

SZKOŁA FILMOWA
IM. KRZYSZTOFA KIEŚŁOWSKIEGO
Uniwersytet Śląski w Katowicach

mgr Hanna Polak

**Fenomen czasu w dynamice narracyjnej
i realizacyjnej dzieła filmowego pt.**

NADEJDĄ LEPSZE CZASY

ROZPRAWA DOKTORSKA

PROMOTOR
Prof. zw. dr hab. Andrzej Fidyk

KATOWICE 2025

Spis treści

ABSTRACT.....	4
STRESZCZENIE	5
WSTĘP.....	6
1. DEFINICJA I OMÓWIENIE FILMU DOKUMENTALNEGO OPARTEGO NA WIELOLETNIEJ OBSERWACJI	13
1.1. Film dokumentalny w ujęciu Johna Griersona.....	13
1.2. Próba zdefiniowania filmu dokumentalnego opartego na wieloletniej obserwacji	16
1.3. Przykłady filmów dokumentalnych opartych na wieloletniej obserwacji	19
2. NADEJDĄ LEPSZE CZASY JAKO DŁUGOTERMINOWY FILM DOKUMENTALNY	26
2.1. Narodziny pomysłu.....	26
2.2. Rozwój projektu filmowego <i>Nadejdą lepsze czasy</i>	29
2.3. Ryzyko i zagrożenia związane z realizacją filmu <i>Nadejdą lepsze czasy</i>	33
3. WPŁYW UPŁYWU CZASU NA ETAPY TWORZENIA FILMU NADEJDĄ LEPSZE CZASY	44
3.1. Produkcja filmu <i>Nadejdą lepsze czasy</i>	44
3.2. Okres zdjęciowy	50
3.3. Etap montażu.....	56
3.4. Upływ czasu.....	71
3.5. Konsultanci	75
3.6. Postprodukcja	78
3.7. Promocja	81
4. OBECNOŚĆ AUTORA W ŻYCIU BOHATERA I ODPOWIEDZIALNOŚĆ ETYCZNA	85
ZAKOŃCZENIE	89
MATERIAŁ DODATKOWY: MISTRZOWIE I INSPIRACJE. DROGA TWÓRCZEGO ROZWOJU.....	92
INDEKS ZAŁĄCZONYCH FILMÓW I PLIKÓW VIDEO.....	113
BIBLIOGRAFIA.....	114
NETOGRAFIA.....	116
FILMOGRAFIA	120
SPIS ILUSTRACJI.....	121
NAGRODY DLA FILMU NADEJDĄ LEPSZE CZASY.....	123
WYBRANE POKAZY	125
DYSTRYBUCJA KINOWA I TELEWIZYJNA	127
KREDYTY	128
SPIS WYBRANYCH ARTYKUŁÓW I WZMIANEK O FILMIE.....	129
LOGLINE.....	132
SYNOPSIS	133
TREATMENT	134



1. Zwałka, wysypisko śmieci pod Moskwą, na którym toczy się akcja filmu *Nadejdą lepsze czasy*.
Foto: Hanna Polak



2. Jula i Andriej, bohaterowie filmu *Nadejdą lepsze czasy*, na Zwałce. Foto: Mariusz Margas

ABSTRACT

This dissertation presents an analysis of the phenomenon of time in the narrative dynamics of the documentary film *Something Better to Come* (2014), which was filmed over fourteen years.

The film tells the story of Yula, a girl growing up in the largest garbage dump in Europe, located on the outskirts of Moscow, portraying her gradual transformation from childhood to adulthood. *Something Better to Come* is a poignant story of coming of age and the struggle to take control of one's own destiny. It is a universal tale of hope, courage, and life, created in the cinéma-vérité aesthetic.

The long-term process of documenting reality not only allowed for capturing the changes in the protagonist's life but also revealed time as a fundamental element shaping the film's narrative structure.

In this study, I attempt to define the unique narrative form represented by long-term documentary films, referring to film theory and analyzing similar projects. I then discuss the genesis of *Something Better to Come*, focusing particularly on the challenges of securing funding and the risks associated with the prolonged production process.

Special attention is given to the role of time as a force structuring the film's dramaturgy and influencing audience perception. I analyze not only the potential of such projects in constructing deep, multi-layered narratives but also the challenges of maintaining narrative coherence in a film produced over many years. I examine editing strategies that provide a clear structure to the story, as well as artistic choices that allowed for the portrayal of the protagonist's profound transformation and that of her surroundings.

This dissertation also addresses ethical concerns related to long-term documentation of a film's protagonist, as well as the resulting challenges and the filmmaker's responsibility toward both the subject and the audience. Drawing from my own experience in making *Something Better to Come*, I reflect on the methodology of working on such projects—from material collection through selection and editing to the final form of the film.

The aim of this study is not only to analyze the role of time in the narrative structure of documentary cinema but also to explore the challenges and opportunities that arise from long-term documentation of reality. This dissertation may serve as a reference point for documentary filmmakers and scholars, encouraging deeper reflection on the essence of time in cinematic art.

STRESZCZENIE

Niniejsza rozprawa stanowi analizę fenomenu czasu w dynamice narracyjnej filmu dokumentalnego *Nadejdą lepsze czasy* (*Something Better to Come*, 2014), realizowanego przez czternaście lat.

Film opowiada historię Juli, dziewczynki dorastającej na największym europejskim wysypisku śmieci pod Moskwą, ukazując jej stopniową przemianę od dzieciństwa po dorosłość. *Nadejdą lepsze czasy* to dramatyczna opowieść o dojrzewaniu i próbach przejęcia kontroli nad własnym losem. Jest to uniwersalna historia o nadziei, odwadze i życiu, zrealizowana w estetyce cinéma-vérité.

Wieloletni proces rejestracji rzeczywistości pozwolił nie tylko udokumentować zmiany zachodzące w życiu bohaterki, lecz także uchwycić fenomen czasu jako element kształtujący strukturę narracyjną dzieła.

W pracy podejmuję próbę zdefiniowania unikalnej formy narracji, jaką reprezentują oparte na wieloletniej obserwacji filmy dokumentalne, odwołując się do teorii filmu oraz analizy innych projektów tego typu. Następnie omawiam genezę powstania *Nadejdą lepsze czasy*, zwracając szczególną uwagę na trudności związane z finansowaniem oraz ryzyko towarzyszące długotrwałej realizacji tego filmu.

Szczególną uwagę poświęcam roli czasu jako siły organizującej dramaturgię filmu oraz wpływającej na percepcję widza. Analizuję nie tylko potencjał tego typu projektów w budowaniu głębokich, wielowymiarowych opowieści, ale także wyzwania związane z zachowaniem spójności narracyjnej w produkcji rozciągniętej na wiele lat, strategię montażowe nadające historii klarowną strukturę, a także decyzje artystyczne, które pozwoliły ukazać głębokie przemiany bohaterki i jej otoczenia.

Rozprawa porusza również zagadnienia etyczne związane z długoterminowym dokumentowaniem bohatera filmu oraz wynikające z tego wyzwania i odpowiedzialność twórcy wobec przedstawianej postaci oraz widza. Na podstawie własnych doświadczeń przy realizacji *Nadejdą lepsze czasy* przedstawiam refleksję nad metodologią pracy nad tego typu projektami – od zbierania materiału, przez selekcję i montaż, po ostateczny kształt filmu.

Celem pracy jest nie tylko analiza roli czasu w strukturze narracyjnej filmu dokumentalnego, lecz także próba określenia wyzwań i możliwości, jakie niesie ze sobą wieloletnia rejestracja rzeczywistości. Rozprawa ta może stanowić punkt odniesienia dla twórców i badaczy filmu dokumentalnego, inspirując do głębszej refleksji nad istotą czasu w sztuce filmowej.

WSTĘP

Aby powstał udany długoterminowy film dokumentalny, tak wiele gwiazd musi odpowiednio ustawić się na firmamencie, że nie jest to zaskoczeniem, że nie zdarza się to zbyt często. Ale kiedy już się to stanie, zarówno dla widza, jak i filmowca, nie ma bardziej fascynującej i poruszającej formy. Żaden inny rodzaj filmu fabularnego czy dokumentalnego nie może równać się z jego zdolnością do przenoszenia nas w głąb życia i doświadczeń innych ludzi, różniących się od nas samych. I to jest coś, czego ten świat potrzebuje teraz bardziej niż kiedykolwiek¹.

Steve James, *The Decline of the Longitudinal Documentary*.

Czas jest jednym z najbardziej złożonych i wielowymiarowych pojęć filozoficznych i jednym z najbardziej zagadkowych aspektów rzeczywistości. Choć wszechobecny i fundamentalny dla naszego doświadczenia, pozostaje pojęciem nieuchwytnym i fascynującym. Można postrzegać go jako konstrukt umysłu, subiektywne doznanie kształtowane przez świadomość i percepcję jednostki, jako fenomen cielesny, czy jako obiektywny porządek rzeczywistości, rządzący się własnymi prawami, a nawet jako złudzenie.

Już Arystoteles w *Fizyce* zauważył: „Mógłby też słusznie ktoś zapytać, czy istniałby czas, czy nie, gdyby dusza nie istniała? Bo gdyby nie było kogoś liczącego, to by również nie było tego, co się liczy, a co za tym idzie, nie byłoby też liczby; liczba jest bowiem albo tym, co było liczone, albo tym, co będzie liczone. Jeżeli jednak nic nie potrafi z natury liczyć prócz duszy i zdolności umysłowej duszy, wobec tego nie może istnieć czas bez duszy, lecz tylko substrat czasu, czyli ruch”². Czas jest dla Arystotelesa ściśle związany z istnieniem świadomego podmiotu, który porządkuje zdarzenia według następstwa „przed” i „po”. Filozof dostrzegał także jego paradoksalną naturę: „Pewne rozważania nasuwają podejrzenie, iż czas albo w ogóle nie istnieje, albo jest pojęciem mglistym i niewyraźnym. Bo oto jedna jego część przeminęła i już jej nie ma, podczas gdy inna dopiero będzie i jeszcze jej nie ma”³.

1 Steve James, *The Decline of the Longitudinal Documentary*, <https://web.archive.org/web/20130616154713/https://www.ifc.com/fix/2008/05/the-decline-of-the-longitudina>, 2008, (dostęp: 24.10.2024).

2 Arystoteles, *Fizyka*, tłum. Kazimierz Leśniak, PWN, Warszawa 1968, s. 146.

3 Arystoteles, op.cit., s. 129.

Święty Augustyn z Hippony uznawał czas za konstrukt umysłu, gdzie świadomość, poprzez pamięć i antycypację, porządkuje wydarzenia w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości: „W tobie, mój umyśle, mierzę czas. Nie przeszkadzaj mi w tym! Nie przeszkadzaj sobie samemu zamętem swych wrażeń. W tobie, mówię, mierzę czas”⁴.

Gottfried Wilhelm Leibniz twierdził, że „czas stanowi porządek następstwa rzeczy”⁵, nadając mu charakter relacyjny i idealny. Czas jawił się dla niego fenomenem – sposobem uporządkowania procesów w świecie.

Henri Bergson wprowadził pojęcie czasu trwania (*la durée*), podkreślając, że jest on dynamicznym, niepodzielnym strumieniem świadomości.

Edmund Husserl postrzegał czas jako doświadczenie subiektywne, w którym „czyste ja” – „Monada” – jest bytem nieustannie stającym się – „prostą», niepodzielną istotą, istniejącą jako byt nieustannie kształtujący się w czasie, a wszystko, co do niej należy, znajduje się we właściwym miejscu tego kontinuum stawania się”⁶.

Martin Heidegger w *Byciu i czasie* rozwija myśl, że czasowość stanowi konstytutywny wymiar ludzkiego istnienia. Byt ludzki, *Dasein* (z niem. „bycie tam”), jest nierozzerwalnie związany z czasem, który wyłania się z dynamicznej relacji między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Możemy pamiętać przeszłość, projektować przyszłość i świadomie przekraczać linearność czasu. Ta koncepcja wydaje się szczególnie interesująca, ponieważ wyjście poza chronologię i linearność czasu stanowi jeden z kluczowych aspektów twórczości, umożliwiając jednocześnie wznoszenie się ponad utarte schematy.

Maurice Merleau-Ponty w *Fenomenologii percepcji* podkreślał, że czas jest nierozzerwalnie związany z cielesnym osadzeniem podmiotu w świecie. Pisał: „Czas zakłada ogląd czasu”⁷, wskazując na jego ścisły związek z percepcją. Dla niego czas nie był abstrakcyjną strukturą, lecz czymś przeżywanym i nieustannie konstytuowanym w akcie postrzegania, a percepcję widział jako fenomen łączący ciało, zmysły i świadomość w nierozzerwalną całość.

4 Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. S. Stabryła, Kraków 2020, s. 368-369.

5 Alexander Henry Gavin, *The Leibniz-Clarke Correspondence*, tłum. własne, Manchester University Press, 1956, s. 25-26.

6 Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Teil 2: 1921-1928*, tłum. własne, Hrsg. I. Kern, Den Haag 1973, s. 35-36.

7 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński, Warszawa 2001, s. 432.

Na gruncie polskiej filozofii badania nad czasem rozwijali Roman Ingarden oraz jego uczeń Władysław Stróżewski. W koncepcji Ingardena, dzieło sztuki konstytuuje się w relacji pomiędzy twórcą a odbiorcą.

Fenomenologiczne podejście do czasu i percepcji nabiera szczególnego znaczenia w kontekście dzieła filmowego, ponieważ film jest dynamicznym doświadczeniem angażującym ciało, zmysły i świadomość w sposób zbliżony do codziennego postrzegania rzeczywistości. To, co dzieje się na ekranie filmowym, nie jest samą opowieścią o bohaterach – widz, śledząc losy postaci, doświadcza czasu niemal fizycznie, wyciąga wnioski, zastanawia się nad własnym życiem i nad tym, jak czas wpływa na jego własne wybory. Film nie ukazuje czasu jedynie jako linearnej sekwencji wydarzeń, lecz jako wielowymiarową strukturę, w której przeszłość, teraźniejszość i przyszłość przenikają się i wzajemnie na siebie oddziałują. Film nie tylko opowiada historie w czasie, ale także pozwala odbiorcy na subiektywne przeżywanie upływu chwil. Widzowie nie są biernymi świadkami czasu w filmie, ale sami go współtworzą. Oglądając filmową opowieść, rekonstruują związki przyczynowo-skutkowe, interpretują przeszłość i przyszłość bohaterów, a także angażują się emocjonalnie w ich losy. Czas filmowy, choć różni się od rzeczywistego, jest niezwykle bliski ludzkiemu doświadczeniu rzeczywistości, ponieważ – podobnie jak w życiu – pozostaje w nieustannej interakcji między pamięcią, teraźniejszością i oczekiwaniem.

Już pod koniec XIX wieku Bolesław Matuszewski, twórca jednych z pierwszych filmów dokumentalnych i pionier teorii dokumentalnej sztuki filmowej, dostrzegał wartość utrwalonego kamerą czasu. W swoich pracach podkreślał, że film nie tylko rejestruje rzeczywistość, ale również zachowuje ją w formie pozwalającej na jej ponowne doświadczenie. Pisał: „Zwykła taśma celuloidowa, naświetlona, stanowi nie tylko dokument historyczny, lecz także część historii – historii, która nie umarła i do której wskrzeszenia nie trzeba geniuszu [...] Jest ona świadkiem naocznym par excellence, wiarygodnym i nieomylnym”⁸.

Wiele dekad później Andriej Tarkowski w książce *Czas utrwalaony* podkreślał wyjątkową zdolność kina do przechowywania i odtwarzania czasu. Dla niego film nie był jedynie medium narracyjnym, lecz narzędziem umożliwiającym uchwycenie i zatrzymanie samej istoty czasu – jego ulotności, rytmu i poetyki – zdolnym wywoływać głębokie doświadczenia egzystencjalne, a nawet transcendentalne. Twierdził on, że film umożliwia nie tylko rejestrację czasu, ale także wielokrotne powracanie do tych zarejestrowanych chwil i ich przeżywanie: „Zasada zawiera się w tym, że po raz pierwszy w historii sztuki, po raz pierwszy w historii kultury człowiek znalazł sposób bezpośredniego utrwalania czasu. I równocześnie – możliwość odtwarzania dowolną liczbę razy przebiegu czasu na ekranie, powtarzania, powrotu do niego. Człowiek otrzymał

8 Bolesław Matuszewski, *Nowe źródło historii; Ożywiona fotografia: czym jest, czym być powinna*, Warszawa 1995, s. 56-57.

matrycę realnego czasu. Dostrzeżony i utrwalaony czas mógł być odtąd przechowywany w metalowych pudełkach przez wiele lat (teoretycznie – nieskończenie długo)⁹.

Omawiany w niniejszej pracy film dokumentalny *Nadejdą lepsze czasy*, realizowany na przestrzeni czternastu lat, w wyjątkowy sposób odzwierciedla fenomenologiczną wizję czasu i percepcji. Realizowane na przestrzeni lat dzieło filmowe nie tylko rejestruje rzeczywistość na przestrzeni lat, w różnych momentach jej trwania, ale także odśladania sam proces stawania się – zarówno bohaterów filmu, jak i otaczającego ich świata. Długoterminowa perspektywa pozwala uchwycić zmienność losów bohatera, a w szerszym ujęciu – zmienność ludzkiego życia. Podkreśla, że czas nie jest tylko abstrakcyjną strukturą, lecz żywą materią, kształtowaną przez nasze doświadczenia.

Produkcja długoterminowego filmu dokumentalnego to wyjątkowe przedsięwzięcie. Rozciągnięty na lata proces realizacji takiego projektu wymaga ogromnej cierpliwości, zaangażowania i umiejętności dostosowania się do zmieniających się okoliczności. Tego typu produkcje, choć przynoszą wiele unikalnych korzyści, wiążą się jednak również z poważnymi wyzwaniami natury artystycznej, produkcyjnej, logistycznej czy etycznej. Przykładowo, kiedy rozpoczynałam pracę nad *Nadejdą lepsze czasy*, nie mogłam przewidzieć, jak skończone dzieło filmowe zostanie odebrane kilkanaście lat później przez widzów, pomimo faktu, że w filmie dokumentalnym, gdzie rzeczywistość nie jest wymyślana, lecz rejestrowana, upływ czasu generalnie nadaje dziełu szczególnej autentyczności, a samo trwanie historii bohatera w czasie z założenia czyni ją ważną. To, co na początku wydawało się wyjątkowe, mogło jednak po latach stracić swoją wartość w zmieniającym się kontekście kulturowym. Długoterminowa realizacja filmu dokumentalnego wiąże się więc z ogromnym ryzykiem – im więcej lat poświęca się filmowi, tym większe są oczekiwania wobec efektu końcowego, a trudno przewidzieć czy film oczekiwania te spełni i czy wysiłek włożony w realizację opartego na wieloletniej obserwacji filmu nie okaże się daremny. Czas staje się jednocześnie największym wyzwaniem i największą siłą filmu – pozwala na uchwycenie czegoś, co inaczej pozostałoby niewidoczne, ale jednocześnie rodzi presję, ponieważ rezultat nigdy nie jest pewny.

Niezwykła siła takich projektów tkwi w tym, że realizowane na przestrzeni lat filmy dokumentalne mają potencjał, aby pokazać istotne, choć czasem bardzo subtelne, zmiany w życiu bohaterów i ich otoczeniu na przestrzeni lat, oferując widzom unikalny wgląd w złożoność ludzkiej egzystencji i tego, jak element czasu wpływa na nią. Obserwowanie upływu czasu w życiu bohatera na przestrzeni lat, powracanie do tych samych miejsc i wydarzeń w różnym czasie, rejestracja czasu historycznego czy cyklicznego rytmu natury sprawiają, że czas w takiej formie filmowej ujawnia swoją wielowymiarowość.

9 Andriej Tarkowski, *Czas utrwalaony*, tłum. Seweryn Kuśmierczyk, Izabelin 2007, s. 65.

Niniejsza rozprawa doktorska ma na celu wykazanie, w jaki sposób czas może fundamentalnie wpływać na dynamikę narracji filmowej, umożliwiając tworzenie złożonej, wielowarstwowej opowieści. Analiza ta zostanie przeprowadzona na przykładzie wieloletniej realizacji filmu *Nadejdą lepsze czasy* (*Something Better to Come*, 2014).

W pracy postaram się wykazać, że długotrwałe śledzenie losów głównej bohaterki pozwoliło uchwycić zarówno zmiany zachodzące w jej otoczeniu, jak i jej wewnętrzne przemiany, których nie dałoby się dostrzec w krótszej perspektywie. Upływ czasu stał się nie tylko elementem strukturalnym filmu, ale także jego bohaterem, nadając historii wyjątkową autentyczność i głębię. Analiza tego procesu pozwoli lepiej zrozumieć, w jaki sposób czas kształtuje filmową narrację, wpływając zarówno na jej strukturę, jak i na percepcję widza.

Wieloletnia metoda pracy może dostarczyć twórcom obszernego materiału, pozwalając kształtować wielowarstwową opowieść. Jednak realizacja filmu na przestrzeni wielu lat stawia przed twórcami wyjątkowe wyzwania, zwłaszcza w zachowaniu spójności dramaturgicznej i konsekwentnej konstrukcji czasowej dzieła.

W niniejszej rozprawie podejmuję się zbadania metodologicznych aspektów realizacji filmu dokumentalnego opartego na wieloletniej obserwacji, uwzględniając strategię rozwoju projektu, pozyskiwania materiału, skomplikowany proces montażu, kwestie technologiczne, a także decyzje estetyczne i narracyjne, które ostatecznie determinują kształt finalnego dzieła. Opierając się na przykładach z własnej praktyki twórczej, zamierzam ukazać, w jaki sposób wieloletni proces realizacyjny może wpływać na artystyczną oraz społeczną wartość filmu.

Pierwszy rozdział poświęcony jest zagadnieniu fenomenu powstającego na przestrzeni lat filmu dokumentalnego. Przytaczam w nim kluczowe definicje i teorie, które pozwalają lepiej zrozumieć i nakreślić przedmiot moich badań. Ponadto, przywołuję przykłady podobnych projektów filmowych, które ukazują ogromny potencjał narracyjny formy opartej na materiałach zbieranych na przestrzeni wielu lat. Autorzy omawianych projektów, dzięki wieloletniej realizacji, stworzyli unikalne, poruszające i zapadające w pamięć filmowe historie.

