecydowanie słabsze. A jednak dokumenty zrealizowane w Łodzi, Moskwie, Mińsku, Kijowie, Tokio i Pekinie widziane jako pełne, gotowe filmy różnią się od tych pierwszych utworów miejskich w sposób zasadniczy. Tylko z pozoru przypominają również współczesne mozaikowe ujęcia przestrzeni miejskiej zderzonej z naturą z *Trylogii Qatsi* (1982–2002) Godfrey'a Reggio czy próbę uchwycenia obrazów codzienności w różnych częściach świata w *Life in a Day* (2011) Kevina Macdonalda. Autorzy cyklu próbują odtworzyć atmosferę miasta poprzez portrety jego mieszkańców, odwołując się raczej do dokumentalnej metody Jorisa Ivensa z jego pierwszych filmów *Most* i *Deszcz*: obserwacji – długotrwałej i cierplivej. Jest to również metoda dominująca w realizacjach obu omawianych cykli dokumentalnych. Wydaje się jednak, że stylistyka wszystkich edycji obu przedsięwzięć wyrasta przede wszystkim z zakorzenienia pomysłu w tradycji polskiego dokumentu humanistycznego – skupionego na człowieku, w którym dba się o suwerenność bohatera, jego intymność, a jednocześnie za sprawą opowieści o jednostkowym doświadczeniu próbuje odnaleźć cząstkę uniwersalnej prawdy o świecie.

Spośród ogromnej liczby dokumentów realizowanych w przestrzeni miejskiej i odwołujących się do wspomnianej tendencji chciałabym wskazać jeden, który przynajmniej w założeniach wydaje się bliski koncepcji, jaką przyjęli Drygas i Dembiński. W roku 1988 Krzysztof Kieślowski nakręcił film *Siedem dni tygodnia – Warszawa* (1988). Powstał on dla holenderskiego producenta w ramach cyklu *City Life*. Jacek Petrycki, autor zdjęć do filmu, wspomina:

To był taki prawdziwy dokument, typowo „kieślowski”. Każdego dnia tygodnia pokazywana była inna osoba, w niedzielę okazywało się, że to jest jedna rodzina, która przez cały tydzień nie ma dla siebie czasu. Tylko kiedy spotykają się przy niedzielnym śniadaniu, nie mają sobie nic do powiedzenia. Owszem to było ciekawe, ale Krzysztof tak już wtedy oszedł od dokumentu, że zrobiliśmy błąd w założeniu[6].

Błąd ów polegał na zaplanowaniu filmu jako wiarygodnego, analitycznego portretu sześciu członków rodziny. Tymczasem producent założył, że dokumenty cyklu nie będą trwały dłużej niż 17 i pół minuty. Z nakręconego materiału nie udało się wypreparować syntetycznych 3-minutowych obrazów bohaterów. Autor monografii dokumentalnej

[6] J. Petrycki, *Kiedy jeszcze lubiliśmy rejestrować świat*, w: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, pod red. T. Lubelskiego, Universitas, Kraków 1997, s. 185.

twórczości Kieślowskiego pisze: „*Siedem dni tygodnia* jest natomiast filmem poniekąd nieudany przez zbyt daleko posuniętą lapidarność w przedstawianiu poszczególnych bohaterów” [7]. Dokument twórcy *Siedmiu kobiet w różnym wieku* jest jakby utworem zatrzymanym w pół drogi – nie ukazuje ani pełnego, bogatego obrazu życia mieszkańców ówczesnej Warszawy, ani pogłębionego wizerunku członków rodziny. Wydaje się bowiem, że połączenie tych dwóch wątków tematycznych w mozaikową konstrukcję opowiadającą o określonym odcinku czasu jest możliwe tylko wówczas, gdy od początku poszukuje się formy możliwie syntetycznej. Z tej trudnej próby obronną ręką wychodzi wielu spośród autorów etiud składających się na cykle *Łódź* i *Świat*, ale nawet w edycjach mniej udanych utrwalaony zostaje fragment prawdy o człowieku, jakiś gest, pojedyncze słowa.

[7] M. Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 152.