W rozdziale drugim przedstawiam genezę powstania filmu *Nadejdą lepsze czasy* jako dzieła realizowanego na przestrzeni długiego okresu czasu. Projekt ten dodatkowo był realizowany w warunkach długotrwałego podwyższonego ryzyka oraz braku finansowania, co sprawia, że staje się przedsięwzięciem wyjątkowym i wartym szczegółowej analizy.

Trzeci rozdział poświęcony jest dokładnemu omówieniu wyzwań napotkanych podczas realizacji *Nadejdą lepsze czasy* oraz korzyści płynących z pracy nad opartym na wieloletniej obserwacji filmem dokumentalnym, a także ich bezpośredniego wpływu na dynamikę narracji. Analiza obejmuje kluczowe etapy tworzenia filmu: produkcję, zdjęcia, montaż, postprodukcję

oraz promocję. W tym rozdziale poruszam również kwestię upływu czasu jako istotnego elementu twórczego. Omawiam również rolę konsultantów w realizacji projektu o tak długim horyzoncie czasowym.

W ostatnim, czwartym rozdziale podejmuję się próby analizy roli filmowca w procesie tworzenia realizowanego na przestrzeni lat filmu dokumentalnego, ze szczególnym uwzględnieniem etycznych wyzwań związanych z realizacją tego typu projektów.

W poszukiwaniu własnego stylu i formy narracji filmowej czerpałam inspirację z prac innych twórców, różnych nurtów i szkół filmowych. Duży wpływ wywarły na mnie również poszczególne spotkania twórcze, które miały miejsce na różnym etapie mojej artystycznej drogi, w tym przy realizacji filmu *Nadejdą lepsze czasy*. Wszystkie te doświadczenia przywołałam na końcu niniejszej pracy doktorskiej.

Oryginalność mojej rozprawy doktorskiej wynika przede wszystkim z unikalnego przedmiotu badań oraz osobistego doświadczenia, jakie wnoszę do analizy. W polskim dyskursie naukowym brakuje prac poświęconych opartym na wieloletniej obserwacji projektom dokumentalnym i wpływowi fenomenu czasu na dynamikę narracji w tego typu dziełach filmowych. Moje badania wypełniają tę lukę, koncentrując się na tej tematyce.

Co więcej, moja praca nie jest jedynie teoretyczną analizą – wynika ona z mojego osobistego unikalnego doświadczenia pracy nad filmem *Nadejdą lepsze czasy*, który powstawał na przestrzeni czternastu lat. Taka perspektywa pozwala mi na twórcze i pogłębione spojrzenie na problematykę filmowej narracji w kontekście czasu jako aktywnego elementu budującego filmową opowieść.

W *Dialektyce twórczości* Władysław Stróżewski podkreśla, że „twórczość oryginalna to twórczość naznaczona niepowtarzalnością twórczego ja – twórczość sięgająca źródła, arché”¹⁰. Moja rozprawa wpisuje się w tę definicję, ponieważ łączy perspektywę badawczą z doświadczeniem twórczym, odślaniając wartość czasu jako czynnika konstytuującego narrację filmową. Odpowiada to także innemu spostrzeżeniu Stróżewskiego: „Stać wobec, być świadomym, widzieć – to nie tylko rejestrować kształt rzeczy, ale także odślaniać ich wartość”¹¹. Właśnie to dążenie do głębszego zrozumienia fenomenu czasu w realizowanym na przestrzeni lat filmie dokumentalnym - zarówno podczas mojej pracy praktycznej, jak i teoretycznej jego analizy, stanowi istotny element mojego podejścia badawczego. Oryginalność mojej pracy wynika zatem także z osobistej perspektywy, którą wnoszę do analizy. Stróżewski zauważa:

10 Władysław Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 2007, s. 215

11 Władysław Stróżewski, op.cit., s. 212

„W każdej rzeczy jest coś do odkrycia, gdyż jesteśmy przyzwyczajeni posługiwać się naszymi oczami, pamiętając, co myślano przed nami o tym, na co patrzymy”¹². Moje badania wychodzą poza utarte schematy i gotowe interpretacje – przyglądam się wieloletnim procesom twórczym w kinie dokumentalnym z perspektywy praktyka, dostrzegając ich unikalne aspekty i nadając im nowy kontekst.

Tym samym moja rozprawa wnosi istotny wkład w rozwój refleksji nad filmową narracją w perspektywie czasu i w rozwój badań nad filmem dokumentalnym.

Analizowane tu zagadnienia mogą posłużyć jako praktyczny przewodnik i model edukacyjny dla doświadczonych lub aspirujących filmowców, producentów filmowych, pracowników naukowych, krytyków, filmoznawców czy innych profesjonalistów filmowych zainteresowanych zagadnieniami związanymi z realizacją filmów dokumentalnych na przestrzeni wielu lat. Problemy napotykane przez twórców w trakcie realizacji tego typu przedsięwzięć, zwłaszcza z perspektywy ich osobistych doświadczeń, zasługują na pogłębione opracowanie, szczególnie z praktycznego punktu widzenia.



3. Julia, bohaterka filmu i Hanna Polak, reżyser filmu *Nadejdą lepsze czasy, na Zwałce*. Foto: Mariusz Margas

12 Władysław Stróżewski, op.cit., s. 209



4. Julia wraz z innymi mieszkankami wysypiska. Foto: Hanna Polak

1. DEFINICJA I OMÓWIENIE FILMU DOKUMENTALNEGO OPARTEGO NA WIELOLETNIEJ OBSERWACJI

1.1. Film dokumentalny w ujęciu Johna Griersona

Rozważania na temat filmu dokumentalnego opartego na wieloletniej obserwacji pozwolę sobie rozpocząć od przywołania definicji samego filmu dokumentalnego. Za jej autora uznaje się powszechnie szkockiego filmowca Johna Griersona, który zastosował termin „film dokumentalny” w swojej recenzji filmu Roberta Flaherty’ego *Moana* (1926), opublikowanej

w *New York Sun* w 1926 roku. Grierson określił film dokumentalny jako „twórczą interpretację rzeczywistości”¹³.

W 1932 roku, w eseju *Pierwsze zasady filmu dokumentalnego* Grierson rozwinął swoją myśl i sformułował manifest nowej formy sztuki, której podstawą jest obserwacja i selekcja wydarzeń z surowej rzeczywistości.

„(1) Wierzmy, że zdolność kina do obserwowania i wybierania z życia, może być wykorzystana w nowej i istotnej formie sztuki. Filmy studyjne w dużej mierze ignorują tę możliwość otwarcia się ekranu na prawdziwy świat. Fotografują odgrywane historie na sztucznym tle. Film dokumentalny fotografuje żywą scenę i żywą historię.

(2) Wierzmy, że pierwotny (lub naturalny) aktor i pierwotna (lub rzeczywista) scena są lepszymi przewodnikami po ekranowej interpretacji współczesnego świata. Dają kinu większy zasób materiału. Dają mu władzę ponad milionem obrazów. Dają mu moc interpretacji bardziej złożonych i zdumiewających wydarzeń w prawdziwym świecie, niż może wyczarować studyjny umysł lub odtworzyć studyjny mechanik.

(3) Wierzmy, że materiały i historie zaczerpnięte w ten sposób z surowej rzeczywistości mogą być lepsze (i bardziej realne w sensie filozoficznym) niż odegrany utwór. Spontaniczny gest ma szczególną wartość na ekranie. Kino ma rewelacyjną zdolność wzmacniania ruchu, który ukształtowała tradycja lub wygładził czas. Jego arbitralny prostokąt szczególnie ujawnia ruch; daje mu maksymalny kształt w przestrzeni i czasie. Dodajmy do tego, że film dokumentalny może osiągnąć intymność poznania – efekt niemożliwy do osiągnięcia przez tandetną mechanikę studia i lilipucie interpretacje wielkomiejskiego aktora”¹⁴.

Przez kolejne lata wielu naukowców i filmowców, w tym ponownie sam Grierson, próbowało na nowo zdefiniować film dokumentalny¹⁵. Małgorzata Hendrykowska we wstępie

13 Grierson użył zwrotu „creative treatment of actuality”. Tłumaczenie na polski pochodzi od Bolesława Michałka. Bolesław Michałek, *Sztuka faktów. Z historii filmu dokumentalnego*, Warszawa 1958, s. 20.

14 John Grierson, *First Principles of Documentary*, tłum. własne, 1932, s. 146-147.

15 Wyczerpującego przeglądu istniejących definicji filmu dokumentalnego dokonał Mirosław Przyłipiak w pracy *Poetyka filmu dokumentalnego*. Filmoznawca podjął się również próby własnej definicji, która w sposób kompletny zestawia najróżniejsze kryteria: „Film dokumentalny jest to taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame z źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą, albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu

do *Historii polskiego filmu dokumentalnego (1945 – 2014)* zwraca uwagę, że „rodzaj dokumentalny oferuje dziś taką skalę możliwości, że powszechnie krytykowana za zbytnią pojemność, pochodząca z lat dwudziestych definicja Johna Griersona, określająca film dokumentalny jako «twórczą interpretację rzeczywistości» bardziej niż kiedykolwiek dotąd wydaje się na miejscu”¹⁶.



5. Julia z Ludką i matką, Tanią, na wysypisku. Foto: Hanna Polak

aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może przytłumić i zdominować funkcji przedmiotowej”. Mirosław Przyłipiak, *Poetyka filmu dokumentalnego*, Gdańsk – Słupsk 2004, s. 49-50.

16 Małgorzata Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945-2014)*, Poznań 2018, s. 10.

1.2. Próba zdefiniowania filmu dokumentalnego opartego na wieloletniej obserwacji

Długoterminowy, czyli oparty na wieloletniej obserwacji film dokumentalny w języku angielskim przyjęto się nazywać „longitudinal film”. Termin ten można dosłownie przetłumaczyć na język polski jako „film logitudinalny” lub „film podłużny”. Termin „longitudinal” w języku angielskim wziął się od nazwy badania długoterminowego, tzw. „longitudinal study” i funkcjonuje również w języku polskim na określenie badań naukowych prowadzonych przez długi okres czasu. Alan C. Twelvetrees definiuje takie badania następująco: „Strategia porównań podłużnych (także: *badanie podłużne* lub *badanie longitudinalne*) – sposób prowadzenia badania, który pozwala obserwować te same osoby wielokrotnie, na przestrzeni wielu lat”¹⁷.

O ile termin „badanie longitudinalne” jest w Polsce używany w odniesieniu do długoterminowego badania naukowego, o tyle angielski termin „film longitudinalny” – „longitudinal film” – nie funkcjonuje w Polsce. Na potrzeby niniejszej rozprawy postanowiłam przyjąć ten termin, aby lepiej zdefiniować przedmiot badań, a także z powodzeniem odnieść się do cytowanej literatury zagranicznej.

Według artykułu autorstwa Katherine Miller Skillander i Catherine Fowler z 2015 roku, *From longitudinal studies to longitudinal documentaries: revisiting infra-ordinary lives*, skojarzenie słowa „longitudinal” z filmami uznawanymi dziś za filmy dokumentalne oparte na wieloletniej obserwacji, wywodzi się z recenzji filmu *28 Up (Apted, 1984)* z serii *Up (Almond & Apted, 1964 – 2012)*, stwierdzającej, że „jego aspekt «longitudinalny» oferował dla pedagogów i psychologów rzadkie [...] spojrzenie na tajemniczy proces dorastania. Następnie termin ten zaczął być używany przez samego twórcę serii *Up*, Michale'a Apteda, w wywiadach udzielanych przez niego w latach 90”¹⁸.

Ostatecznie termin „longitudinalny film dokumentalny”, w języku angielskim „longitudinal documentary film”, został wprowadzony do filmoznawstwa i upowszechniony przez Richarda Kilborna w jego książce *Taking the Long View* w 2010 roku:

17 Alan C. Twelvetrees, *Pracując ze społecznością*, red. Tomasz Kaźmierczak, tłum. Anna Konieczna-Purchała, Warszawa 2014, s. 65.

18 Katherine Miller Skillander i Catherine Fowler, *From longitudinal studies to longitudinal documentaries: revisiting infra-ordinary lives*, https://www.researchgate.net/publication/277662032_From_longitudinal_studies_to_longitudinal_documentaries_Revisiting_infraordinary_Lives, (dostęp: 24.10.2024).

„Większość filmów dokumentalnych, można by twierdzić, ma komponent logitudinalny. W przeciwieństwie do programów informacyjnych i bieżących, które koncentrują się na dostarczaniu krótkich wiadomości lub krótkich relacji o współczesnej scenie, produkcje dokumentalne skupiają się na bardziej długoterminowych wydarzeniach i szerszych konsekwencjach danego tematu”¹⁹.

„Tworzenie longitudinalnego filmu dokumentalnego ma pewne cechy wspólne z filmem etnograficznym. Oba często wiążą się z pracą w ograniczonej społeczności i próbą kronikowania doświadczeń jej mieszkańców”²⁰.

„Oba wymagają bystrego oka by dostrzec ważne szczegóły i wysoko rozwiniętej umiejętności uważnego słuchania. Filmy dokumentalne realizowane na przestrzeni lat mają również wymiar etnograficzny, ponieważ często angażują filmowca w formę obserwacji partycypacyjnej”²¹.

Sam Beaton w swojej pracy doktorskiej *Chronicling private lives: the narratives of fulfilment in Helena Třeštíková's longitudinal documentary films*, napisał o realizowanych przez długi okres czasu – longitudinalnych – filmach dokumentalnych następująco:

„Termin «longitudinalny» nie odnosi się wyłącznie do kina, ale był szeroko stosowany w dziedzinach takich jak nauki społeczne i psychologia, gdzie opisuje powtarzającą się obserwację – definicja, która również zgrabnie opisuje wiele filmów dokumentalnych, które mieszczą się pod tym sztandarem. Przenosząc tę terminologię na grunt filmowy, Kilborn uważa, że dokumenty longitudinalne to filmy, które albo «są kroniką wydarzeń w określonym kontekście lokalnym (lub krajowym), powracając do ludzi i miejsc w mniej lub bardziej regularny sposób», albo są to «przypadki, w których filmowcy powracają do materiału nakręconego wiele lat wcześniej i produkują nowy film, który zawiera krytyczną ponowną ocenę wcześniejszego materiału». Stella Bruzzi, która analizuje realizowany na przestrzeni lat film *Hoop Dreams*, w dodatku do analizy serii filmów *Up*, argumentuje, że takie longitudinalne projekty służą jako dokumenty społeczne, wyszczególniające specyficzne aspekty odpowiednio angielskiego i amerykańskiego systemu

19 Richard Kilborn, *Taking the Long View*, Manchester 2010, s. 9.

20 Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press 1991, s. 41- 42.

21 Richard Kilborn, op. cit., s. 15.

klasowego i rasowego, i chociaż żaden z nich nie jest jawnie politycznym dokumentem, oba łączy zainteresowanie wpływami polityki i kwestiami politycznymi na życie osobiste”²².

Innym terminem używanym w odniesieniu do realizowanych na przestrzeni lat filmów dokumentalnych jest tzw. „metoda czasozbiorcza”. Za przedstawicielkę „metody czasozbiorczej” („časosběrný dokumentární film”) uważa się Helena Třeštková, jedna z najśłynniejszych czeskich reżyselek dokumentalnych, autorka takich filmów jak *Katka* (2010), *René* (2008), *Historia małżeńska* (*Strnadovi*, 2017), czy *Marcela* (2007). Większość jej filmów dokumentalistka opiera się właśnie na tej metodzie. Podobnie jak w języku polskim, w języku angielskim nie używa się terminu „metoda czasozbiorcza”. Natomiast w świecie anglojęzycznym, w odniesieniu do takich powstających na przestrzeni lat filmów dokumentalnych stosowany bywa również termin „long-term observations” – czyli „obserwacje długoterminowe”.

Dodatkowy kontekst dotyczący znaczenia czasu w realizowanych na przestrzeni lat filmach dokumentalnych dostarcza termin „timelapse story”, co można przetłumaczyć jako „film poklatkowy” lub „historia poklatkowa”. Jak wskazuje *Wikipedia*, technika poklatkowa, wcześniej stosowana głównie w filmach naukowych, pozwala: „lepiej zobaczyć procesy zbyt powolne dla ludzkiej percepcji. Polega na wykonywaniu zdjęć w (stosunkowo) dużych odstępach czasu a następnie wyświetlaniu ich w przyspieszonym tempie. W ten sposób procesy trwające w rzeczywistości całymi godzinami, czy nawet dniami można obejrzeć w kilkanaście sekund”²³. „Time-lapse”, czyli technika poklatkowa umożliwia szybkie pokazanie naturalnych procesów, takich jak wzrost roślin, zmiany w krajobrazie czy ruch gwiazd, ale w kontekście długotrwałych filmów dokumentalnych proces ten ma za zadanie ukazanie ewolucji w życiu bohaterów – ich dojrzewania, starzenia się, zmian społecznych, czy psychologicznych. W realizowanych na przestrzeni lat filmach dokumentalnych technika ta służy do uchwycenia zmian, które zwykle zachodzą zbyt wolno, by można je było sfilmować w krótszym czasie. Długoterminowe filmy dokumentalne mogą wykorzystywać logikę podobną do filmów poklatkowych, ale w bardziej złożony sposób. Zamiast przedstawiać fizyczne zmiany w ujęciach na przestrzeni sekund (jak robi to film poklatkowy), dokumentaliści filmują przez wiele lat, rejestrując kolejne momenty w życiu postaci lub rozwój wydarzeń. Choć niekoniecznie stosują oni dosłowną technikę poklatkową, efekt końcowy jest podobny – widz w krótkim czasie (w filmie trwającym około 1,5-2 godzin) doświadcza procesu, który trwał wiele lat. Odniesienie do techniki poklatkowej w przypadku filmu realizowanego na przestrzeni kilkunastu lat, ujęte zostało w recenzji filmu fabularnego Richarda Linklatera *Boyhood* (2014), zamieszczonej w *The Guardian* w 2014 roku: „*Boyhood* –

22 Sam Beaton, *Chronicling private lives: the narratives of fulfilment in Helena Třeštková's longitudinal documentary films*, <https://theses.gla.ac.uk/40977/1/2018BeatonPhD.pdf>, 2018, s. 36, (dostęp: 24.10.2024).

23 https://pl.wikipedia.org/wiki/Film_poklatkowy, (dostęp: 24.10.2024).

jeden z najwybitniejszych filmów dekady. Piękne studium poklatkowe Richarda Linklatera przedstawiające chłopca w wieku od pięciu do osiemnastu lat; to Bildungsroman współczesnego kina amerykańskiego”²⁴. Również w odniesieniu do dokumentalnego filmu Heleny Třeštkovej *Katka*, na stronie Czeskiego Centrum Filmowego możemy przeczytać, że „film Heleny Třeštkovej to wyjątkowy poklatkowy film dokumentalny, ukazujący czternaście lat życia młodej narkomanki i jej daremną walkę z nałogiem”²⁵.

1.3. Przykłady filmów dokumentalnych opartych na wieloletniej obserwacji

Kilka projektów filmowych, zrealizowanych w estetyce długoterminowych czy longitudinalnych filmów dokumentalnych, przyjęło się uznawać za kluczowe w historii kina. Należą do nich: *Dzieci z Golzow* (*Die Kinder von Golzow*, 1961-2007), wschodnioniemiecki serial dokumentalny Winfrieda i Barbary Junge o dzieciach z wioski w Brandenburgii pod Berlinem, którego realizacja rozpoczęła się w NRD w 1961 roku i zakończyła w 2007 roku, a także brytyjski serial dokumentalny *Up* (1964-2019), który rozpoczął się w 1964 roku filmem *Seven Up!* i śledzi losy 14 brytyjskich dzieci. W ten nurt wpisują się również filmy wspomnianej już Heleny Třeštkovej: realizowana w latach 1996 – 2009 *Katka*, trzy części filmu *René*, nad którymi reżyser pracowała w latach 1989 – 2021, czy *Historia małżeńska*, sześcioczęściowa seria telewizyjna realizowana w latach 1980 – 2018. Inne istotne realizowane na przestrzeni lat filmy dokumentalne to *Dzieci Jordbro* (*The Children of Jordbro*, 1996) Rainera Hartleba filmowany w okresie 1972 – 2014, *Urodzeni w ZSRR* (*Born in the USSR*, 2012) Sergeia Miroshnichenko, realizowany w latach 1991 – 2012, *Urodzeni w RPA* (*Born in South Africa*) Angusa Gibsona 1992 – 2013, czy też *Dorastanie w Australii* (*Growing up in Australia*), Jennifer Cummins, realizowany w latach 2006 – 2014.

Seria *Dzieci z Golzow*, śledząca losy 18 dzieci od ich pierwszego dnia w szkole w 1961 roku, aż gdy dorośli i osiągnęli wiek 50 lat, składa się z dwudziestu filmów o łącznym czasie trwania ponad 42 godzin. Pierwsze trzy filmy z serii powstały jako autonomiczne projekty. W 1961 roku powstał pierwszy 13-minutowy film *Kiedy wreszcie pójdę do szkoły*. Rok później

24 Peter Bradshaw, *Boyhood review – one of the great films of the decade*, <https://www.theguardian.com/film/2014/jul/10/boyhood-review-richard-linklater-film>, 10.07.2014, (dostęp: 24.10.2024). Przywołany termin „Bildungsroman” używany jest do określenia gatunku literackiego skupiający się na psychologicznym i moralnym rozwoju bohatera od dzieciństwa do dorosłości.

25 <https://www.filmcenter.cz/cs/filmy-tvurci/577-katka>, (dostęp: 24.10.2024).

twórcy postanowili ponownie odwiedzić uczniów z kamerą, czego efektem był 14-minutowy film *Po roku – obserwacja w I klasie*, a następnie, w 1966 roku, ekipa filmowa odwiedziła ich ponownie i stworzyła 29-minutowy film zatytułowany *Jedenaście lat*. Dopiero wtedy reżyserzy filmu postanowili uczynić z tego formułę ponownego odwiedzania postaci z kamerą.

Co ciekawe, Winfried Junge w narracji do odcinka serii z 1992 roku *Historia: czasy; trzy dekady z dziećmi Golzowa i DEFA* (*Drehbuch: Die Zeiten; Drei Jahrzehnte mit den Kindern von Golzow und der DEFA*), powiedział: „Co ja ośmieliłem się zrobić? Rejestrować życie innych? Przedstawiać życie? Upubliczniać osobiste sprawy? Gdybym miał szansę ponownie rozpocząć taki film, czy zrobiłbym to ponownie?” Tym samym zadał – być może po raz pierwszy – pytanie o etyczną stronę pracy nad realizowanym na przestrzeni lat filmem dokumentalnym, którą omówię później.

Seria *Up*, do której zdjęcia rozpoczęły się w 1964 roku, opowiada historię życia czternastu osób z różnych środowisk w latach 60. wybranych do filmu, który miał być jednorazowym dokumentem i swego rodzaju eksperymentem socjologicznym. Pomysł opierał się na porzekadłe: „Pokaż mi chłopca w wieku siedmiu lat, a pokażę ci mężczyznę”. Dopiero siedem lat później podjęto decyzję o ponownym skontaktowaniu się z tymi dziećmi i sprawdzeniu, jakie poczyniły postępy zarówno pod względem moralnym, jak i fizycznym. Michael Apted, który początkowo pracował przy pierwszym filmie serii *Seven Up!* jako asystent reżysera i researcher, ostatecznie został reżyserem wszystkich kolejnych filmów serii, poczynawszy od *Seven Plus Seven* do *63 Up* aż do swojej śmierci w 2019 roku. Jako że pierwszy film przedstawiał dzieci w wieku siedmiu lat, formułą stał się cykliczny powrót do bohaterów filmu co siedem lat. W ten sposób stworzono ramy dla jednego z najbardziej niezwykłych długoterminowych eksperymentów dokumentalnych na świecie.

Podobnie jak w badaniu longitudinalnym, które ma na celu analizę zmian w czasie, tak w realizowanych na przestrzeni lat filmach dokumentalnych czas jest kluczowym elementem struktury narracyjnej. Umożliwia on widzowi doświadczenie zmian, które zachodzą na przestrzeni lat.

W filmie *Katka* Heleny Třeštkovej, dokumentującym przez kilkanaście lat losy młodej dziewczyny, reżyser pokazuje jej drogę uzależnienia od narkotyków. Katka w 1996 roku, mając 19 lat, trafia na kurację odwykową do ośrodka terapeutycznego w Nĕmčicach. Przez następne lata obserwujemy jej zmagania z nałogiem i kompletny upadek. Film Heleny Třeštkovej jest unikalnym opartym na wieloletniej obserwacji, „czasozbiorczym” filmem dokumentalnym, ukazującym czternaście lat z życia młodej dziewczyny przegrywającej z nałogiem. O pomysł stworzenia tą metodą serii filmów *Opowieści małżeńskie*, śledzących 10 małżeństw przez ponad 40 lat, sama Helena Třeštková mówi, że zaczęła od 15-minutowego filmu, a jej projekt dopiero później przerodził się w długoterminową obserwację bohaterów. „Pierwotnie nakręciłam piętnastominutowy film dokumentalny o tym, jak macierzyństwo zmienia kobietę. Kiedy

skończyłam w 1975 roku, postanowiłam dalej obserwować dziecko i rodzinę. na własną rękę, bez żadnego oficjalnego wsparcia. To był pierwszy raz, kiedy zdałam sobie sprawę z możliwości „czasu i filmu” – że film może rejestrować zmiany zachodzące w życiu, a po ich skondensowaniu może być interesujący. Moje myśli były całkowicie niepoparte moją własną praktyką, lub kogokolwiek innego, ponieważ w tamtym czasie nikt wcześniej nie robił czegoś takiego”²⁶.

Jak napisał Ole Johnny Fossås w swojej pracy magisterskiej *Reprezentacja zwyczajnego życia we wschodnioniemieckim filmie dokumentalnym „Dzieci Goltzowa”* (1961 – 2007):

„Jedną z cech formalnych są rewizyty. [...] Bohaterowie filmów dokumentalnych, we wszystkich tych przypadkach zwykli ludzie, są odwiedzani z biegiem czasu, aby dowiedzieć się, co zmieniło się od czasu, gdy ekipa filmowa była tam po raz ostatni. Bohaterowie powracają regularnie lub arytmicznie w kilku filmach lub programach, często przez dziesięciolecia. Przykładowo, filmy oparte na formule oryginalnej serii *Up* Michaela Apteda mają regularną siedmioletnią przerwę między każdym nowym filmem, tak jak w przypadku *Urodzeni w ZSRR* (*Born in the USSR*, Miroshnichenko, 1991–) i *Urodzeni w RPA* (*Born in South Africa*, Gibson, 1992 –), które kręcone są, gdy bohaterowie mają kolejno 7, 14, 21, 28 lat i więcej. Zwłaszcza w przypadku najwcześniejszych długoterminowych filmów dokumentalnych, nie były one planowane jako oparte na wieloletniej obserwacji projekty filmowe lub seria programów, a często rozpoczynały się jako pojedynczy krótki film dokumentalny, który był następnie rozszerzony w wyniku decyzji podjętych przez nadawcę lub producenta filmu. Początkowo pierwszy film może zostać rozszerzony tylko o jeden dodatkowy film, ale jeśli zostanie on uznany za kolejny udany, może otrzymać zielone światło na realizację kolejnego filmu, a zanim się obejrzy, masz serię filmów obejmującą długi okres czasu. [...] Może minąć nawet wiele lat, zanim reżyserzy w pełni poświęcą swoją przyszłość tego rodzaju projektom, jak miało to miejsce w przypadku Winfrieda Junge, który dopiero po sukcesie filmu *Jedenaście lat* (*Elf Jahre alt*) na Międzynarodowym Tygodniu Filmów Dokumentalnych i Krótkometrażowych w Lipsku (później DOK Leipzig) w 1966 roku zaczął poważnie rozważać uczynienie z tego dużej części swojej kariery (Wolf, 2017, p. 35, Kilborn, 2010, p. 39).

W tym czasie nakręcił już swój trzeci film o dzieciach z Goltzow. Aby jednak dojść do tego momentu, musiał pozostawać w kontakcie ze swoimi bohaterami i utrzymywać z nimi dobre relacje, ponieważ ich gotowość do udziału jest podstawą każdej pracy longitudinalnej. [...] Jak już wspomniano, narracje w takich filmach są często złożone, ponieważ są dynamiczne – i stają się coraz bardziej dynamiczne z biegiem czasu. [...] Widzowie otrzymują coraz bardziej rozbudowany

26 Helena Třeštková: *Ráda točím tam, kam se jiné kamery nedívají*, <https://www.kafe.cz/celebrity/helena-trestikova-rada-tocim-tam-kam-se-jine-kamery-nedivaji-26568.html?keepQueryParams=1>, (dostęp: 24.10.2024).

obraz życia tych ludzi na przestrzeni lat – prawie tak, jakby spotykali się z nimi (ale tylko „poznawali” ich w ten sposób) poprzez „nadrabianie zaległości” co kilka lat. [...]

Kilborn (2010) opisuje niektóre specjalne funkcje długoterminowych filmów dokumentalnych. Longitudinalne filmy dokumentalne pełnią funkcję kronikarską: opowiadają o rozwoju życia i społeczeństw na przestrzeni czasu. Jednak ze względu na subiektywny charakter filmów dokumentalnych, mają one ograniczenia jako źródła historyczne. Jednak mocne strony długoterminowych filmów dokumentalnych jako kronik, obejmują okres realizacji projektów i skupienie się na zwykłym życiu na przestrzeni czasu, często niedostatecznie reprezentowanym w opisach historycznych. Kilborn sugeruje, że termin historia mówiona (Kilborn, 2010, pp. 21-23) może być tutaj przydatny do wyjaśnienia trybu kronikarskiego długoterminowych filmów dokumentalnych, ponieważ filmowiec wykorzystuje osobiste historie opowiadane przez bohaterów jako główne źródło tekstu filmowego²⁷.

Richard Kilborn o wspomnianej funkcji kronikarskiej powstających na przestrzeni lat filmów dokumentalnych napisał: „Jeśli jedną z głównych ambicji filmów długoterminowych jest kronika życia jednostek, to można zasadnie argumentować, że stanowią one rodzaj historii mówionej. Zarówno historycy zajmujący się historią mówioną, jak i twórcy filmów dokumentalnych skupiają się na życiu tych, którzy zostają zauważeni przez swoją nieobecność w innych formach kronikarstwa historycznego. Jak zauważyli Perks i Thomson: «Najbardziej charakterystycznym wkładem historii mówionej było włączenie do historycznego zapisu doświadczeń i perspektyw grup ludzi, którzy w przeciwnym razie mogliby zostać pominięci w historii»²⁸.

W przeciwieństwie do pierwszych filmów z serii *Up*, późniejsze długoterminowe projekty, inspirowane ideą cyklu, były już na etapie początkowym zaplanowane jako formuła powrotów z kamerą co kilka lat, świadomie dokumentując kolejne etapy życia bohaterów. Zgodnie z ideą oryginalnej serii *Up* Michaela Apteda, między każdym nowym filmem następuje w nich regularna siedmioletnia przerwa. Tak jest w przypadku rosyjskiej serii *Urodzeni w ZSRR*, jak i południowoafrykańskiej serii *Urodzeni w Południowej Afryce*, gdzie bohaterowie są odwiedzani z kamerą co siedem lat.

27 Ole Johnny Fossås, *Representation of ordinary lives in the East German longitudinal documentary The Children of Golzow (1961 – 2007)*, https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/bitstream/handle/11250/2503384/golzowmaster_olejohnny.pdf?sequence=1&isAllowed=y, 2018, s. 8, (dostęp: 24.10.2024).

28 Richard Kilborn, op. cit. s. 21.

Choć formuła realizacji omawianych powyżej opartych na wieloletniej obserwacji, longitudinalnych filmów różniła się od sposobu realizacji mojego filmu dokumentalnego *Nadejdą lepsze czasy*, podczas poszukiwania twórczych rozwiązań dla wyzwań związanych z realizacją długoterminowego filmu dokumentalnego, na pewnym etapie prac, sięgnęłam po doświadczenia twórców realizujących swoje projekty na przestrzeni wielu lat. Osobiście spotkałam się z Heleną Třeštíkovą, Michaeliem Aptedem i Siergiejem Miroshnichenko, aby porozmawiać z nimi o ich sposobach radzenia sobie z wyzwaniami stawianymi przez tego typu projekty.

Helena Třeštíková powiedziała mi, że postrzega siebie jako kronikarkę, a powrót do bohaterów jest dla niej jak pisanie kronik historycznych – używa go jako swojej metody czasozbiornej rejestrowania życia bohaterów. W wywiadzie dla *Variety* w 2018 roku tak to określiła: „Uważam, że życie pisze lepsze historie niż jakikolwiek pisarz. Moja metoda polega na zbieraniu małych anegdot z życia codziennego i budowaniu z nich historii – z małych codziennych wydarzeń z życia codziennego”²⁹. Filmy Heleny Třeštíkové to mistrzowsko uchwycone portrety jednostek na przestrzeni długiego czasu. *Nadejdą lepsze czasy* łączy z twórczością tej czeskiej reżyser nie tylko metoda długotrwałej pracy nad filmem, ale również zainteresowanie ważnymi kwestiami społecznymi. Třeštíková, jako dokumentalistka, koncentruje się na problemach ludzi z marginesu społecznego, co widać w takich filmach jak *René* i *Katka*, a także na relacjach międzyludzkich, jak w *Etiudach małżeńskich*. Tematyka jej filmów obejmuje szerokie spektrum zagadnień społecznych, takich jak rodzina, miłość, samotność czy wykluczenie. Przykładem może być film *Katka*, który dotyczył problemu narkomanii w Czechach, niezwykle aktualnego w tamtym czasie. Jak wynika z literatury naukowej, w 1996 roku zarejestrowano 3252 nowych przypadków narkomanii, podczas gdy rok wcześniej liczba ta wynosiła 2470. Najbardziej dotkniętą grupą wiekową byli młodzi ludzie w wieku od 15 do 19 lat³⁰. Třeštíková cechuje się niezwykle etycznym, ludzkim i intymnym podejściem do swoich bohaterów, co jest bliskie również filmowi *Nadejdą lepsze czasy*. Podczas spotkania z publicznością po projekcji *Historii małżeńskiej* na 14. Festiwalu Millennium Docs Against Gravity w 2017 roku, Třeštíková powiedziała: „Nie było żadnej reguły, która porządkowałaby częstotliwość zdjęć. Ta przypadkowość była podobna do tej, która wydarza

29 Damon Wise, *IDFA Guest Of Honor Helena Trestikova: 'Uncertainty Is My Slogan'*, <https://variety.com/2018/film/festivals/idfa-guest-honor-helena-trestikova-uncertainty-is-my-slogan-1203031>, 18.11.2018, (dostęp: 24.10.2024).

30 Dane pochodzą z internetowego źródła: J Sejda 1, B Studnicková, V Polanecký, *Trends in the incidence of problematic drug addicts in the Czech Republic, 1995-1996*, <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/9524737/>, (dostęp: 24.10.2024).

się nam na co dzień”³¹. Sposób pracy Heleny Třeštkovej okazał się najbliższy mojej metody przy *Nadejdą lepsze czasy*.

Michael Apted skupił się z kolei na opowiedzeniu mi o swojej formule cyklicznego powrotu do bohaterów co siedem lat. Stella Bruzzi w swojej książce *Seven Up*, napisała o tej metodzie Michaela Apteda: „Siedem lat po nakręceniu pierwszego filmu, Michael Apted, jeden z dwóch researcherów pracujących przy nim, powrócił, aby zrealizować *7 Plus Seven*. Od tego czasu regularnie, co siedem lat, wracał, aby ponownie przeprowadzać wywiady z «dziećmi»”³². Kluczowe jest tu stwierdzenie „powraca co siedem lat”, czyli cyklicznie, aby „przeprowadzić wywiady”. Nie jest więc to ta sama metoda towarzyszenia bohaterom przez wszystkie te lata z kamerą, by nakręcić faktyczne momenty zmian zachodzących w ich życiu w realnym czasie, jak miało to miejsce w *Nadejdą lepsze czasy*.

Podobną metodę cyklicznego powracania do bohaterów przyjął Richard Linklater w swoim filmie fabularnym *Boyhood*, choć powracał do nich raz do roku, nie po to jednak, by przeprowadzić z nimi wywiad, ale by zainscenizować przemiany zachodzące w życiu i psychice postaci.

Chociaż rosyjska wersja projektu *Seven Up! – Urodzeni w ZSRR* Sergeia Miroshnichenko realizowana była tą samą metodą cyklicznych powrotów co siedem lat, to uwagi twórców tej serii okazały się z kolei być najbliższe problemom i wyzwaniom napotkanym przeze mnie podczas poszukiwania linii narracyjnej filmu na etapie montażu filmu *Nadejdą lepsze czasy*. Okazało się bowiem, że twórcy *Urodzeni w ZSRR* napotkali szczególne trudności podczas montażu poszczególnych filmów w serii. Kiedy montowali wydarzenia linearnie, filmy były nudne, a kiedy tracili chronologię wydarzeń, widz gubił się w zrozumieniu i podążaniu za historią bohaterów. Było to dla mnie bardzo ważne spostrzeżenie, niezwykle pomocne podczas pracy nad *Nadejdą lepsze czasy*, ponieważ wraz z montażystą Marcinem Kotem Bastkowskim również szukaliśmy tej subtelnej równowagi.

Warto w tym miejscu również wspomnieć o opartych na wieloletniej obserwacji filmach dokumentalnych polskich twórców, takich jak *Anyta: In and Out of Focus* (2004) Mariana Marzyńskiego czy *Bracia* (2015) Wojciecha Staronia.

31 Martyna Olsz, *Helena Trestikova: praca dokumentalisty dokarmia tolerancję*, <https://dzieje.pl/filmy/helena-trestikova-praca-dokumentalisty-dokarmia-tolerancje>, 16.05.2017, (dostęp: 24.10.2024).

32 Stella Bruzzi, *Seven Up*, Londyn 2007, s. 1.

Anya to wyjątkowy projekt filmowy w dorobku dokumentalisty Mariana Marzyńskiego. Ten unikalny film jest efektem 30 lat dokumentacji (1974 – 2004), rozpoczynającej się w momencie, gdy córka reżysera, tytułowa Anya, ma zaledwie pięć lat, aż po jej dorosłość. To obraz dokumentujący proces dorastania, poszukiwania własnej tożsamości i próby odnalezienia swojego miejsca w życiu. *Anya* to nie tylko historia jednostki, ale także głęboka refleksja nad kwestiami związanymi z poczuciem przynależności do różnych narodowości – amerykańskiej, żydowskiej i polskiej. Film jest intymnym zapisem rozwoju bohaterki, jej emocji, wyborów i trudności, z jakimi musiała się zmierzyć w okresie dorastania. Jest on również analizą relacji rodzinnych, w szczególności relacji między Anyą a jej ojcem. Marzyński, dzięki wieloletniej obserwacji i ogromnemu zaangażowaniu, pokazał nie tylko zewnętrzne zmiany w życiu Anyi, ale także jej wewnętrzną ewolucję, przekładającą się na dynamikę rodziny. Filmowiec stworzył dzieło o niezwykłej intymności, które jednocześnie osadza osobiste doświadczenia w szerszym kontekście społecznym i kulturowym, odślaniając uniwersalne prawdy o ludzkim życiu.

Bracia Wojciecha Staronia to z kolei film śledzący losy braci Kułakowskich – Alfonsa i Mieczysława – którzy po przesiedleniu z Kazachstanu osiedlili się w Polsce. Film, który powstawał przez ponad siedem lat (2007 – 2014), opowiada nie tylko o codziennym życiu braci w nowej ojczyźnie, ale przede wszystkim o głębokiej więzi łączącej tych dwóch starszych mężczyzn, którzy wspólnie przeszli przez wiele trudnych doświadczeń. Staroń portretuje ich braterską relację, pełną miłości, oddania i wzajemnej troski, ale także pokazuje ich zmagania z wyzwaniem nowego życia, w którym muszą odnaleźć się po powrocie do kraju przodków. *Bracia* to nie tylko historia o próbach przystosowania się do nowej rzeczywistości, ale także o pamięci, tożsamości i sile rodzinnych więzi.

Omawiane filmy ukazują realizowany na przestrzeni lat film dokumentalny jako formę wyjątkowo wymagającą, lecz oferującą unikalną perspektywę i wysoką wartość narracyjną. Długoterminowa obserwacja pozwala uchwycić procesy dojrzewania bohaterów, dynamikę ich środowiska oraz zmienność życia. Oparte na wieloletniej obserwacji filmy dokumentalne nie tylko budują głębszą relację między twórcą – a co za tym idzie, także widzom – a bohaterem, lecz również umożliwiają odbiorcy odkrycie uniwersalnych prawd o ludzkim życiu i upływie czasu.

2. NADEJDĄ LEPSZE CZASY JAKO DŁUGOTERMINOWY FILM DOKUMENTALNY

2.1. Narodziny pomysłu

Jak wielu innych autorów długoterminowych filmów dokumentalnych powstających na przestrzeni lat, nie zakładałam na początku jego realizacji, że praca nad filmem *Nadejdą lepsze czasy* będzie tak długim procesem. Kiedy rozpoczynałam zdjęcia w 2000 roku, gdy główna bohaterka miała niespełna dziesięć lat, nie zdawałam sobie sprawy, że wieloletni okres twórczy stanie się tak ważnym elementem samej historii i kreatywnym narzędziem twórczym.

Zdjęcia do filmu rozpoczęłam od filmowania bezdomnych dzieci na moskiewskich dworcach i ulicach, a wkrótce potem na wysypisku, zwanym Zwałką. Początkowo zamierzałam stworzyć jeden film, jednak szybko zdałam sobie sprawę, że pracuję nad dwoma odrębnymi projektami. Oba połączone były tematem bezdomności, ale lokalizacje były różne, ludzie mieli inne problemy, a nawet ich pochodzenie różniło się, ponieważ mieszkańcy wysypiska często pochodzili z głębokiej rosyjskiej prowincji, z małych wiosek, natomiast bezdomne dzieci filmowane na dworcu Leningradzkim, innych dworcach i ulicach Moskwy, zwykle pochodziły ze środowiska miejskiego. Nie sposób było połączyć tych materiałów w spójną opowieść. Dlatego, aby ukończyć jeden film, trzeba było dokonać wyboru i wybór ten padł na materiał do filmu *Dzieci z Leningradzkiego*. Ostatecznie, film powstał dla HBO Cinemax (USA), we współpracy reżyserskiej z Andrzejem Celińskim. W tej sytuacji, choć nadal starałam się przyjeżdżać na Zwałkę, by pomagać mieszkającym tam ludziom i filmować tak często, jak to było możliwe, nieuchronnie więcej czasu poświęcałam na realizację filmu *Dzieci z Leningradzkiego*. Film został ostatecznie ukończony w drugiej połowie 2004 roku, a jego światowa premiera odbyła się na Festiwalu Filmowym Sundance w styczniu 2005 roku, podczas którego dowiedziałam się o nominacji do Oscara w kategorii Krótkometrażowy Film Dokumentalny. Film otrzymał również dwie nominacje do Emmy, nagrodę Międzynarodowego Stowarzyszenia Dokumentalistów (IDA), oraz wiele innych nagród, a także otrzymał dziesiątki zaproszeń na pokazy festiwalowe i projekcje. Wszystkie te wydarzenia wpłynęły na moją niezdolność do skupienia się na ukończeniu równoległego projektu filmowego *Nadejdą lepsze czasy*. Dodatkowo w tym czasie kontynuowałam studia na wydziale operatorskim VGIK, brałam udział w licznych prezentacjach filmu na całym świecie, oraz byłam aktywnie zaangażowana w pracę na rzecz bezdomnych dzieci w kilku krajach (poza Rosją i Polską m.in. w Meksyku, Indiach i RPA). Łącząc te wszystkie obowiązki, starałam się jak najczęściej wracać na Zwałkę i kontynuować zdjęcia.

W 2005 roku bohaterka filmu zaszła w ciążę. Kiedy po porodzie oddała dziecko do adopcji i wróciła na wysypisko, myślałam, że to będzie naturalny koniec filmu. Po udanym pitchingu na IDFA w 2006 roku wydawało się, że wszystko jest na dobrej drodze do szybkiego ukończenia filmu. Po sukcesie *Dzieci z Leningradzkiego*, mój kolejny projekt cieszył się dużym zainteresowaniem nadawców telewizyjnych. I chociaż już „biegłam po peronie, próbując wskoczyć do odjeżdżającego pociągu”, sprawy potoczyły się inaczej niż planowałam: spalona płyta główna komputera i utrata całego zdigitalizowanego materiału, brak funduszy na kolejny komputer, zniknięcie, wręcz całkowite rozptynięcie się ówczesnego potencjalnego montażysty (do dziś nie wiem, co się z nim stało). Wszystko to sprawiało, że czułam się jakbym próbowała przebić głową mur. Aż w końcu jeden z moich przyjaciół zapytał mnie: „Właściwie dlaczego uważasz, że musisz skończyć ten film teraz?”. W ten sposób nieoczekiwanie otworzyła się przede mną możliwość realizacji opartego na wieloletniej obserwacji filmu dokumentalnego.

Amerykańska filmoznawczyni i badaczka mediów na Uniwersytecie Yale, Maria Shpolberg, w artykule *Regimes and their Refuse: Filming Russia in Transition*, omawiając zagadnienie filmu dokumentalnego bazującego na wieloletniej obserwacji w odniesieniu do filmu *Nadejdą lepsze czasy* napisała:

„Film dokumentalny Hanny Polak z 2014 roku *Nadejdą lepsze czasy* kondensuje czternaście lat z życia pewnej młodej dziewczyny w półtorej godziny. Podobnie jak wypuszczony w tym samym roku film fabularny Richarda Linklatera *Boyhood*, oferuje on widzom przyjemność obserwowania przemiany dziecka w dorosłego człowieka, śledząc znaczące zmiany w charakterze i wyglądzie bohaterki filmu. Bohaterka Polak, Julia, nie jest jednak zwykłą dziewczynką: przez większą część filmu, od dziesiątego do dwudziestego pierwszego roku życia, mieszka z matką na Zwałce, największym wysypisku śmieci w Europie, położonym zaledwie trzynaście mil od Kremla. Co więcej, lata, które obejmuje film, nie są zwykłymi latami: wyznaczają one awans Władimira Putina, od jego wyboru na prezydenta Rosji w 2000 roku do konsolidacji władzy po masowych protestach w latach 2011 – 2012 i inwazji na Ukrainę w 2014 roku. W rezultacie film staje się medytacją na temat pierwszej dekady rządów Putina, a także ludzkich i środowiskowych kosztów rosyjskiego zwrotu gospodarczego.

«Longitudinalny film dokumentalny», w którym filmowiec powraca, aby obserwować swój temat przez wiele lat, ma odpowiednio długą historię. Podejście to zostało zapoczątkowane przez wschodnioniemiecką serię *Dzieci Goltzowa* (1961 – 2007), a następnie spopularyzowane przez bardziej znaną brytyjską serię *Up* (1964 – 2019) (Petratis 2017, 1). Oba projekty miały na celu prześledzenie wpływu systemów społecznych i politycznych na życie uczestników, od dzieciństwa do dorosłości. Format ten szybko doczekał się naśladownictwa na całym świecie, a także wyraźnych adaptacji serii *Up* w RPA, Rosji, Japonii i Stanach Zjednoczonych w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Skupienie się na dzieciach pozwoliło wszystkim tym projektom na zaprezentowanie możliwie najbardziej angażującej wizualnie transformacji, jednocześnie zmniejszając zwyczajne danego społeczeństwa poprzez przedstawienie ich oczami dziecka. [...]

Niniejszy rozdział umiejscawia film Polak w ramach dwóch odrębnych tradycji: ogólnoświatowej popularności dokumentu longitudinalnego lub «długiego dokumentu» z jednej strony i specyficznie rosyjskiej tradycji zainteresowania śmieciami i wysypiskami z drugiej³³.

W istocie, powracałam, aby obserwować swój temat przez wiele lat, ostatecznie tworząc film unikalną metodą opartego na wieloletniej obserwacji filmu dokumentalnego.



6. Julia. Foto: Mariusz Margas

33 Maria Shpolberg, *Regimes and their Refuse: Filming Russia in Transition*, <https://boap.uib.no/books/sb/catalog/view/21/16/309>, 06.03.2023, (dostęp: 24.10.2024).



7. Hanna Polak. Foto: Mariusz Margas

2.2. Rozwój projektu filmowego *Nadejdą lepsze czasy*

Na początkowym etapie tworzenia filmu dokumentalnego, tzw. developmentu, czyli z języka angielskiego rozwoju projektu, przyjęło się mówić o procesie dokumentacji. Być może jednak lepszym określeniem tego procesu byłoby angielskie słowo „research”. Proces dokumentacji, czy ów „research”, ma pomóc w poszukiwaniu tematu filmu dokumentalnego, zidentyfikowaniu potencjalnych bohaterów filmu, zrozumieniu specyfiki filmowanego środowiska, a poprzez zbadanie uwarunkowań i swoistości kulturowych danego miejsca, powinien także pomóc w znalezieniu kontekstu dla przedstawianej historii, tak by była ona umiejscowiona w czasie i przestrzeni. Badany jest również dostęp do historii i samych postaci, tj. w jaki sposób można zrealizować zdjęcia w danym miejscu, z danymi ludźmi. Oprócz dokumentacji w terenie, proces ten może być poparty istniejącą literaturą przedmiotu, zrealizowanymi na dany temat filmami dokumentalnymi, materiałami archiwalnymi, itp. Ze względu na wiele niewiadomych, realizacja dokumentalnych filmów obserwacyjnych jest z reguły trudniejsza niż praca nad filmami opartymi na scenariuszu, na podstawie którego twórcy kreują rzeczywistość lub realizują z góry założoną tezę. Z tego powodu dokumentacja, czy też research

w filmie dokumentalnym pełni funkcję szczególną. Marek Hendrykowski w Słowniku terminów filmowych opisał proces dokumentacji następująco:

„jeden z etapów procesu tworzenia filmu poprzedzających jego produkcję: zbieranie materiałów pomagających przygotować realizację filmu, widowiska telewizyjnego itp. Obok realiów świata przedstawionego, szczególnie ważną część dokumentacji stanowi przeprowadzona z udziałem reżysera, operatora, scenografa, kierownika produkcji i innych członków ekipy wizja lokalna miejsc, w których kręcone będą zdjęcia przyszłego filmu”³⁴.

Andrzej Fidyk w rozmowie z Darkiem Kuźmą dla Stowarzyszenia Filmowców Polskich opowiada o tym, jak ważny jest ten początkowy etap tworzenia dokumentu:

„Jako dokumentalista uważam, że o jakości każdego projektu decyduje w mniej więcej 80 procentach dokumentacja, ilość pracy włożona w przygotowanie się do niego. Kiedy przystępowałem do zdjęć – niezależnie od tego, czy chodziło o szkołę striptizu w Rosji czy o zjawisko karoshi, śmierci z przepracowania w Japonii – byłem w danym temacie jednym z największych specjalistów na świecie. Miałem przeczytane i obejrzone wszystko, do czego mogłem mieć dostęp. Taka była moja metoda, moja technika. Niezbyt wyszukana, po prostu dobry film musi składać się z dobrych elementów, a w ich wybieraniu pomaga solidna dokumentacja. W innym wypadku reżyser nawet nie wie, ile potencjalnie fajnych momentów mu ucieka”³⁵.

W swojej książce *Świat Andrzeja Fidyka* dokumentalista dodaje:

„Żeby dać sobie szansę zrobienia naprawdę dobrego filmu dokumentalnego, trzeba włożyć ogromną pracę w przygotowanie dokumentacji – słowem, poznać całą materię, wokół której będzie on powstawał [...] jeśli więc twórca filmu wie wszystko o materii, którą chce się zająć – ma szansę wyłowić najlepsze fragmenty i ułożyć je w filmie. Jeśli jego wiedza jest niepełna – takiej szansy nie ma”³⁶.

Dzięki dokładnej dokumentacji można nie tylko stworzyć film oparty na wiarygodnych źródłach i udokumentowanych faktach, ale także zdobyć niezbędne informacje, które będą stanowiły podstawę filmowanej historii i umożliwią jej realizację. Częścią procesu dokumentacji

34 Marek Henrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 62

35 Darek Kuźma, *Andrzej Fidyk. Dokumentalista nie może krzywdzić*, https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,312,32773,1,1,Andrzej-Fidyk-Dokumentalista-nie-moze-krzywdzic.html, (dostęp: 24.10.2024).

36 A. Fidyk, A. Szarłat, *Świat Andrzeja Fidyka*, Kraków 2017, s. 85

jest znalezienie osoby, która pomoże filmowcowi dotrzeć do lokalizacji, osób i istotnych informacji, tzw. „fixera”. Andrzej Fidyk w rozmowie z Małgorzatą Straszewską, zapytany kim jest taki lokalny fixer, stwierdził:

„To niezbędna osoba na miejscu, która potrafi wszystko załatwić – otwiera zamknięte drzwi. Doskonale wie, co się dzieje na danym terenie. Bez takiego wsparcia jeździłbym po danym kraju, mając punkt widzenia turysty, który ma ograniczoną liczbę ścieżek do poruszania się i nie zdaje sobie sprawy z tego, co go omija. Najważniejszym celem moich wyjazdów na dokumentację było dogadanie się z odpowiednim człowiekiem, który w odległym kraju zapewniłby mi komfort pracy porównywalny z tym, jakbym kręcił film w Warszawie”³⁷.

Myślę, że to niezwykle ważne stwierdzenie. Fixer idealnie powinien wywodzić się z lokalnej społeczności. Z jednej strony pozwala mu to dobrze rozumieć temat i filmowaną sytuację, z drugiej zaś współpraca z taką osobą pomaga budować zaufanie filmowanych osób i ułatwia dostęp do nich i lokacji. Czasami odpowiedni fixer to nie tylko osoba, która otwiera wiele drzwi, lecz jest wręcz krytycznie ważna, jeśli chodzi o względy bezpieczeństwa ekipy filmowej. Oczywiście jest, że wybierając się w Himalaje, lokalnym fixerem powinien być doświadczony sherpa, a kręcąc film o Jezydach w Iraku, powinien to być przedstawiciel społeczności Jezydów, który cieszy się szacunkiem swojej społeczności. Kiedy zaczęłam pomagać bezdomnym dzieciom mieszkającym na moskiewskich dworcach kolejowych, stacjach metra i ulicach, stały się one moimi „lokalnymi fixerami”. Od nich dowiedziałam się o istnieniu ogromnego wysypiska śmieci, znajdującego się na obrzeżach Moskwy, oraz o społeczności bezdomnych, w tym dzieci, którzy je zamieszkują. Dzieci z dworca Leningradzkiego wiosną 2000 roku zaprowadziły mnie na Zwałkę i początkowo były moimi przewodnikami po tym nieznanym mi świecie. Pokazały mi jak niepostrzeżenie dostać się na ten pilnie strzeżony teren. Dzięki nim poznałam przyszłych bohaterów filmu i nawiązałam z nimi relacje.

W filmie dokumentalnym dostęp do miejsc, ludzi lub autentycznych źródeł sprawia, że projekt jest w ogóle wykonalny. W języku angielskim nazywa się to „access”, a pytanie o dostęp jest jednym z najważniejszych zadawanych przez redaktorów zamawiających stacji telewizyjnych pytań – jest to pytanie o to, czy posiadasz unikalny dostęp do konkretnej historii i ludzi? Ten dostęp jest kluczowym elementem sukcesu filmu. Jak powiedział filmowiec D.A. Pennebaker: „Dostęp jest wszystkim”³⁸. Bez tego „dostępu”, bez pomocy społeczności

37 Małgorzata Straszewska, *Filmowe podróże. Wywiad z dokumentalistą Andrzejem Fidykiem*, <https://podroze.se.pl/aktualnosci/filmowe-podroze-wywiad-z-dokumentalista-andrzejem-fidykiem/5888/>, 22.05.2017, (dostęp: 24.10.2024).

38 Holly Willis, *Public Access. D. A. Pennebaker Gets Into the War Room*, https://filmmakermagazine.com/archives/issues/fall1993/public_access.php, (dostęp: 24.10.2024).

wysypiska, bez akceptacji bohaterów filmu, nie tylko mój pobyt na Zwałce byłby niemożliwy, ale absolutnie niemożliwe byłoby kręcenie tam filmu na przestrzeni tak wielu lat. Dokumentalista Peter Biesterfeld w artykule *Jak uzyskać dostęp w produkcji dokumentalnej*, doskonale podsumował ten proces:

„W produkcji dokumentalnej nie mówimy o godzinnym dostępie dziennikarskim, który może być potrzebny do nakręcenia krótkiego wywiadu i kilku dodatkowych ujęć dla bieżącego newsa lub relacji z aktualnych wydarzeń. Jeśli bohaterowie nie są skłonni wpuścić cię do swojego życia w znaczący sposób i na przestrzeni miesięcy lub dłużej, włączając w to wielokrotne wywiady, nie będziesz w stanie uchwycić rozwijającej się historii głównych bohaterów w sposób, który pozwoli widzom się z nimi utożsamić”³⁹.

W przypadku filmu dokumentalnego *Nadejdą lepsze czasy*, długotrwały dostęp do życia bohaterki, Juli, był absolutnie kluczowy. Ten film, który powstawał przez wiele lat, nie mógłby zostać zrealizowany, gdyby trzeba się było ograniczyć do kilku wywiadów i kilku dni zdjęciowych. Życie na wysypisku śmieci, przemiany, które zachodziły w bohaterce, oraz jej długotrwała walka o lepsze życie mogły być uchwycone tylko dzięki regularnemu kontaktowi i obserwacji na przestrzeni lat. Tylko przez długofalowy proces filmowania możliwe było uchwycenie pełni jej historii. Dzięki temu także, poprzez umożliwienie widzom lepszego zrozumienia bohaterki, możliwe było zbudowanie więzi emocjonalnej z widzami oraz sprawienie, że mogą się oni utożsamić z jej historią.

Częścią procesu dokumentacji jest również kwestia pozwoleń na realizację projektu w danej lokalizacji. W przypadku filmu *Nadejdą lepsze czasy* nie było możliwości uzyskania oficjalnej zgody na kręcenie zdjęć na wysypisku śmieci. Podjęłam taką próbę, zwracając się do administracji wysypiska, ale oczywiście spotkałam się z kategoryczną odmową i wyproszeniem – a raczej wyrzuceniem mnie z terenu wysypiska. Od tego czasu byłam zmuszona przekradać się na Zwałkę przez dziurę w betonowym płocie i ukrywać się w „kibitkach”. Po kilkukrotnym zatrzymaniu mnie przez ochronę, zorientowałam się, że jednak najbezpieczniej jest przyjeżdżać na Zwałkę w święta i weekendy, albo późnym popołudniem, kiedy pracowników wysypiska jest najmniej. Ponieważ celem moich wizyt nie było tylko nakręcenie filmu, ale niesienie realnej pomocy mieszkającym tam ludziom, było dla mnie niezwykle ważne, aby moja możliwość przebywania na Zwałce nie została w jakiś sposób całkowicie zablokowana. Gdy jednak zdarzyło się, że zostałam zatrzymana przez ochronę wysypiska, zazwyczaj udawało mi się w porę ukryć sprzęt, by uniknąć jeszcze większych kłopotów. Najczęściej jednak kończyło się to reprimendą

39 Peter Biesterfeld, *How to gain access in documentary production*, <https://www.videomaker.com/article/c06/18356-how-to-gain-access-in-documentary-production-0/>, 16.10.2015, (dostęp: 24.10.2024).

od kierownictwa wysypiska, które nakazywało mi się tam więcej nie pojawiać, posuwając się nawet do fizycznych gróźb. Nie pojawiałam się tam więc przez kolejne tygodnie, czekając aż sytuacja się ustabilizuje i wszystko wróci do normy. Czasami dochodziło do poważniejszych sytuacji, gdy ochrona wzywała lokalną policję, co groziło m.in. utratą nagranych materiałów. Dlatego zdarzało mi się wyrwać z ich rąk i uciekać przed ścigającymi mnie po zboczu wysypiska policjantami, by uratować materiały. Milicja, przemianowana później na policję, pojawiająca się na wysypisku była wyjątkowo brutalna. Raz na kilka miesięcy przyjeżdżali oni na wysypisko, by odstrzelić bezpańskie psy. Faktycznie, psy te stanowiły zagrożenie dla pracowników i mieszkańców wysypiska. Sama niejednokrotnie się o tym przekonałam. Jednak władze wówczas okazywały także okrucieństwo w stosunku do społeczności ludzi bezdomnych, organizując łapanki i bicia. Zabierali też ludzi do aresztu za brak dokumentów. W ten sposób ojciec Juli, z którym Julia miała wracać do domu dziadka po wakacjach spędzonych z rodzicami na wysypisku, został zatrzymany. Ponieważ nie wracał tygodniami, Julia przerwała naukę. W ten sposób została ona na wysypisku śmieci na wiele lat. Maria Shpolberg o tych interwencjach policji napisała: „[...] w *Nadejdą lepsze czasy* jest tylko wszechobecny strach przed policją, która bije mieszkańców i pali ich kibitki [...] Sami mieszkańcy skarżą się, że policja pali ich domki z ludźmi w środku i żalą się oni na ogólny brak zaufania do władz”⁴⁰.

Etap dokumentacji filmu *Nadejdą lepsze czasy* był procesem niezwykle organicznym, ale także krytycznie ważnym, gdyż bez zrozumienia specyfiki miejsca i sytuacji, nie byłoby możliwe nakręcenie tam filmu. Trzeba było nauczyć się jak niepostrzeżenie przedostawać się na Zwałkę, jak bezpiecznie się poruszać i robić tam zdjęcia. Zrozumiałam, że aby być jak najmniej widoczną dla ochrony wysypiska, trzeba ubierać się w szare, bardzo proste ubrania, aby nie wyróżniać się na tle innych mieszkańców Zwałki. Sprzęt musiałam ograniczyć do minimum. Wnoszenie i rozstawianie statywu na wysypisku praktycznie nie wchodziło w grę. Zdjęcia można było robić głównie z ręki i trzeba było być zawsze gotowym na wiele czyhających zagrożeń. Wszystko to było niezwykle ważną wiedzą zdobytą podczas procesu dokumentacji. Co najważniejsze, proces dokumentacji doprowadził do spotkania z Julą i nawiązania relacji z nią i społecznością, w której żyła.

2.3. Ryzyko i zagrożenia związane z realizacją filmu *Nadejdą lepsze czasy*

Aby przybliżyć realia świata z jakim musiałam się zmierzyć przy realizacji filmu *Nadejdą lepsze czasy*, konieczne jest przywołanie kontekstu pozafilmowego, kontekstu społeczno-historycznego. W czasie, gdy rozpoczynałam realizację filmu *Nadejdą lepsze czasy*, władze szacowały, że w Rosji bezdomnych było około trzech milionów dzieci, a w regionie moskiewskim

40 Maria Shpolberg, op.cit.

liczbę tę szacowano na około trzydzieści tysięcy. Aby zrozumieć zjawisko bezdomności na taką skalę, konieczne jest zrozumienie sytuacji, która doprowadziła do fali ubóstwa po upadku Związku Radzieckiego w drugiej połowie lat 90. ubiegłego wieku. Negatywne skutki wprowadzonej po upadku komunizmu tzw. pierestrojki (po polsku rekonstrukcji) odczuło całe rosyjskie społeczeństwo, a zwłaszcza jego najbiedniejsza warstwa. Kraj został zdestabilizowany we wszystkich sektorach, zwłaszcza w sektorze finansowym. 17 sierpnia 1998 r. fala pętlającego globalnego kryzysu doprowadziła do całkowitego załamania gospodarki – niewypłacalności finansów państwa Federacji Rosyjskiej. Wstrzymane zostały wypłaty, świadczenia socjalne i emerytury. Konsekwencją kryzysu i inflacji była upadłość wielu banków, przez co duża grupa Rosjan straciła oszczędności i pozostała bez środków do życia. Jednocześnie gwałtownie poszybowały w górę ceny żywności. Kołchozy i sowchozy, czyli kolektywne i państwowe gospodarstwa rolne na obszarach wiejskich, zostały zamknięte i sprywatyzowane, a Rosjanie ratujący swoje życie, uciekając przed nacjonalistycznymi konfliktami, które po rozpadzie ZSRR miały miejsce w republikach związkowych, często tracili dobytek całego swojego życia. Spora grupa ludzi, którzy nagle zostali wyrzuceni poza margines społeczeństwa – wśród nich także uchodźcy z byłych republik radzieckich – skończyła na ulicach lub na wysypiskach śmieci, pogrążając się w biedzie i bezdomności.

Widząc, jak wiele osób, szczególnie dzieci, potrzebuje wsparcia, postanowiłam z grupą przyjaciół – wśród których znalazły się moje koleżanki z Polski pracujące w Rosji, kilka żon dyplomatów oraz kilku Rosjan – zaangażować się w działania pomocowe. Były to jednak akcje dorywcze, organizowane popołudniami, kilka razy w miesiącu w ośrodkach pomocy społecznej, domach dziecka i ośrodkach dla dzieci niepełnosprawnych. Jednak zmieniło się to, gdy spotkaliśmy mieszkające na moskiewskich dworcach i ulicach bezdomne dzieci, tzw. „bezprizorni”. Były to kilku i kilkunastoletnie dzieci, które masowo uciekały ze złych domów dziecka i patologicznych rodzin, w których panowała przemoc i alkoholizm. Część z nich była także uchodźcami z byłych republik radzieckich. Mieszkały na ulicach, spały na klatkach schodowych i w przejściach podziemnych, lub budowały szałas na rurach ciepłowniczych, aby chronić się przed zimnem. Żebrały, kradły, narkotyzowały się i prostytuowały, aby zarobić na życie. Byliśmy świadkami ich życia i umierania. Każdego dnia staraliśmy się zapewnić im bezpośrednią pomoc – przede wszystkim zabrać je z ulicy i umieścić z powrotem w ich własnych rodzinach lub, jeśli nie było to możliwe, w dobrych domach dziecka, okazać im pomoc medyczną i psychologiczną, nakarmić, przytulić, zmotywować do pracy nad sobą, edukacji, uwierzenia w siebie. Było to szczególnie trudne ze względu na ich traumatyczne doświadczenia i poczucie odrzucenia.

Jak się okazało, duża grupa dzieci mieszkała na podmoskiewskim wysypisku śmieci. Kiedy po raz pierwszy weszłam tam przez dziurę w betonowym ogrodzeniu, uderzyło mnie, że za tym murem żyła ogromna grupa ludzi – około tysiąca osób – o których istnieniu nikt nie wiedział, poza pracownikami wysypiska. Zwałka była ich domem, często w zasadzie ostatnim przystankiem przed śmiercią. Na Zwałce zbierali surowce wtórne i szukali jedzenia oraz ubrań

w śmieciach, aby przeżyć. Budowali lepianki, zwane „kibitkami”, w których znajdowały się piecyki z puszek, materace i inne przedmioty znalezione na wysypisku. Na Zwałce istniała struktura mafijna, a nielegalne interesy związane z pozyskiwaniem surowców wtórnych kwitły. Dorośli mieszkańcy Zwałki stracili już wszystko, łącznie z poczuciem godności. Społeczeństwo nie widziało w nich ludzi – brudne ubrania i zniszczone twarze stygmatyzowały ich i wykluczały. Większość z nich nie miała dokąd wracać, a trafienie na Zwałkę było równoznaczne z dosłownym przekroczeniem bram piekła. Dzieci podążały ich śladem.

Ludzie na wysypisku najczęściej prosili mnie o lekarstwa i opatrunki, których nie było na Zwałce. Prawie zawsze starali się obdarować mnie czymś, co wygrzebali ze śmieci – śmietaną, słodyczami, jakąś pamiątką.



8. Maksym, jeden z bohaterów i Hanna Polak, reżyser filmu *Nadejdą lepsze czasy*, obdarowana słodyczami przez mieszkańców wysypiska. Foto: Mariusz Margas

Jako osoba z tego zewnętrznego świata, który miał nie dowiedzieć się o istnieniu tej społeczności żyjącej na Zwałce, musiałam przenikać przez mur lub ukrywać się, wjeżdżając tam ciężarówką, by pozostawać niezauważoną przez ochronę wysypiska i lokalną mafię. Jako, że Zwałka to było miejsce na które nie wzywano karetki, kiedy coś się stało, zdarzało mi się przemycać z wysypiska do szpitali osoby w stanie wymagającym leczenia, często w stanie krytycznym. Udało mi się wyrwać z wysypiska ośmioletniego Artioma i umieścić go w dobrym domu dziecka. W rezultacie obecnie ma dom, pracę i własną rodzinę.



9. Artiom na Zwałce. Foto: Hanna Polak



10. 15-letnia Julia oczekująca dziecka, na Zwałce. Foto: Mariusz Margas



11. Swieta, Julia i Nadia, bohaterki filmu *Nadejdą lepsze czasy*.
Foto: Hanna Polak

Wśród mieszkańców wysypiska poznałam dziesięcioletnią, nieśmiałą blondynkę Julę.

Głównym celem moich wizyt na wysypisku była pomoc mieszkańcom Zwałki, co sprawiało, że ich „kibitki” były zawsze otwarte dla mnie. Ludzie przychodzili pod płótno, aby mnie spotkać i wprowadzić na wysypisko, omijając ochronę. Ukrywali mnie w swoich szałasach z palet, chroniąc przed mafijnymi grupami. Wprowadzali mnie do społeczności, dbali o moje bezpieczeństwo, chroniąc mnie przed dzikimi psami i innymi zagrożeniami, które nieustannie czyhały na Zwałce. Mimo to napotykałam problemy z ochroną, mafią, policją oraz niebezpieczeństwa związane z toksycznymi odpadami, których doświadczałam wielokrotnie. Przebywając latami na Zwałce, uniknięcie takich sytuacji nie było możliwe.

Film *Nadejdą lepsze czasy* to przykład filmu dokumentalnego kręconego w środowisku wysokiego ryzyka, które wymagało nie tylko determinacji, ale także szczególnej dbałości o bezpieczeństwo fizyczne i psychiczne. Każdy dzień zdjęciowy wiązał się z szeregiem wyjątkowych wyzwań. Angażując się w projekty realizowane na zakazane tematy, powstające w rejonach konfliktów zbrojnych, w krajach o autorytarnych reżimach, czy w środowiskach kryminogennych, ekipa filmowa musi zmierzyć się z realnym zagrożeniem życia lub zdrowia, a także problemami formalnymi i wyzwaniem emocjonalnymi. Filmowcy często spotykają się

z zagrożeniami podczas pracy nad takimi wymagającymi projektami. Film *Nadejdą lepsze czasy*, podobnie zresztą jak *Dzieci z Leningradzkiego*, był jednym z takich trudnych projektów.

Mówiąc o kwestiach bezpieczeństwa, muszę przyznać, że dwa inne filmy, nad którymi pracowałam – *Kamienna cisza* (2007) w reżyserii Krzysztofa Kopczyńskiego, do którego realizowałam zdjęcia w Afganistanie, oraz *Anioły z Sindżaru* (*Angels of Sinjar*, 2022), filmowany przeze mnie w Iraku – wiązały się z jeszcze większym osobistym ryzykiem, ponieważ powstawały w strefach działań wojennych i w rejonach dotkniętych ekstremizmem muzułmańskim. Krzysztof Kopczyński po premierze *Kamiennej ciszy*, zauważył: „Największym osiągnięciem nie było to, że w ogóle nakręciliśmy ten niezwykle skomplikowany logistycznie film, ale to, że udało nam się przeżyć pobyt w Afganistanie”. Nie mogę się z nim nie zgodzić. Kilkakrotnie chciano nas tam zabić, podróżowaliśmy po bardzo niebezpiecznych terenach, a nawet nieświadomi sytuacji, kręciliśmy zdjęcia na polu minowym. Z kolei podczas kręcenia innego z moich filmów, *Aniołów z Sindżaru* w Iraku, przemieszczałam się wzdłuż linii frontu, podróżując, czasami w nocy, co jeszcze bardziej potęgowało niebezpieczeństwo. Bojownicy ISIS byli wszechobecni, a na naszej drodze wielokrotnie napotykalismy miny i niewybuchy. W drodze powrotnej do Bagdadu przez Mosul dwa samochody eksplodowały przed moim samochodem w wyniku wybuchu miny lądowej. Przez kilka godzin musiałam czekać na poboczu w ciemności, aż wojsko dotrze na miejsce i przywróci możliwość przejazdu. Nie wiedziałam, czy nie dojdzie do kolejnego ataku ISIS. Kiedyś zatrzymałam się w lokalnej restauracji w Mosulu, a dzień później restauracja została zbombardowana. Innego dnia przejeżdżałam przez punkt kontrolny w Telafar, a kolejnego dnia wszyscy żołnierze na tym posterunku zostali zabici przez bojowników ISIS. Co więcej, w tym samym czasie dowiedziałam się, że kilku moich znajomych straciło życie podczas kręcenia filmu dokumentalnego w strefie innego konfliktu zbrojnego. Ja również ciągle mijałam się ze śmiercią. Podejmowałam jednak ryzyko na potrzeby realizacji filmu.

Wracając do filmu *Nadejdą lepsze czasy*, Zwałka miała status poligonu wojskowego, ponieważ była miejscem utylizacji wielu niebezpiecznych materiałów i wstęp dla osób niezatrudnionych na terytorium tego poligonu był surowo zabroniony. Jako, że pracowały tam ciężkie maszyny, często dochodziło do wypadków, w tym śmiertelnych. Kilka razy, kiedy filmowałam, prawie zostałam zmiądzona przez nadjeżdżający buldożer. Do tego dochodziło nieustanne ryzyko związane z działalnością mafii kontrolującej nielegalne punkty skupu surowców wtórnych, tzw. „wagoniki”. Butelka wódki, a raczej jej podróbka, tzw. „palonka”, była główną walutą na wysypisku. Pracownicy punktów skupu płacili nią za zebrane butelki, makulaturę, szmaty czy metal. Był to wygodny dla mafii sposób rozliczania się za pracę – dzięki temu czerpali oni jeszcze większe zyski. Czasami mieszkańcy wysypiska brali tę wódkę na kredyt. Jeśli jej nie odpracowali w terminie, byli bici, a nawet zabijani. Wielu mieszkańców Zwałki zatruto się tym alkoholem, a niektórzy z nich po nim zmarli – na przykład siostra Tani, matki Juli. Nikt nie chciał mieć świadków tego kryminalnego procederu, a w grę wchodziły ogromne zyski, które mafia czerpała z tego lukratywnego nielegalnego biznesu. Oczywiście punkty skupu działały za zgodą kierownictwa wysypiska.



12. Olga na tle „wagonika”. Foto: Hanna Polak

Wysypisko było takim mikrokosmosem niewolniczej pracy i skorumpowanych układów, dobrze odzwierciedlającym Rosję. To zakazane terytorium miało swoje własne zasady i prawa. Mieszkańcy wysypiska znajdowali się na najniższym szczeblu tej hierarchii. Bicie i gwałty były na porządku dziennym, jednak policja nie interweniowała, a ludzie bali się zgłaszać na policję przestępstwa, zgony lub wypadki. Ponieważ oficjalnie nikt nie mógł tam przebywać ani mieszkać, interwencja policji lub ratowników medycznych na wysypisku, uniemożliwiłaby mieszkańcom wysypiska, którzy ich wezwali, dalszy pobyt i pracę na Zwałce. Dlatego ludzie wolili umrzeć, niż wezwać pomoc, a śmierć zbierała na wysypisku obfite żniwo. Skorumpowana lokalna policja chroniła wręcz ten teren przed niepożądanymi osobami z zewnątrz, umożliwiając rozwój działalności przestępczej na wysypisku bez przeszkód. Spotkałam tam kiedyś aktywistów ekologicznych, którym rozbito kamerę, a ich samych dotkliwie pobito. Kobieta, która była z nimi, miała złamany nos. Ciągłe zagrożenie ze strony osób kontrolujących teren Zwałki uniemożliwiało swobodne przemieszczanie się i filmowanie na jej terenie. Ponieważ śmieci przywożone z aglomeracji moskiewskiej gniły tam od kilkudziesięciu lat, spod ziemi wydostawały się toksyczne gazy, którymi łatwo było się zatruć. Czasami teren zapadał się, a zakopanie się pod śmieciami stanowiło kolejne czyhające niebezpieczeństwo. Często wybuchały pożary. Wałęsały się tam również bezpańskie dzikie psy, które były groźne – z tego powodu zaczęłam zabierać ze sobą dezodorant lub gaz pieprzowy, który kilkakrotnie uchronił mnie przed zagryzieniem.

Ponieważ miejsce to było pełne brudu i rozkładających się, gnijących odpadów, łatwo było się czymś zainfekować lub zarazić, więc utrzymanie higieny i stosowanie środków dezynfekujących musiało być priorytetem. Pracownik ochrony, którego udało mi się poznać i dzięki temu mogłam raz zrobić zdjęcia z bliska pracujących maszyn i ludzi na jego zmianie, w tym Juli zbierającej surowce wtórne (które to ujęcia trafiły do filmu), powiedział mi, że po kilku latach pracy na wysypisku ma podejrzenie gruźlicy. Środowisko wysypiska było wysoce toksyczne, a jedną z najgorszych rzeczy był wszechobecny tam fetor, zwłaszcza latem. Należało unikać zgubnej rutyny i nieustannie zachowywać maksymalną czujność oraz szczególną ostrożność we wszystkich aspektach. Było to nieustanne balansowanie między życiem a śmiercią. Ryzyko rośnie proporcjonalnie do czasu spędzonego na wysypisku.

Jednocześnie, wraz z dojściem Putina do władzy sytuacja w samej Rosji stawała się coraz bardziej restrykcyjna i trudna. Zaostrzały się ograniczenia swobód obywatelskich. Przedstawiciele mediów – zwłaszcza zagraniczni i krytyczni wobec reżimu Putina – stali się persona non grata w Rosji. Groziło takim osobom nawet wydalenie z kraju, nie tylko konfiskata materiałów. Rosły trudności w uzyskaniu wiz czy zezwoleń, ale przede wszystkim zwiększało się ryzyko osobiste. Te zmiany również dotyczyły mnie bezpośrednio. Maria Shpolberg w swoim artykule dla *American Film Quarterly* doskonale wyjaśniła tę kwestię, ujmując ją w następujący sposób:

„Status Polak jako polskiej reżyserki pracującej w Rosji był znaczący dla globalnej widoczności i wpływu obu filmów [przyp. *Dzieci z Leningradzkiego* i *Nadejdą lepsze czasy*]. Niewiele ograniczeń istniało, gdy Polak rozpoczynała zdjęcia, ale od tego czasu obowiązujące przepisy coraz bardziej ograniczały to, co filmy wyprodukowane w Rosji mogą zawierać i w jaki sposób mogą być rozpowszechniane. W maju 2014 roku, gdy Polak kończyła pracę nad filmem *Nadejdą lepsze czasy*, rosyjski rząd zakazał wszelkich wulgaryzmów w filmach, sztukach teatralnych, książkach, muzyce i programach telewizyjnych. W kolejnym roku, w styczniu 2015 r., rosyjskie Ministerstwo Kultury wprowadziło nowe przepisy, pozwalające odmowy licencji na wyświetlanie filmów, które zagrażają «jedności narodowej». [...] Wykorzystanie Polski jako bazy do montażu i prac zakończeniowych filmów, a następnie wprowadzenia ich na rynek europejski, zapewniło Polak ochronę, umożliwiając jej swobodniejsze wyrażanie swojej autorskiej opinii i możliwość pokazów filmów w obiegu festiwalowym, a także na uniwersytetach i pokazach non-profit na świecie”⁴¹.

Zwykli ludzie na ulicach rosyjskich miast zaczęli wykazywać coraz większą nieufność, a wręcz wrogość wobec „obcych”. Czasami po prostu przeszkadzali mi w filmowaniu, a innym

41 Maria Shpolberg, *Looking out for Something Better to Come: Interview with Director Hanna Polak*, *Film Quarterly*, Vol. 69, Number 4, pp. 68–75, ISSN 0015-1386, <https://www.jstor.org/stable/26413714>, (dostęp: 24.10.2024).

razem wzywali policję. Propaganda niechęci do „nie Rosjan” na każdym szczeblu zbierała swoje żniwo.

Zaostrzająca się kontrola nad internetem i szeroko pojętą wolnością słowa w Rosji oraz konsolidacja władzy przez Władimira Putina stwarzały rzeczywistość, w której praca twórcza i dziennikarska stawiała się coraz trudniejsza i bardziej niebezpieczna. Co jakiś czas opinią publiczną wstrząsały informacje o zabójstwach niewygodnych przedstawicieli mediów, a najstraszniejszym z nich było morderstwo dziennikarki Anny Politkowskiej z *Nowej Gazety* w 2006 roku. Zgodnie z wprowadzoną w 2012 roku ustawą o „zagranicznych agentach” przepisy pozwoliły rosyjskim władzom oznaczać organizacje pozarządowe, media, a nawet osoby fizyczne jako „zagranicznych agentów”, jeśli otrzymywały one finansowanie z zagranicy, lub jeśli angażowały się w działalność polityczną niezgodną z oficjalną linią polityki Kremla. Ponad dwie dekady kadencji Putina były naznaczone wojnami i operacjami wojskowymi. Znajduje to odzwierciedlenie w filmie *Nadejdą lepsze czasy*. Materiał z ataku terrorystycznego na Dubrowce w 2002 roku, który sfilmowałam, choć nie bezpośrednio związany z perspektywą mieszkańców wysypiska, został włączony do filmu. Było to wydarzenie charakterystyczne dla rządów Putina, a zarazem unikalny materiał, który sama nagrałam. Wspólnie z montażystą uznaliśmy, że ta scena powinna znaleźć się w filmie, ponieważ stanowi istotny kontekst polityczny i wzbogaca narrację o dodatkowy wymiar historyczny. W innej scenie w filmie, Młody Maksim marzy o wstąpieniu do rosyjskiej armii podczas trwającej wojny w Czeczenii. Film kończy się trwającym już wówczas w 2014 roku konfliktem ukraińskim.

Przytoczę tu obserwację Andrieja Tarkowskiego, która odnosi się szerzej do sytuacji praw człowieka i wolności w ostatnich dekadach, nie tylko w Rosji, i która staje się coraz bardziej symptomatyczna i wpływa na pracę dokumentalisty zaangażowanego w projekty związane z poszanowaniem praw jednostki. Jest ona moim zdaniem dobrym podsumowaniem sytuacji. Jak napisał Tarkowski w *Czasie utrwalonym*:

„Sądzę, że w naszych czasach dobiega końca pełny cykl historyczny. Sprawowali w nim rządy «wielcy inkwizytorzy», wodzowie i «wybitne jednostki». Kierowała nimi idea przekształcenia społeczeństwa w imię jego bardziej «sprawiedliwej» i racjonalnej organizacji. Starali się zawładnąć świadomością mas, narzucając nową ideologię i nowe idee socjalne. Wzywali do zmiany form organizacji życia, uzasadniając to szczęściem większości ludu. Już Dostojewski przestrzegał przed «wielkimi inkwizytorami», którzy starają się wziąć na siebie odpowiedzialność za szczęście swoich bliźnich. Proces utrwalania interesów pewnej klasy, pewnej grupy ludzi postępujący w imię dobra ludzkości i «ogólnej korzyści» znalazł się dziś w niezwykle rażącej sprzeczności z interesami głęboko wyobcowanej ze społeczeństwa

jednostki. Otrzymując «obiektywne», naukowe uzasadnienie «konieczności historycznej», zaczął być błędnie pojmowany przez ludzi na poziomie ontologicznym⁴².

W takiej sytuacji praca dokumentalistów w wielu miejscach na ziemi, jeśli chcą opowiadać prawdziwe historie, a nie angażować się w projekty propagandowe, staje się coraz trudniejsza.

Warto również zaznaczyć, że realizacja filmów dokumentalnych poruszających trudne tematy wymaga dużej odporności psychicznej. Konfrontacja z cierpieniem i przemocą niesie ze sobą ryzyko dla zdrowia psychicznego twórcy. Problem zespołu stresu pourazowego (PTSD), wynikający z pracy nad takimi projektami, jest dla dokumentalistów realnym zagrożeniem.

Realizując filmy wielokrotnie byłam świadkiem niewyobrażalnego cierpienia, jednak dopóki miałam możliwość okazania pomocy tym ludziom, starałam się nie skupiać na własnych emocjach. Tym, co potrafiło we mnie wywołać poczucie bezsilności, była obojętność społeczeństwa. Przykładem może być sytuacja, która miała miejsce pewnego mroźnego dnia, gdy zabrałam z wysypiska grupę osób do szpitala w centrum Moskwy. Czekaliśmy na lekarza przez wiele godzin. Dopiero pod koniec dnia ci ludzie zostali przyjęci, jednak ostatecznie żadna z nich nie została hospitalizowana. Musiałam odwiedzić ich z powrotem na wysypisko. Patrzyłam, jak chorzy, w ciemności, próbowali wspiąć się na oblodzoną górę śmieci. Nie miałam ich dokąd zabrać. Kilka dni później jedna z tych osób, Olga, zmarła. W takiej sytuacji nie sposób nie odczuwać bólu i frustracji.

Kiedy rozważałam, jak ująć temat filmu *Nadejdą lepsze czasy*, w obliczu ogromu cierpienia obecnego na wysypisku, wybitny operator Mikhail Krichman powiedział mi: „Jako operator wiesz, że w ciemności promień światła wydaje się niezwykle jasny”. Te słowa stały się dla mnie wspierałą metaforą i ogromną inspiracją do ukazania humanizmu i piękna ludzkiego w obliczu tak trudnych okoliczności. Podobnie ujął to legendarny dokumentalista Albert Maysles, który powiedział mi, że bohater jego filmu *Domokrązca* (*Salesman*, 1969) odniósł najmniejszy sukces jako sprzedawca, ale największy jako człowiek. Widzę to podobnie.

42 Andriej Tarkowski, *Czas utrwalony*, tłum. Seweryn Kuśmierczyk, Izabelin 2007, s. 236



13. Nadia i Misza. Jedna z pierwszych fotografii zrobionych przeze mnie na wysypisku. Foto: Hanna Polak



14. Julia wraz z innymi mieszkańcami wysypiska, Foto: Hanna Polak



15. Julia i Swięta gotują obiad. Foto: Hanna Polak

3. WPŁYW UPŁYWU CZASU NA ETAPY TWORZENIA FILMU *NADEJDĄ LEPSZE CZASY*

3.1. Produkcja filmu *Nadejdą lepsze czasy*

W swoim artykule *Upadek longitudinalnego filmu dokumentalnego*, nominowany do Oscara i zdobywca wielu prestiżowych nagród, w tym Nagrody Amerykańskiej Gildii Reżyserów, Steve James doskonale podsumował zarówno wyzwania, jak i korzyści płynące z realizacji opartych na wieloletniej obserwacji filmów dokumentalnych. Napisał on:

„[...] filmowanie longitudinalne jest równie satysfakcjonujące, co trudne. Trudno jest znaleźć fundusze, ponieważ wielu nadawców lubi wiedzieć z góry, za co płacą. [...] Ktoś mi kiedyś powiedział: «Prosisz mnie o sfinansowanie wyprawy na ryby, a ja nie wiem, czy

przywieziesz dużą czy małą rybę». (Nie dali mi żadnych pieniędzy.) Nawet po otrzymaniu dofinansowania, filmowcom trudno jest pogodzić obsesję na punkcie filmowania wszystkiego z koniecznością zarabiania na życie; spędzenie czterech lub pięciu lat na filmowaniu dwustu dni w budżecie dokumentalnym nie daje bardzo dobrej «stawki dziennej»⁴³.

Wspomniane przez Jamesa kwestie związane z wyzwaniem związanym z finansowaniem projektu, to poważny problem realizacji długoterminowych filmów dokumentalnych, z którym osobiście zetknęłam się podczas realizacji filmu *Nadejdą lepsze czasy*. Przez ponad dekadę, bo aż do 2012 roku, musiałam sama ponosić koszty realizacji filmu *Nadejdą lepsze czasy*. Wynikało to z faktu, że choć cały czas obserwowałam swoich bohaterów z kamerą, nie byłam w stanie zaplanować terminu zakończenia prac nad filmem. W tej sytuacji nie zwracałam się nawet do żadnej instytucji ani nadawców telewizyjnych o dofinansowanie filmu. Zdawałam sobie sprawę, że w przypadku projektów o z góry określonych ramach czasowych, wybranych bohaterach i precyzyjnie sformułowanym scenariuszu, instytucje finansujące i koproducenci, w tym nadawcy telewizyjni, mogą stosunkowo łatwo ocenić potencjalne ryzyko i korzyści, a następnie zdecydować, czy zaangażować się w projekt. Inaczej sprawa wygląda w przypadku realizacji filmów realizowanych na przestrzeni lat, takich jak *Nadejdą lepsze czasy*. Inwestowanie w długoterminowe projekty filmowe jest szczególnie ryzykowne, ponieważ istnieje prawdopodobieństwo, że film nie zostanie ostatecznie ukończony, a praca nad filmem przez wiele lat wymaga dużych nakładów finansowych, przy jednoczesnym znacznie większym zaangażowaniu i wysiłku ekipy filmowej. Wiązałoby się to ze stratami dla wszystkich uczestniczących stron. Ryzyko to zniechęca potencjalnych inwestorów. Ponadto nadawcy telewizyjni i szereg instytucji finansujących wchodzi w projekt na podstawie umów, które zakładają ścisły harmonogram prac. Również z tego powodu instytucje lub nadawcy telewizyjni nie decydują się na finansowanie długoterminowych produkcji filmowych. Ogólnie rzecz biorąc, finansowanie produkcji filmowych nie jest łatwe, ale jest to szczególnie trudne zadanie – by nie powiedzieć niemożliwe – w przypadku wieloletniej produkcji.

Aby jednak zrozumieć specyfikę realizacji tego rozciągniętego w czasie projektu, należy zaznaczyć, że *Nadejdą lepsze czasy* to nie tylko sam film, ale także trwający przez wiele lat program pomocy dzieciom żyjącym na ulicach i wysypiskach śmieci. Film, przedstawiający ich historię całemu światu, miał być jednym z elementów tego wsparcia. Konieczność okazania pomocy była więc ogromną siłą napędową, niezależnie od braku funduszy na realizację filmu.

43 Steve James, op. cit.



16. Nowy Rok obchodzony na wysypisku. Foto: Hanna Polak

Ponieważ praktycznie niemożliwe było pozyskanie funduszy na tak długoterminowy, nieokreślony projekt, bez finansowego zaplecza niemożliwe było również uzyskanie wsparcia ze strony profesjonalistów. Z tego powodu, realizując *Nadejdą lepsze czasy* przez wiele lat musiałam być tak zwaną „jednoosobową orkiestrą” (z ang. „a one-man band”). Określenie to, nawiasem mówiąc, przypomina mi anegdotę opowiedzianą mi kiedyś przez Jana A. P. Kaczmarka, jak to na jedno z lotnisk wysłano autobus po jego kameralny, dwuosobowy zespół pod nazwą *Orkiestra Dnia Ósmego*. Oczekiwano bowiem wieloosobowej orkiestry. W filmie bywa podobnie. W przypadku bazującego na wieloletniej obserwacji projektu, końcowe napisy zawierają długą listę nazwisk, które przyczyniły się do jego powstania. Wiele osób wspierało produkcję na różnych jej etapach, dlatego ważne było, aby ich wkład został odpowiednio uhonorowany. Niemniej jednak, przez większość czasu praca nad filmem dokumentalnym *Nadejdą lepsze czasy* była żmudną, samotną drogą.

Pomimo wielu oczywistych negatywnych aspektów, ta samotna praca miała również swoje dobre strony. Pozwoliła mi na filmowanie kameralnych sytuacji i wymagała zdobycia wielu niezbędnych umiejętności, których inaczej bym nie posiadała. W efekcie, aby móc robić zdjęcia, ukończyłam wydział operatorski, nauczyłam się montować, zostałam producentką filmową

(między innymi jestem członkiem prestiżowej Gildii Amerykańskich Producentów Filmowych) oraz mogę wykonywać zadania, które standardowo należą do asystentów lub zespołu postprodukcyjnego. Musiałam się wiele nauczyć, by zrealizować ten projekt. Choć zawsze uczono mnie, że film to praca zespołowa, to jednak umiejętności, które zdobyłam, okazały się niezwykle przydatne w pracy dokumentalisty. Inną pozytywną stroną tej w dużej mierze samotnej pracy było to, że przez wiele lat miałam pełną swobodę twórczą, ponieważ nie byłam obarczona terminami ukończenia filmu. Mogłam spokojnie obserwować życie moich bohaterów, zwłaszcza Juli i jej matki Tani, stopniowo zbierając materiał do filmu.

Poza kilkoma zaprzyjaźnionymi operatorami, którzy od czasu do czasu wspomagali mnie przy kręceniu zdjęć (najdłużej, bo przez kilka miesięcy w latach 2004 – 2005, współpracował ze mną na wysypisku operator Mariusz Margas), jedyną osobą zaangażowaną w projekt na płaszczyźnie profesjonalnej był Piotr Rejmer, który zajmował się stroną techniczną. Poruszony losami bezdomnych dzieci, początkowo zaangażował się w bezinteresowną pomoc, a później stał się jednym z moich najbliższych współpracowników podczas tego maratonu, który trwał przez prawie półtorej dekady. Zajmował się on digitalizowaniem kaset, przygotowywaniem plików do montażu, oraz doradzał mi w zakresie zmieniającej się technologii i sprzętu filmowego. Zajął się najpierw postprodukcją filmu *Dzieci z Leningradzkiego*, a później także *Nadejdą lepsze czasy* i *Aniołów z Sindżaru*. To niezwykle cenne mieć takie wieloletnie wsparcie.

Kiedy w 2010 roku, dekadę po nakręceniu filmu, nadszedł odpowiedni moment na dokończenie projektu, był to dopiero początek budowania właściwej struktury produkcyjnej. Etap ten był niezbędny, ponieważ konieczne było zatrudnienie profesjonalistów do współpracy. Pierwszą osobą, która dołączyła do zespołu, była kierowniczka produkcji, Dorota Rozowska, z którą wcześniej współpracowałam przy kilku innych projektach filmowych. Razem z Dorotą rozpoczęliśmy przygotowywanie materiałów do pitchingów oraz składanie pierwszych wniosków o dofinansowanie filmu. Zajęłam się również samodzielnym tworzeniem zwiastuna filmu, a później zaczęłam montować pierwsze wersje. W tym czasie pojechałam do Rosji na kolejne zdjęcia, gdzie okazało się, że Julia właśnie dostała przydział na mieszkanie.

Na potrzeby filmu *Nadejdą lepsze czasy* starałam się znaleźć montażystę, jednak bez zabezpieczonego finansowania było to zadanie wyjątkowo trudne, a wręcz niemożliwe. Aplikowałam o liczne granty – czasem przygotowując wnioski samodzielnie, a czasem wspólnie z kierowniczką produkcji, aby zdobyć fundusze na montaż. Składałam kolejne wnioski, tworzyłam zwiastuny i selekcje scen, by organizacje przyznające granty mogły je obejrzyć i ocenić. Zostałam finalistką Fundacji McCarthy'ego. Dwukrotnie byłam finalistką Tribeca. Byłam finalistką konkursu Chicken & Egg. Zostałam finalistką kilku innych grantów, jednak... nie dostałam pieniędzy. Projekt, często wybierany spośród tysięcy innych, odpadał na ostatniej prostej do mety. Ostatecznie udało mi się uzyskać niewielkie dofinansowanie z programu

Chicken & Egg, ale dopiero za drugim podejściem i uzyskać niewielki grant od brytyjskiej organizacji WorldView.

Aby pozyskać fundusze na produkcję filmu, kluczowym wyzwaniem na etapie tworzenia struktury produkcyjnej jest skuteczne przedstawienie koncepcji przyszłego dzieła. Problem ten jest szczególnie złożony z powodu braku środków finansowych, co uniemożliwia zaangażowanie montażysty i innych specjalistów niezbędnych do stworzenia profesjonalnego zwiastuna lub tzw. rough cut, czyli wstępnej wersji montażowej filmu. W praktyce zresztą, samo zaprezentowanie trailera lub wybranych scen podczas pitchingu choć może ono wzbudzić zainteresowanie redaktorów zamawiających, koproducentów oraz instytucji finansujących produkcję, często okazuje się niewystarczające, by weszli oni w produkcję filmu. W konsekwencji, konieczne staje się opracowanie zarówno na poziomie koncepcyjnym, jak i w formie montażowej, przemyślanej struktury narracyjnej, która będzie w stanie oddać zamierzoną wizję reżysera oraz potencjał artystyczny i komercyjny projektu. Taka wstępna wersja filmu musi nie tylko odzwierciedlać podstawową koncepcję, ale także demonstrować spójność narracyjną oraz możliwości rozwinięcia projektu w pełnowartościowe, a w przypadku projektu filmu *Nadejdą lepsze czasy*, długometrażowe (93 min.) dzieło filmowe. A to właśnie wymagało ogromnego nakładu czasu i pracy.

Pewnego dnia spotkał się z montażystą Marcinem Kotem Bastkowskim, a kiedy opowiedziałam mu o swoim projekcie, wyraził chęć obejrzenia materiału, który już zmontowałam, mimo że na danym etapie film nie miał jeszcze zapewnionego finansowania. W ten sposób trafiłam do jego studia montażowego, co zapoczątkowało naszą długotrwałą współpracę przy dwóch dużych projektach: *Nadejdą lepsze czasy* (2014) oraz *Anioły z Sindzaru* (2022). Choć znaliśmy się już wcześniej, nie przypuszczałam, że będziemy współpracować, a jednak, trochę przypadkiem, doszło do tej niezwykle ważnej dla mnie i dla filmu współpracy.

Budowanie solidnej struktury produkcyjnej filmu zajęło mi łącznie około czterech lat, tj. od 2010 do 2014 roku. Jednak najbardziej kluczowe okazały się lata 2012–2014. W tym czasie udało mi się nawiązać współpracę z duńskim koproducentem, Danish Documentary Productions, reprezentowanym przez Sigrid Dyekjær, a projekt otrzymał wsparcie Duńskiego Instytutu Filmowego. Zdołałam również uzyskać dofinansowanie z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz z Programu MEDIA Komisji Europejskiej (MEDIA Programme – TV Broadcasting Creative Europe, Audiovisual and Culture Executive Agency – EACEA). Kluczowy był również udział koproducenta HBO Europe, reprezentowanego przez Izabelę Łopuch jako producentkę i Hanke Kastelicovą jako producentkę wykonawczą, które nadzorowały proces produkcji i promocji filmu. *Nadejdą lepsze czasy* stał się również koprodukcją z takimi telewizjami jak Human TV (Holandia), NHK (Japonia), DR (Dania), MDR (Niemcy), SVT (Szwecja), NRK (Norwegia), YLE (Finlandia), RTS (Szwajcaria) i otrzymał wsparcie Nordic Film and TV Fond, Chicken and Egg, Worldview. Film był także produkowany we współpracy z Fundacją Aktywnej Pomocy Dzieciom (Norwegia).

Dodatkowo powstawał w kooperacji z Janem Rofekampem jako producentem wykonawczym, a jego firma, Films Transit, która była dystrybutorem *Dzieci z Leningradzkiego*, zajęła się także dystrybucją *Nadejdą lepsze czasy*.



17. Julia na wysypisku. Foto: Hanna Polak

3.2. Okres zdjęciowy

Obserwacyjna metoda filmowania polega na cierpliwym czekaniu na rozwój wydarzeń przed kamerą i jak najmniejszej ingerencji twórcy na sytuację, czy też na życie filmowanych postaci. Tworzenie filmów obserwacyjnych wymaga specyficznych technik filmowania, które wspierają ideę minimalnej ingerencji w życie bohaterów. Aby osiągnąć intymny efekt w relacji z bohaterem, zazwyczaj produkcja takich filmów wymaga jak najmniejszej liczby członków ekipy filmowej. W danym przypadku, choć zdarzało mi się filmować z innym operatorem na wysypisku, lub ze względu na liczne zagrożenia, ktoś z wolontariuszy towarzyszył mi na Zwałce, to jednak większość zdjęć zrealizowałam przyjeżdżając tam w pojedynkę. Obserwacyjna metoda filmowania nie oznacza, że nie ingeruję, gdy mogę zmienić sytuację bohaterów na lepsze; oznacza, że cierpliwie obserwuję i słucham, nie narzucając biegu wydarzeń. Nie reżyseruję zachowań ludzi przed kamerą, ani nie staram się zrobić filmu opartego na założonej tezie. Ta obserwacja, czy też okres zdjęciowy w przypadku filmu *Nadejdą lepsze czasy* trwał czternaście lat.

Preferowane w takich obserwacyjnych filmach jest w miarę możliwości światło zastane, aby zachować naturalny wygląd scen. Światło w szafasach zbudowanych z palet było niewystarczające dla realizacji zdjęć w ich wnętrzu, dlatego używałam dodatkowego oświetlenia, starając się imitować efekt naturalnego światła zastanego. Poza kilkoma sytuacjami, filmowałam z ręki. Filmowanie z ręki umożliwia dynamiczne podążanie za akcją, co z kolei buduje poczucie uczestnictwa w wydarzeniach. Kamera staje się obserwatorem, a nie reżyserem rzeczywistości. Powtarzając za André Bazin: „Obowiązkiem operatora jest umożliwienie nam obserwowania widowiska, nie jest zaś obowiązkiem widowiska rozgrywać się pod kamerę”⁴⁴.

Realizując zdjęcia, zawsze myślę o montażu filmu, dlatego staram się filmować każdą scenę w wielu planach, tak aby zostały uchwycone portrety, detale, jak również plany ogólne. Staram się podchodzić bliżej, ale także uchwycić sytuację z dystansu. Szukam ujęć, które mogłyby posłużyć jako przebitki, jeśli trzeba będzie gdzieś zrobić cięcie montażowe. Nawet filmując w formacie 4K nie polegam na rozdzielczości materiału, który pozwala na zrobienie zbliżenia, lecz staram się naturalnie przemieszczać z kamerą, tak, by materiał się montował. Co więcej, staram się nie używać zooma, a raczej traktować obiektyw jakby był o stałej ogniskowej – nawet jeśli nie jest – i samej wykonywać zmianę planów, przedstawiając się z kamerą, podchodząc bliżej, czy oddalając się. Ogólnie lubię używać obiektywów o stałej ogniskowej i najchętniej z manualnym naprowadzaniem ostrości. Daje mi to kontrolę nad efektem, który

44 André Bazin, *Interviewing Jean Renoir*, cytat za Richard Leacock, *The Feeling of Being There. A Filmmaker's Memoir*, 2011, s. 220.

chcę osiągnąć, pozwalając na zmianę ostrości na inny plan lub, na przykład, użyć małej głębi ostrości, podobnie jak w przypadku filmu fabularnego. Z drugiej strony, jako wielbicielka fotoreportażu, bardzo lubię obiektywy szerokokątne, dające nawet pewne zniekształcenia – dystosje, charakterystyczne dla fotografii prasowej. Uważam, że taka estetyka reporterskiej kamery sprawdza się w dokumencie. Nadaje ona materiałowi chropowatości, prawdziwości, dynamiki. Przytoczę w tej kwestii opinię montażysty filmu Marcina Kota Bastkowskiego, ponieważ to on, pracując z materiałami, mógł najlepiej ocenić moje operatorskie podejście do opowiadania filmowej historii obrazem. Napisał on:

„Hanna Polak podczas rejestracji zdjęć do *SOMETHING BETTER TO COME* używała przeważnie jednej kamery, w kilku przypadkach pracowały dwie kamery, co bardzo zwiększało możliwości montażu. Ogólnie jednak materiał realizowany był przez Hannę Polak z dużą świadomością montażu. W scenie, gdy Julia i Swięta przygotowują obiad w garnku postawionym na ognisku (timecode 00:14:25), można odnotować liczbę planów, która jest wyjątkowa dla filmu dokumentalnego. W zakresie jednej sytuacji do wyboru miałem pełną gradację. Od planu szerokiego, w którym widać trzy osoby, przez pełny skierowany na obie dziewczyny, drugi podobny – z tłem nieba pełnym ptaków, po szczegółowe detale. Hanna, nie wyłączając kamery, ustawiała ją pod różnym kątem, dbając o kompozycję kadru. Zawsze staram się szanować materiał i wybieram nie tylko jego użyteczne fragmenty, również dochowuję staranności w wyborze kompozycji kadru. Na tym poziomie praca z materiałem zrealizowanym przez Hannę Polak dawała ogromny komfort, a sceny można było montować w taki sposób, jakby to były sceny filmu fabularnego. [...] Hanna Polak zrealizowała bardzo dużo materiału opisującego wysypisko w sposób niezależny od bohaterów. Niektóre kadry są wręcz malarskie, dziwnie piękne i warto było z tych obrazów zrealizować sceny, które stanowiły przerwę od scen opartych na słowie”⁴⁵.

Dźwięk jest na równie ważny z obrazem i z tego powodu przestawiając się z kamerą, często nie wyłączam zapisu, aby nie utracić ważnej ciągłości naturalnego dźwięku. Na wysypisku korzystanie z mikroportów było niepraktyczne, ponieważ w każdej chwili mogło dojść do sytuacji, w której musiałabym uciekać. Ponadto ludzie pracują cały dzień w śmieciach i nie mają gdzie się umyć ani wyprać ubrań roboczych, więc w grę wchodziły także względy natury sanitarnej. Wymiana baterii w mikroportach byłaby też w tych warunkach niezwykle uciążliwa, więc używałam głównie mikrofonu kierunkowego i mikrofonu wbudowanego w kamerę. Również dodatkowy recorder dźwięku nie wchodził w grę. Minimalna ilość sprzętu miała swoje

45 Marcin Kot Bastkowski, *Zapis dokumentalny wobec reguł dramaturgicznych. Narracja w filmie dokumentalnym z wykorzystaniem środków montażowych typowych dla filmu fikcyjnego*, [https://bip.filmschool.lodz.pl/userfiles2/Rozprawa%20doktorska\(25\).pdf](https://bip.filmschool.lodz.pl/userfiles2/Rozprawa%20doktorska(25).pdf), s. 53 – 54, (dostęp: 24.10.2024).

zalety, ponieważ jego większa ilość, jego przenoszenie i rozkładanie, spowolniłyby proces realizacji zdjęć i narażałyby mnie oraz projekt na większe niebezpieczeństwo. Szybkość i mobilność były kluczowe. Podczas filmowania z ręki szczególnie ważna była stabilizacja kamery, dlatego w miarę możliwości korzystałam z naturalnych podpór.

Najważniejsze dla mnie są jednak ludzkie portrety oraz sama akcja, która rozgrywa się przed kamerą i której trzeba dać czas, aby mogła się wydarzyć i wybrzmieć. Oprócz samej rejestracji intymnych, poruszających momentów, twórca ma do dyspozycji również światło i cień, które mogą uduktatyzować lub złagodzić przedstawiane sceny, kompozycję i sposób kadrowania, a także ruch kamery i obiektywy, które nadają akcji określoną dynamikę, przybliżając nas lub oddalając od bohatera. Ważne jest także poszukiwanie znaczeń, symboli i metafor w obrazie.

Podczas pracy nad *Nadejdą lepsze czasy* miałam okazję doświadczać ogromnej transformacji technologicznej, która nastąpiła w ciągu półtorej dekady. Realizacja tego bazującego na wieloletniej obserwacji filmu dokumentalnego wymagała ciągłego śledzenia zmian technologicznych i dostosowywania się do nich w celu zapewnienia, że projekt utrzyma wymaganą jakość techniczną. Jedynie dzięki temu, że w międzyczasie udało mi się zrealizować film *Dzieci z Leningradzkiego*, niewielkie środki pochodzące z jego dystrybucji służyły mi do pokrywania kosztów sprzętu potrzebnego do realizacji *Nadejdą lepsze czasy* na przestrzeni lat. Pokazuje to, jak wielkim wyzwaniem jest wieloletnia realizacja filmu dokumentalnego, w tym w aspekcie finansowym. Konieczne było sukcesywne inwestowanie w nowy sprzęt filmowy, ze względu na zmieniające się standardy rozdzielczości wideo. Kasety MiniDV i DVCam, zewnętrzne dyski o niewielkiej pojemności, komputery i kosztowne oprogramowanie – wszystko to wiązało się z ogromnymi wydatkami.

Kwestie dynamicznie zmieniającej się technologii musiały zostać wzięte pod uwagę podczas tworzenia filmu, tak jak w owym czasie zmieniły się formaty nadawania – od standardu PAL, przez format HD, aż po Ultra HD, wymagany już przez niektóre stacje telewizyjne w 2014 roku. Format UHD był na przykład wymagany przez japońską telewizję NHK, która była jednym z koproducentów *Nadejdą lepsze czasy*. Pokazy kinowe wymagały formatu 4K.

Początkowe zdjęcia do filmu, począwszy od 2000 roku, były kręcone kamerami Canon XL1 i Sony 900, rejestrującymi materiał w formacie PAL 25p DV.



18. Kamera Sony TRV900, Źródło: <https://digbmx.com/dig-this/re-print-homage-the-trv900>, (dostęp: 24.10.2024).



19. Kamera Canon XL1s, Źródło: <https://retrocams.com/canon-xl1s>, (dostęp: 24.10.2024).

Począwszy od 2003 roku ujęcia do filmu rejestrowałam przy użyciu kamery Sony DSR – PD150 w formacie DVCAM. Ponad połowa wszystkich ujęć do filmu została nakręcona tą kamerą. Jej największą zaletą była wyższa czułość, pozwalająca na rejestrowanie obrazu przy bardzo słabym oświetleniu, dzięki czemu dobrze sprawdzała się w trudnych warunkach oświetleniowych na wysypisku. Kamera ta umożliwiała nagrywanie po zmroku, wewnątrz lepiarek zbudowanych z palet i wszędzie tam, gdzie warunki oświetleniowe były dalekie od ideału.



20. Kamera Sony PD-150 Źródło: <https://www.sony.jp/pro/products/DSR-PD150/>, (dostęp: 24.10.2024).

W 2007 roku część zdjęć zrealizowałam w formacie HDV przy użyciu kamery Sony HVR-Z1. Później materiał nagrywałam w formacie HD za pomocą kamery Sony EX1, a następnie kamery Sony EX1R.



21. Kamera Sony HDR-EX1 Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Sony_camcorders#/media/File:Sony_HDR-FX1E_20050423.jpg, (dostęp: 24.10.2024).

Końcowe zdjęcia do filmu zostały zrealizowane kamerami Canon EOS C300 i Canon EOS C100. Również w formacie HD.



22. Kamera Canon EOS C300, Źródło: <https://vfxcamdb.com/canon-eos-c300/>, (dostęp: 24.10.2024).

Jako, że zdjęcia do filmu *Nadejdą lepsze czasy*, realizowanego przez prawie półtorej dekady, były kręcone przy użyciu różnych kamer o różnych formatach zapisu, czułości i optyce, w rezultacie istniała potrzeba kreatywnego rozwiązania różnic w rozdzielczości i innych niedoskonałości materiału filmowego, w celu stworzenia spójnego wizualnie filmu. Postanowiliśmy wykorzystać te niedoskonałości jako walor, tak jak ewolucja technologiczna mogła naturalnie odzwierciedlać upływ czasu w filmie. W miarę jak poziom życia bohaterki filmu zmieniał się i poprawiał, odczuwamy to również poprzez obrazy zarejestrowane w wyższej rozdzielczości, czystsze, doskonalsze – lepiej dopasowane do jej nowego, bardziej „sterylnego” życia poza wysypiskiem śmieci. Inne niedoskonałości materiału filmowego, również miały swoje dobre strony. Nadawały filmowi autentyczności, oddając sytuacje zagrożenia i zwiększając dynamikę akcji. Ta naturalna „śmieciowość” materiału, spowodowana użytym formatem i nie najlepszej jakości sprzętem, oddawała charakter i fakturę wysypiska.

Zaczęłam od bardziej ogólnego filmowania mieszkańców wysypiska, by ostatecznie coraz bardziej skupić się na historii Juli. Materiał obejmował budowę „kibitek”, zabawy dzieci, pracę, czy próby zachowania poczucie godności i normalności w obliczu straszliwej rzeczywistości. Jednak w miarę jak materiał filmowy powiększał się z biegiem lat, historia stopniowo ewoluowała w osobisty portret. Zaczęłam śledzić indywidualne doświadczenia Juli,

dokumentując wyzwania, jakie niosło jej dorastanie w tak ekstremalnych warunkach. Film, który początkowo miał być obserwacją życia społeczności „ludzi wykluczonych”, ostatecznie przekształcił się w intymny portret wewnętrznych zmagających, emocji i trudnych wyborów bohaterki. Był to jeden z efektów tego, jak upływ lat wpływa na dynamikę narracji i kształtuje perspektywę opowieści. Indywidualna droga Juli, jej decyzje i koleje losu stały się główną osią narracji, nadając filmowi osobisty i dramatyczny charakter. Rozmach czasowy zdjęć dał możliwość stworzenia pełniejszego i bardziej złożonego obrazu rzeczywistości i w rezultacie powstała opowieść o dojrzewaniu Juli – głównej bohaterki filmu, a także opowieść o Rosji czasów Putina.

3.3. Etap montażu

W dzisiejszych czasach, gdy różnice i konflikty zdają się narastać, kino dokumentalne nabiera szczególnej wartości jako medium pozwalające zagłębić się w życie i doświadczenia innych. To nie tylko forma artystycznego wyrazu, ale także potencjalny most łączący światy, które wydają się odległe i nieprzekraczalne. Umiejętność zrozumienia i empatii wobec tych, którzy różnią się od nas, stanowi fundament dialogu i wzajemnego szacunku. Choć powstające na przestrzeni lat projekty dokumentalne wymagają ogromnego zaangażowania i czasu, są dziś potrzebne bardziej niż kiedykolwiek – jako narzędzie jednoczenia ludzi w podzielonym świecie.

Z jednej strony, skoro filmy dokumentalne mogą pełnić tak istotną rolę, twórca ponosi odpowiedzialność za to, by opowiedzieć historię w sposób angażujący i twórczy – tak, aby poruszała widza i pozostawała w jego świadomości. Z drugiej strony, wyzwanie to wynika również z realiów współczesnego rynku, przesyconego niezliczoną ilością produkcji audiowizualnych i treści medialnych. Aby film dokumentalny wyróżnił się na ich tle, musi być wyrazisty, intrygujący i emocjonalnie angażujący. Osiągnięcie tego efektu wymaga świadomej i precyzyjnej pracy nad dziełem – a kluczową rolę w tym procesie odgrywa montaż.

Proces montażu długoterminowego filmu dokumentalnego można porównać do próby ułożenia obrazka z ogromnej ilości elementów i nieskończonej możliwości kombinacji ruchów. To setki godzin materiałów, przeróżne lata, pory roku, liczni bohaterowie, wiele scen i jeszcze więcej ujęć. Ten surowy materiał pozbawiony jest jakiegokolwiek wzoru, mapy, która wskazywałby, jak powinien wyglądać finalny obraz. Z tych wszystkich kawałków można powstać wiele filmów, ale trzeba ułożyć i wybrać tylko jeden. Steve James tak opisał to wyzwanie:

„A kiedy zgromadzisz 500, 1000 lub 1500 godzin materiału filmowego, stawiasz przed sobą ogromne wyzwanie montażowe. Historię opowiada się poprzez montaż tych filmów. O ile «pisanie to przepisywanie», to «montaż to ponowny montaż, i kolejny montaż». Nie sposób

wykonać porządnej pracy – nie mówiąc już o pracy twórczej – w sześć miesięcy. Na to potrzeba roku lub dłużej, a zdarzało mi się nawet być zaangażowanym w montaż filmów, który trwał kilka lat. Wiele obiecujących filmów umarło w postprodukcji, ponieważ twórcom zabrakło czasu, zasobów lub cierpliwości, by kontynuować montaż”⁴⁶.

Montaż filmu *Nadejdą lepsze czasy* wymagał niezwykle zaangażowania i determinacji. Stopień trudności i ilość materiału przez długi czas wręcz mnie przytłaczały. Zanim spotkałam montażystę Marcina Kota Bastkowskiego, kilkakrotnie byłam bliska poddania się i rezygnacji na tym konkretnym etapie. Jednak ze względu na zaufanie, jakim obdarzyli mnie mieszkańcy Zwałki, wpuszczając mnie do swojego życia, miałam poczucie ogromnej odpowiedzialności, by opowiedzieć ich historie i przedstawić je światu, niezależnie od ceny, jaką sama musiałam zapłacić za taką pracę. Relacja z Julą i innymi mieszkańcami wysypiska była dla mnie wielką siłą napędową. Zamykałam więc drzwi do małego pokoju, w którym zajmowałam się montażem, i kontynuowałam pracę nad filmem.

Na początku skoncentrowałam się na Juli, opowiadając wyłącznie jej historię. Jednak czułam, że pierwsza wersja nie była „tym” filmem, który należy wyłonić z całego materiału. W kolejnej wersji skupiłam się na społeczności wysypiska, a Julia była wyłącznie jedną z wielu postaci. Nadal jednak nie byłam zadowolona z rezultatu. Dalej nie był to ten właściwy film. Poszukiwanie filmowej opowieści, w przypadku *Nadejdą lepsze czasy*, trwało bardzo długo i doprowadziło mnie do stworzenia kilkunastu kolejnych wersji montażowych. Przesiewanie setek godzin materiałów, aby znaleźć kluczowe momenty, nie przybliżało mnie do zbudowania silnej struktury dramaturgicznej, nadal brakowało „wewnętrznej historii” („inner story”⁴⁷), czyli tego, o czym tak naprawdę film opowiada. Znalezienie w ogromnej ilości materiału tej jednoczącej całości idei – wewnętrznej historii, stanowiącej kręgosłup filmu jest największym wyzwaniem dla twórcy.

Współpraca z montażystą Marcinem Kotem Bastkowskim, zaczęła się od montażu szesnastominutowej selekcji scen⁴⁸, którą przygotowaliśmy na pitching festiwalu IDFA w Amsterdamie. Skoncentrowaliśmy się na wyborze najważniejszych, ale też różnorodnych scen, które pokazałyby potencjał materiału. Pitching ten udało mi się wygrać.

46 Steve James, op. cit.

47 Termin „inner story” w kontekście struktury opowiadania filmowego występuje m.in. w pracy: Kate Wright *Screenwriting is storytelling: creating an A-list screenplay that sells!*, New York 2004, s. 17.

48 Szesnastominutowa selekcja scen: *Something better to come: Yula's dream*, 2013, materiał wideo dostępny pod linkiem: <https://vimeo.com/816696749/4791644e0c>, (dostęp: 06.06.2023).

Razem z Marcinem Kotem Bastkowskim mogliśmy stworzyć film podobny do *Dzieci z Leningradzkiego*, ale jaki byłby sens powtarzania czegoś, co już istniało? Poszukiwaliśmy więc nowego klucza narracyjnego – czyli konstrukcji opowieści i rozwiązań estetycznych właściwych dla całego materiału. Przyjęliśmy kilka wstępnych założeń. Zdecydowaliśmy, że główną bohaterką filmu będzie Julia, a jej historię opowiemy chronologicznie, pokazując jak dorasta, dojrzewa fizycznie, emocjonalnie i intelektualnie na przestrzeni czternastu lat. Zastosowanie chronologicznego porządku pozwoliło widzowi śledzić rozwój wydarzeń i znacznie lepiej zrozumieć rolę upływającego czasu w historii i przemianie bohaterki. Postanowiliśmy jednak nie ograniczać się w opowiadaniu tylko do postaci Julii, ale niejako poprzez jej losy przedstawić całą społeczność wysypiska, z kolei poprzez indywidualne historie i sceny z innymi mieszkańcami Zwałki opowiadać o Julii. W rezultacie stworzyliśmy obraz grupy, w której poszczególne doświadczenia i zdarzenia polaryzują wzajemnie. Jeśli wiele innych kobiet zostało zgwałconych na wysypisku, wiemy, że zagraża to również Julii. Również to, jak ważne i wyjątkowe jest wyrwanie się bohaterki z wysypiska, rozumiemy dzięki tragicznym losom innych osób, którym się to nie udało. Większość z nich straciła życie. Julia reprezentuje jednocześnie los innych dzieci, które trafiły na wysypisko. Obserwując, jak Wowa buduje szałas z palet i wnosi do niego stare, brudne materace, wiemy, że Julia również mieszka w takich warunkach. Jeśli dorośli piją, jasne jest, że dzieci również podążają tą samą ścieżką.

Kolejne założenie dotyczyło przedstawienia w filmie Moskwy. Mimo, że dysponowaliśmy sporo ilością ujęć stolicy Rosji, z jej tętniącymi życiem ulicami, luksusowymi witrynami sklepowymi, „normalnym” życiem mieszkańców, paradami na Placu Czerwonym itp., to ograniczyliśmy się głównie do punktu widzenia mieszkańców wysypiska. Zdecydowaliśmy, że bardzo ważną rolę odegra radio, którego słuchają mieszkańcy Zwałki. To było ich najbardziej autentyczne okno na Moskwę i Rosję oraz ich połączenie z zewnętrznym, utraconym światem. Wyjątkiem od tej reguły była scena ataku terrorystycznego na Dubrowce w 2002 roku. Elementy te tworzyły jednocześnie kontekst opowieści – umiejscawiały wysypisko w miejscu i czasie. Dlatego nieocenione okazały się ujęcia Moskwy widzianej z wysypiska – osiedla w tle, fajerwerki nad Moskwą, światła miasta widziane z daleka, ujęcia nakreślające perspektywę tej wielkiej góry śmieci na tle miasta, rytmicznie przyjeżdżające śmieciarki, samoloty przelatujące nad głowami mieszkańców Zwałki, a także mur oddzielający wysypisko od reszty świata.



23. Mur odgradzający Zwałkę. Foto: Hanna Polak

Mur nie tylko odgradzał wysypisko. W filmie zyskał znaczenie symboliczne, ponieważ bohaterce udało się pokonać widzialny i niewidzialny mur i wydostać się z wysypiska do życia po drugiej stronie. Zależało nam, aby widz również pokonał ten widzialny i niewidzialny, metaforyczny mur razem z Julą.

Kolejne założenie dotyczyło fundamentów struktury dramaturgicznej. Postanowiliśmy, że przyjmiemy arystotelesowski trójpodział akcji, czyli opowieść będzie składać się z trzech aktów: początku, rozwinięcia i zakończenia.

Pierwszy akt stanowi ekspozycję głównej bohaterki filmu, Juli, oraz miejsca, w którym żyje. Jest to okres dziecięcej beztroski i zabawy z rówieśnikami mieszkającymi w Zwałce, okres obarczony dużym niebezpieczeństwem i cierpieniem. Ten etap obejmuje wiek między dziesiątym a dwunastym rokiem życia bohaterki i zawiera sceny przedstawiające również innych najmłodszych mieszkańców wysypiska, a także matkę Juli, Tanię, która jest dumna z urody Juli i sama nie wie, dlaczego Julia urodziła się taka ładna⁴⁹ (- Julka pyta: „Mamo, czemu mnie taką piękną urodziłaś?” A ja mówię: „Julka, no tak wyszło. Skąd miałam wiedzieć? Tak nam wyszło

49 *Nadejdą lepsze czasy* film dokumentalny, pełna wersja filmu w polskiej wersji językowej, 94 minuty – materiał wideo dostępny pod linkiem: <https://vimeo.com/manage/videos/143350840/ba77ca5fdd>, timecode 00:09:02

z twoim tatą!"). Dziewczynki malują się kosmetykami znalezionymi na śmietniku, słuchają piosenek gitarzysty Dimy i bawią się razem⁵⁰. Julia nie jest pozbawiona refleksji jako dziecko. Wie, że poza Zwałką, we własnym mieszkaniu, gdyby też matka przestała pić, życie byłoby lepsze⁵¹ (- Chciałabym mieć normalne życie. Nie to, które mam teraz. Ciężko to nawet nazwać życiem... normalnym. Chciałabym mieć normalną rodzinę. Żeby moja matka przestała pić. Żeby wszystko było dobrze, a nie tak jak jest teraz). Piękna i błyszcząca Moskwa kusi z oddali. Jej światła i przepych widziane zza muru beczelnie mrugają do wynędzniałych mieszkańców wysypiska, gdzie ludzie mogą jedynie marzyć o normalnym życiu. Pierwszy akt kończy się marzeniem dwunastoletniej Julii, która chce wyrwać się z wysypiska i zamieszkać na wsi, gdzie mogłaby pracować⁵². Artiom, który jest obecny w tej scenie, początkowo żartuje z marzenia Julii, stwierdza, że jest zbyt przyziemne. Po chwili jednak poważnieje, jakby zrozumiał, że wypowiedziane życzenie jest marzeniem każdego na wysypisku, również jego. (- W moim życiu nie było żadnych historii. - To przypomnij sobie swoje marzenie. Marzenie to marzenie. Kumas? Pomarzyć nie zaszkodzi. - Powiedz. Jakie masz marzenie? - Powiedzieć ci? - Tak. - Chciałabym zmienić swoje życie. Wyjechać z wysypiska).

Jednym ze sposobów zachowania porządku czasowego okazało się zastosowanie plansz, które informują widza o tym, ile lat w danej scenie ma Julia, od dziesięciu do dwudziestu czterech lat. Celowo zastosowaliśmy plansze z wiekiem bohaterki zamiast konkretnej daty (dzień, miesiąc, rok), ponieważ takie rozwiązanie dawało opowieści uniwersalny wydźwięk. Informacje dotyczące wieku odnosiły się bezpośrednio do Julii, a nie tylko odzwierciedlały upływający czas. Miały charakter osobisty, personalny, a nie kronikarski. Dla nas liczyły się przede wszystkim kolejne wyzwania w życiu bohaterki, jak na przykład to, że w wieku czternastu lat zaszła w ciążę, a nie to, w którym roku to nastąpiło.

Drugi akt filmu ukazuje koniec dzieciństwa. Julia rozpoczyna pracę, wygrzebuje butelki ze stert odpadów zrzucanych przez śmieciarki. Pracuje dla mafii, która prowadzi na terenie Zwałki nielegalne punkty skupu. Wynagrodzeniem, które otrzymuje, jest nielegalnie podrobiona wódka⁵³ (- Hanna, nie nagrywaj tego! To nielegalna wódka, nie można tego pokazywać. - Jak to? - No, że nie taka ze sklepu, kumas? Ta przynajmniej ma etykietę. Poprzednia była bez naklejki. - Co za różnica? - Poszłam do Miszy i spytałam: „Chcecie otruć ludzi?”. Misza, kiedy dowiedział się, ile osób z naszej brygady umarło od tej wódki, natychmiast zabrał trzy skrzynki, które jeszcze zostały. Zabrał te bez etykiet i przywiózł je z etykietami). W ten sposób Julia zaczyna podążać

50 Tamże, timecode 00:12:51

51 Tamże, timecode 00:11:08

52 Tamże, timecode 00:22:50

53 Tamże, timecode 00:38:58

śladami matki i innych starszych mieszkańców śmietnika, porzucając dziecinne zabawy na rzecz alkoholu. Nastrój filmu zmienia się na bardziej ponury. Sceny z pozostałymi mieszkańcami Zwałki stają się bardziej przygnębiające. Sąsiad Juli dostaje ataku epilepsji. Ludzie na wysypisku wiedzą, że rząd jest w dużej mierze odpowiedzialny za ich dramatyczną sytuację⁵⁴ (- I to ma być rząd? - Do dupy z takim rządem. - Diabli, a nie rząd. - Widziałam w telewizji, jak Putin pukał w mikrofon i mówił: „Patrzcie tutaj i słuchajcie!” Tak sobie zapukał w ten mikrofon: „Patrzeć tutaj i słuchać!” On pieprzy, pieprzy, kurwa, a nikt go nie słucha. „Patrzeć tutaj i słuchać!” A sam bla bla bla. Kto wie, co on tam nawijał. (- Zamiast w telewizji przemawiać, lepiej by tu na wysypisko przyjechał. - Nasz wspaniały Putin, agent KGB. - Zobaczyłby jak ludzie żyją. - I po chuj to komu? Nie popisuj się, do kamery mówisz. (- I co z tego? Myślisz, że się boję? - A jak cię pokażą w wiadomościach? - A niech pokazują! Dziadek sobie obejrzy!). Denisa przeraża fakt, że spędzi całe życie na wysypisku (- Ale kiedy pomyślę, że spędzę tutaj całe swoje życie, włosy mi stają dęba. To jest szok.) Widzimy spalone ciała ludzi w kibitce⁵⁵. Tania, matka Juli zostaje zgwałcona⁵⁶. W ujęciach dominuje zima. Śmieciarki pojawiają się na wysypisku regularnie i budzą industrialną grozę. Pomimo całej deprawacji, Zwałka pozostaje również miejscem, w którym ludzie dzielą się ze sobą ostatnim kawałkiem chleba lub ostatnim tykiem wódki i otwierają drzwi do swoich małych szałasów nawet w środku mroźnej, rosyjskiej nocy. Jedyne, co im pozostaje, to więź międzyludzka. Moroz pisze z wysypiska ostatni list do swoich bliskich. Marzy o własnym pokoju z telewizorem, który może być nawet czarno-biały. Życie ma swoje prawa. Na wysypisku Julia wciąż farbuje włosy i pojawia się miłość. Sveta zakochuje się w kierowcy ciężarówki, Ania chce zatrzymać dziecko, które urodziło się jej na wysypisku (- Urodziłam ją i będzie ze mną. Jest moja. Nie oddam jej nikomu). A Putin, jak co roku od wielu lat, składa Rosjanom kolejne życzenia noworoczne⁵⁷ (- Szczególnie cieszy fakt, że w ubiegłym roku w Rosji urodziło się więcej nowych obywateli. To dobry znak. Oznacza to, że ludzie w naszym kraju z ufnością patrzą w przyszłość. Niech Wasze domy wypełnią się ciepłem i radością. Życzę Wam szczęścia! Szczęśliwego Nowego Roku!). Pierwsza ciąża Juli i trudne rozmowy z matką o tym, co dalej w obliczu zaistniałej sytuacji, kończą drugi akt filmu⁵⁸.

W trzecim akcie filmu Julia wyjeżdża na wieś, do dziadka⁵⁹. Sceny na wsi, gdy nadzieje Juli zostają rozwiane, oraz pełen emocji moment, kiedy rodzi i zostawia dziecko w szpitalu⁶⁰,

54 Tamże, timecode 00:29:53

55 Tamże, timecode 00:32:07

56 Tamże, timecode 00:51:16

57 Tamże, timecode 01:02:55

58 Tamże, timecode 01:07:33

59 Tamże, timecode 01:10:01

a następnie powrót Juli ze szpitala na wysypisko⁶¹, doprowadzają historię do punktu kulminacyjnego. Julia dostrzega beznadziejność sytuacji, w której się znalazła i zdaje sobie sprawę, że tylko ona sama może zmienić swoje przeznaczenie⁶² (- Zaczęłam o tym wszystkim myśleć. Pomyślałam i zdecydowałam. Tak czy inaczej, nie będę całe życie na wysypisku!). Julia w końcu dorasta i postanawia zawalczyć o siebie: przestaje pić i zaczyna pracować. A wtedy los obdarowuje ją, pozwalając zrealizować marzenie i wyrwać się ze Zwałki.



24. Julia z dzieckiem. Foto: Hanna Polak

Epilog filmu rozpoczyna się symboliczną sceną nawiązującą do przemijania. Olesia i Fantom, którzy dorastali razem z Julą na wysypisku palą w piecu kartki z kalendarza⁶³. Teraz są już dorosłymi ludźmi, ale mijający czas nie przyniósł wielkich zmian w ich życiu. Nadal mieszkają na wysypisku w szałasie zbudowanym z palet. Olesia opowiada Fantomowi o swojej wizycie u Juli. Fantom z uznaniem odnosi się do tego, że Julia posiada własne mieszkanie:

60 Tamże, timecode 01:17:31

61 Tamże, timecode 01:19:36

62 Tamże, timecode 01:21:36

63 Tamże, timecode 01:22:27

„Mieszkanie, nawet w Afryce, jest własnym mieszkaniem”.

Natomiast u Władimira Putina nie wszystko jest tak, jak być powinno, ponieważ zdarza się, że woda płynąca z jego kranu jest zanieczyszczona rdzą⁶⁴ (- Bardzo ważną kwestią jest to, jak i gdzie mieszkamy. Dotyczy to każdego z nas, nawet mnie. Wyobraźcie sobie, że u mnie też czasem z kranu cieknie rdzawa woda). Epilog zawiera sceny przedstawiające nowe, normalne życie Juli i sceny, w których wspomina ona ludzi, z którymi zżyła się na wysypisku, a którym nie udało się przeżyć, a także finałowe sceny, w których okazuje się, że Jula ponownie spodziewa się dziecka⁶⁵ i dostaje od życia kolejną szansę na bycie matką⁶⁶.

W pracy z Marcinem Kotem Bastkowskim postanowiliśmy najpierw podzielić materiał na sceny, a dopiero potem szukaliśmy powiązań między nimi. Wielokrotnie montowaliśmy i przemontowywaliśmy praktycznie każdą scenę, aby uchwycić jej istotę, złapać to, o czym powinna tak naprawdę opowiadać. Przykładem może być scena gwałtu na Tani, matce Juli⁶⁷. Początkowo została ona zmontowana z udziałem ludzi, którzy pocieszali Tanię. Zawierała wiele gestów i słów. Ostatecznie doszliśmy jednak do wniosku, że tematem sceny jest samotność Tani i to, że będzie ona już musiała żyć z tym okropnym doświadczeniem, które ją złamało. W scenie pozostawiliśmy jedynie ujęcia Tani nerwowo palącej papierosa, podczas gdy w warstwie dźwiękowej panuje cisza.

Początkowo ujęcia kręcone na wsi, w domu dziadka Juli, gdy spodziewała się dziecka, wydawały nam się niepotrzebne. Obawialiśmy się, że życie naszej bohaterki i mieszkańców wysypiska jest już tak przepełnione cierpieniem, że wyjazd na wieś i konfrontacja z dziadkiem staną się kolejnym zbyt drastycznym i przytłaczającym elementem. Mogłoby to jeszcze bardziej zaburzyć delikatną równowagę, którą staraliśmy się stworzyć w filmie, aby historia nie epatowała wyłącznie bólem i mrokiem. Później jednak okazało się, że sceny te dostarczają ważnego kontekstu, ponieważ wyjaśniają, dlaczego Jula i Tania znalazły się na wysypisku. Pokazują również, że tak naprawdę Jula nie może liczyć na swoją matkę i musi sama zawalczyć o swój los. Co więcej, jest to bardzo ważny okres w życiu Juli, kiedy dojrzewa i w jej psychice zachodzi wiele zmian, a ona sama zmuszona jest do podjęcia trudnych, radykalnych decyzji dla dobra dziecka i siebie samej.

64 Tamże, timecode 01:22:55

65 Tamże, timecode 01:27:47

66 Tamże, timecode 01:30:18

67 Tamże, timecode 00:51:50

Większość filmowych opowieści można podzielić na dwie główne kategorie: historie napędzane wydarzeniami i sytuacjami, które wpływają na bohatera, oraz historie skupione na postaciach, w których kluczową rolę odgrywa konflikt wewnętrzny. W tych drugich zadaniem twórcy jest wzbudzenie empatii poprzez zanurzenie widza w świat emocji i doświadczeń bohatera. W języku angielskim te dwa podejścia określa się jako „plot-driven story” (historia napędzana fabułą) i „character-driven story” (historia napędzana postacią). *Nadejdą lepsze czasy* to przykład „character-driven story”, czyli historii opartej na rozwoju i transformacji postaci. Kluczowym elementem budowania *Nadejdą lepsze czasy* jako było podjęcie decyzji, które fragmenty życia Juli uwzględnić w ostatecznym montażu. To, co zostało wybrane do przedstawienia na ekranie, a co zostało pominięte w kadrze, miało ogromne znaczenie w kreowaniu jej wizerunku. Wybór scen z życia Juli był w rzeczywistości wyborem emocji i znaczeń – momentów, które najlepiej odzwierciedlają jej wewnętrzny świat, lęki, nadzieje i marzenia. Te decyzje wpływały na to, jak postać jest postrzegana przez widza: czy zobaczy w niej siłę i determinację, czy raczej słabość i wątpliwości. Co jednak najważniejsze, to właśnie od takich decyzji zależało, czy widz poczuje z Julią więź, utożsami się z jej doświadczeniami i, co kluczowe, odczuje wobec niej empatię. To emocjonalne połączenie między widzem a bohaterką stanowi sedno historii napędzanej postacią.

Realizując film, nie mamy wpływu na to, że w tym samym czasie w podobnym miejscu może powstawać inna produkcja o zbliżonej tematyce ani na zmieniające się uwarunkowania geopolityczne. W 2010 roku światło dzienne ujrzał film *Wasteland* w reżyserii Lucy Walker, również nakręcony na wysypisku. Takie okoliczności mogą wpłynąć na zainteresowanie danym tematem – zwiększając je lub osłabiając w oczach redakcji zamawiających. To jeszcze inny aspekt wpływu czasu na dynamikę narracji.

Od redaktorów telewizyjnych wielokrotnie słyszałam: „Nie chcemy kolejnego filmu o wysypisku śmieci”. W związku z tym na etapie montażu musieliśmy – wraz z Marcinem Kotem Bastkowskim – zmierzyć się nie tylko z dramaturgią filmu, ale także z realiami rynku. Oczywiście, nie zamierzaliśmy stworzyć „kolejnego” filmu o wysypisku, choć to właśnie ono było miejscem akcji. Marcin Kot Bastkowski ujął ten problem w następujący sposób:

„Montaż pełnometrażowego SOMETHING BETTER TO COME był twórczym wyzwaniem zarówno dla mnie jak i Hanny Polak, co było wynikiem wymagań produkcyjnych i oczekiwań widzów. [...] Rejestrowane przez Hannę Polak historie musiały otrzymać więc ramy współczesnej opowieści dopasowanej do mody i kultury, stać się nie tylko sztuką, ale również produktem kultury, który podlega konsumpcji i handlowi. Dyskusje związane z montażem pełnometrażowego dokumentu dotyczące konstrukcji takiego filmu pojawiły się w montażowni

już na etapie realizacji selekcji scen. Była to naturalna konsekwencja bogactwa materiału zdjęciowego”⁶⁸.

Zdecydowaliśmy się opowiedzieć inną historię i zrobić film nie o bezdomności, albo wysypisku, lecz o dorastaniu w jego najgłębszym sensie – dojrzewaniu do podejmowania decyzji, do dokonania zmian, do wzięcia losu w swoje ręce – film o stawianiu czoła wyzwaniom i o decydowaniu o sobie. Zależało nam na stworzeniu uniwersalnej historii o uniwersalnych życiowych wyborach, których każdy może dokonywać, a które mogą odmienić bieg życia. Wysypisko stało się tłem – miejscem, w którym Jula dorasta. Uniwersalny przekaz filmu zawiera się w tym, że dokonuje ona czegoś niezwykłego, co często nie udaje się wielu osobom, które mają znacznie łatwiejszy start w życiu: bierze los w swoje ręce.

W końcu trafiłam na montażystę, który rozumiał zamysł filmu i współtworzył jego narrację. Rozmawialiśmy, montowaliśmy i poszukiwaliśmy rozwiązań – szukaliśmy wspólnie tej wewnętrznej historii opowieści.

Film dokumentalny czerpie swoją siłę z rzeczywistości, z prawdziwych wydarzeń, historii prawdziwych ludzi i autentycznych sytuacji. Dokumentalizm jest tutaj kluczowy, ponieważ widzowie oczekują, że film dokumentalny będzie odzwierciedlał rzeczywistość taką, jaka ona jest. Wierzą, że to, co oglądają na ekranie, jest autentyczne, bezpośrednio związane z prawdą i prawdziwym światem. Częścią etyki dokumentalisty jest przedstawianie prawdy na ekranie. Z drugiej strony, każdy wybór – ujęcie, kąt kamery, oświetlenie, montaż czy użyta muzyka – jest aktem twórczym. Kreatywność pozwala nadać materiałowi odpowiednią formę dramatyczną i estetyczną, która angażuje widza, poruszając go emocjonalnie i intelektualnie. Fakt, że filmowiec wykorzystuje kreatywne techniki, aby lepiej przekazać prawdę, nie stoi w sprzeczności z filmem dokumentalnym, ale wręcz go wzmacnia, pokazując prawdę w bardziej zrozumiałym, poruszającym lub symbolicznym sposób. Znalezienie równowagi między autentycznością a kreatywnością jest ogromnym wyzwaniem dla twórcy filmów dokumentalnych, szczególnie w przypadku złożonych produkcji, w których materiał realizowany jest latami. Obserwacyjne kino dokumentalne powstaje na styku kreatywności i prawdy. Jak zauważył krytyk filmowy Wojciech Wierzewski w artykule *Zaproszenie na ucztę*, opublikowanym w magazynie *Film*, omawiającym książkę Alicji Helman *Film faktów i film fikcji* (1977):

„Autorka *Filmu faktów i filmu fikcji* uczyniła punktem wyjścia swych rozważań modne w filmoznawstwie lat sześćdziesiątych dwie skrajne inklinacje kina, pozostające jednak w dialektycznym związku: «wiarę w rzeczywistość» i «wiarę w obraz». Innymi słowy, spróbowała pójść tropem lansowanych przez Bazina i Kracauera «dwóch równoległych» historii filmu.

68 Marcin Kot Bastkowski, op. cit, s. 21.

Dziejów kina pojmowanego jako zapis Świata otaczającego filmowca – w sensie dosłownym – i dziejów tej samej sztuki pojmowanej jako spektakl, budowany siłą inscenizatorskiej wyobraźni. [...] Szukała Alicja Helman nie tyle dwóch «czerwonych nitek» tradycji filmowej, co paradoksalnego ich splotu. Chyba ta konkluzja jest w całej książce najcenniejsza: podział na «kino faktów» i «kino fikcji» służy tylko do pełniejszego uświadomienia sobie odrębności i specyfiki doświadczeń filmowych. Tak jak «dokumentalizm» w istocie kreuje znaczenia poprzez reprodukcję, tak i «kreacjonizm» materializuje się na ekranie poprzez fizyczną, czasem wręcz dokumentalną konkretyzację. [...] Autorka odrzucając mitologizujące wnioski Bazina i Kracauera zdołała dowieść o wiele bardziej przekonująco niż jej słynni poprzednicy, że kino nie jest wewnętrznie jednorodne, że z różnic poetyk i sposobu posiłkowania się fotografią rzeczywistości wiele wynika; jednakże nie ma kreacji bez respektowania praw tworzywa, tak jak nie istnieje «obiektywne oko kamery»⁶⁹.

Choć film dokumentalny często postrzegany jest jako wierny zapis rzeczywistości, to sposób jej przedstawienia jest w dużej mierze wynikiem artystycznych decyzji podejmowanych przez twórcę. Wybór materiałów, które znajdą się w ostatecznej wersji filmu, sposób ich montażu, wykorzystanie diegetycznych i niediegetycznych dźwięków, styl narracji, konstrukcja postaci i inne elementy formalne tworzą unikalny język filmu, nadając mu charakter i wewnętrzną harmonię. W przypadku filmu dokumentalnego szczególnym wyzwaniem dla twórcy jest przekształcenie chaotycznej, często przypadkowej rzeczywistości w uporządkowaną opowieść, która nie tylko dostarczy informacji, ale także zaangażuje i poruszy widza. Połączenie obrazu, dźwięku, narracji, emocji i faktów w spójną całość pozwala poprowadzić widza przez historię w przemyślany i klarowny sposób. Dokumentalista nie tylko rejestruje wydarzenia, ale także je interpretuje, nadając im znaczenie. Dobór materiałów, ich aranżacja i twórcza interpretacja sprawiają, że rejestrowana rzeczywistość zyskuje wymiar uniwersalny, zdolny wywoływać emocje i zmuszać do refleksji. Film dokumentalny, choć oparty na faktach, nie jest zatem tylko prostym odzwierciedleniem rzeczywistości, ale jej artystyczną interpretacją, która ma moc wzbudzania refleksji, prowokowania do dyskusji i poruszania najgłębszych emocji.

Montażystka Grażyna Gradoń mawia, że „montaż jest w głowie”. Zdanie to doskonale oddaje istotę tego etapu pracy – pomysły, które przychodzą do głowy montażysty, czasami prowadzą do wiernego odtworzenia wydarzeń, a innym razem do stworzenia zupełnie nowych bytów, zgodnie z wizją artysty i potrzebami dramaturgii. Przykładem tego może być scena rozmowy przy ognisku w *Nadejdą lepsze czasy*⁷⁰. Brakowało nam w filmie sceny informacyjnej,

69 Wojciech Wierzewski, *Zaproszenie do uczty*, Film 1977, nr 19, s. 6.

70 *Nadejdą lepsze czasy* film dokumentalny, pełna wersja filmu w polskiej wersji językowej, 94 minuty – materiał wideo dostępny pod linkiem: <https://vimeo.com/manage/videos/143350840/ba77ca5fdd>, timecode: 00:34:30

wyjaśniającej to, w jaki sposób operują na wysypisku mafijne punkty skupu. Zmontowaliśmy więc scenę, która składa się z ujęć, i wypowiedzi kilku osób, które istniały jako autonomiczne ujęcia i wypowiedzi, nagrane w różnym czasie, w różnych miejscach i okolicznościach. Wypowiedzi Luby, jednej z bohatererek, były wręcz nagrane poza wysypiskiem, gdy odwiedziłam ją na wsi, gdzie zawiozłam ją, gdy odmroziła nogi na wysypisku. Scenę tę oparliśmy na zbliżeniach rąk, ujęciach nalewania herbaty, robienia skręta, co pozwoliło nam wykorzystać te wypowiedzi tak, jakby siedzący przy ognisku ludzie rozmawiali ze sobą po cichu, anonimowo, uskarżając się na otaczający ich mafijny system i bezprawie panujące na wysypisku. (- Oni zarabiają pieniądze, a ile nam płacą? Metal na przykład – skupują za 2 ruble, a na mieście odsprzedają za 78 rubli. – W mieście cena jest wyższa, ale nam nie wolno nic wynosić z wysypiska. – Jeśli kogoś złapią, to pobiją i każą pracować za darmo. – Na mafię. Ty chcesz to ujawnić. Zginiesz. Bo tutaj wszystko jest skorumpowane. I bądź ostrożna!). W ten sposób z istniejących autonomicznie fragmentów materiałów powstała zupełnie nowa scena. Kolejnym przykładem kreacji w montażu jest inna sytuacja, która miała miejsce podczas pracy nad filmem *Nadejdą lepsze czasy*: filmując Julę i Andrieja, nie zdawałam sobie sprawy z rodzącego się między nimi uczucia. Dopiero później, gdy Julia zaszła w ciążę, podczas montażu zaczęliśmy szukać ujęć, które mogłyby zilustrować rozwijającą się między nimi miłość. Sceny, w których Andriej i Julia śmieją się, spoglądają na siebie czy przekomarzają się, nabrały nowego znaczenia w kontekście ich późniejszej relacji. Wiedza zdobyta po czasie pozwoliła na nowo zinterpretować te sytuacje. Dzięki odpowiedniej sekwencji ujęć, dodaniu muzyki i dźwięków, udało się w montażu stworzyć atmosferę rodzącej się miłości, która finalnie doprowadziła do ciąży Juli. To nie zostało w ten sposób sfilmowane, jednak zostało w ten sposób zmontowane⁷¹. Z kolei Marcin Kot Bastkowski w kontekście innej, „delikatnie kreowanej montażem sceny agresji Dziadka”⁷², zauważył:

„Materiał zdjęciowy w zakresie emocji okazał się na tyle bogaty, że dodatkowa kreacja na tym poziomie była właściwie zbędna. Chciałbym przytoczyć jednak jedyny przypadek, który był taką kreacją w procesie montażowym, jest ciekawy pod względem warsztatowym, i jest przykładem dostrzeżenia i wykorzystania możliwości, jaką podsuwał materiał. [...] W kierunku wejścia do domu idzie Dziadek, w dźwięku słychać, jak zaczyna krzyczeć na Julę. W kolejnym ujęciu widz rozumie, że Dziadek próbuje bić Julę. Jego ciosy są kierowane w stronę kamery, którą trzyma reżyserka. W rzeczywistości Dziadek próbował bić Hannę Polak. Widz odbiera zmontowany materiał subiektywnie, ponieważ w tym miejscu dwa ujęcia wcześniej widział Julę z kubkiem. [...] ważny jest fakt, że takie sytuacje miały miejsce rzeczywiście, więc znaczenia nominalne prezentowanego świata są tożsame ze źródłowymi”⁷³.

71 Tamże, timecode: 01:01:20

72 Marcin Kot Bastkowski, op. cit., s. 57, *Nadejdą lepsze czasy* op. cit., timecode: 01:14:48

73 Marcin Kot Bastkowski, op. cit., s. 57.

Budowanie poczucia obecności Juli w filmie było jeszcze innym wyzwaniem, które wymagało kreatywnych rozwiązań. W materiale gromadzonym przez lata zdarzały się momenty, gdy bohaterka była nieobecna przez dłuższy czas. Aby zachować jej obecność w narracji, w scenach, gdzie Julia zniknęła na zbyt długo, dodawaliśmy jej głos lub ujęcia z nią, nawet jeśli w rzeczywistości nie była obecna w danej sytuacji. Przykładem jest scena, w której Dima gra na gitarze. W rzeczywistości została ona zmontowana z dwóch odrębnych wydarzeń – ujęcia przedstawiające Julię i Swietę słuchające gry Dimy pochodzą z innego dnia zdjęciowego. Jeszcze innym przykładem takiego zabiegu, są ujęcia Moskwy mającej w oddali⁷⁴, obrazy wysypiska⁷⁵ czy widoki wsi⁷⁶. Pierwotnie miały one jedynie ukazywać miejsce akcji, ale na późniejszym etapie montażu, wzbogaciliśmy je refleksjami Juli w formie jej voice-overu. Dzięki temu, nawet w chwilach, gdy fizycznie nie pojawiała się w kadrze lub milczała, jej perspektywa i wewnętrzne przemyślenia budowały jej obecność. Wzmacniało to emocjonalną więź widza z bohaterką i pozwalało zachować spójność całej opowieści.

Film montowaliśmy warstwami, by ostatecznie stworzyć wielopoziomą epicką opowieść. Jedną z jego istotnych warstw miała za zadanie wykreowanie osoby Władimira Putina. Istnieje on w filmie tylko pod postacią ścieżki dźwiękowej, ale jest stale obecny podczas tych czternastu lat. Putin przemawia przez radio, a mieszkańcy wysypiska odważnie mówią o Putinie. Choć są ludźmi pogardzanymi, mają więcej odwagi cywilnej i rozsądku, niż przeciętny mieszkaniec Moskwy, który nie ośmiela się krytykować władz. Obecność warstwy filmu, odzwierciedlającej rosnące w siłę imperium Putina, jest jednym z bardzo ważnych elementów opowieści. Zdjęcia do filmu kończą się w 2014 roku obrazami konfliktu militarnego na Ukrainie⁷⁷, który, jak wiemy, nie usatysfakcjonuje zapędów „wielkiego inkwizytora”. Maria Shpolberg w *Regimes and their Refuse: Filming Russia in Transition*, zauważa:

„W pewnym momencie Polak dokonuje radykalnego wyboru: [...] przechodzi do szerokiego ujęcia, które trwa dłużej niż zwykle: pośród fakturowego, zaśmieconego krajobrazu z przerażeniem uświadamiamy sobie, że widzimy spalone ciało. Ten szokujący obraz przywołuje inną dialektykę: tę, którą Giorgio Agamben rysuje między niejasną figurą prawa rzymskiego, znaną jako *homo sacer*, a suwerenem lub *basileusem*. *Homo sacer* był kimś, kogo uznano za osobę pozostającą poza prawem i kogo w związku z tym można było bezkarnie zabić (Agamben 2015). Zarówno *homo sacer*, jak i *basileus* istnieją w stanie wyjątku wobec prawa, ale jeden posiada całą władzę, a drugi – jej całkowity brak. O ludziach w filmie Polak można pomyśleć, że zajmują przeciwny biegun niż władza z tego samego powodu: ich bezsilność podkreśla rosnącą

74 *Nadejdą lepsze czasy* op. cit., timecode: 00:11:08

75 Tamże, timecode: 00:52:39

76 Tamże, timecode: 01:16:30

77 Tamże, timecode: 01:29:19

wszechmoc państwa. [...] W rezultacie mamy poczucie dwóch rozbieżnych temp: cyklicznego czasu wysypiska śmieci, w którym nic się nie dzieje, oraz linearnego, politycznego czasu wzrostu władzy Putina”⁷⁸.

Autorski wkład w konstrukcję postaci pozwala przekształcić indywidualną historię w uniwersalną opowieść o ludzkiej kondycji, nadając jej wymiar wykraczający poza osobiste doświadczenia bohatera. Dzięki starannie dobranym ujęciom, precyzyjnemu montażowi i świadomej narracji, twórca może wydobyć z jednostkowych przeżyć elementy, które rezonują z szerszą publicznością. W rezultacie osobista historia bohatera, choć zakorzeniona w konkretnym czasie i miejscu, staje się nośnikiem uniwersalnych emocji i problemów, takich jak miłość, cierpienie, nadzieja czy walka o godność. Takie autentyczne postaci – bohaterowie filmu – stają się symbolami określonych wartości i dylematów, umożliwiając widzowi odnalezienie w ich doświadczeniach odbicia własnych przeżyć. To z kolei prowadzi do głębszego zrozumienia siebie i innych.

Wraz z Marcinem Kotem Bastkowskim zasadniczo preferujemy montaż, który można określić jako „od szczegółu do ogółu”. Sceny często rozpoczynamy zbliżeniem lub ujęciem detalu, co buduje atmosferę tajemnicy i intryguje widza. Początkowo niepewny tego, co widzi, stopniowo odkrywa on sytuację rozwijającą się na ekranie. Taki sposób narracji pozostawia przestrzeń dla wyobraźni odbiorcy, który samodzielnie interpretuje znaczenie przedstawionych zdarzeń oraz ich kontekst. Jednakże niekiedy konieczne jest rozpoczęcie sceny od ujęcia wprowadzającego, tzw. „establishing shot”, które służy do osadzenia widza w miejscu akcji. Takie ujęcie pozwala określić przestrzeń, czas, czy kontekst, w którym rozgrywać się będzie dalsza narracja. Jego celem jest dostarczenie podstawowych informacji wizualnych, które umożliwiają widzowi łatwe odnalezienie się w świecie filmu. Dzięki temu może on skupić się na szczegółach oraz na rozwijającej się historii. Przykładem tego podejścia jest scena otwierająca film *Nadejdą lepsze czasy*, która zaczyna się szerokim planem, przedstawiającym dzieci schodzące po zboczu Zwałki⁷⁹. Ujęcie to nie tylko wprowadza widza w miejsce akcji, ale także ukazuje rozległość wysypiska w zestawieniu z pobliskimi moskiewskimi budynkami. Dzięki narracji można również zrozumieć bliskość Kremla i Placu Czerwonego, co wzmacnia kontekst geograficzny i symboliczny. Tego rodzaju ujęcia są istotne dla osadzenia fabuły w konkretnym środowisku i budowania głębszego zrozumienia przedstawianej rzeczywistości.

Istotną dla mnie kwestią jest to, że realizując film, nie szukam sensacji. Interesuje mnie przede wszystkim odkrywanie wewnętrznego świata ludzi, ich emocji, motywacji i codziennych zmagania. Filmując moich bohaterów, staram się zbliżyć do nich i dać im bezpieczną przestrzeń do otwarcia się i podzielenia swoją historią. Ta bliska relacja pozwala uchwycić nie tylko ich słowa, ale

78 Maria Shpolberg, op. cit.

79 *Nadejdą lepsze czasy* op. cit., timecode: 00:02:30.

także to, co często pozostaje niewypowiedziane – ich prawdę. I myślę, że to jest największą wartością w filmach dokumentalnych. Wychodzę z założenia, że film wymaga odwagi w kreowaniu własnej wizji, nawet jeśli oznacza to wybór trudniejszych ścieżek narracyjnych czy formalnych,

Każda z faz realizacji dzieła filmowego – od wstępnego pomysłu, przez pracę na planie, po dopracowanie najdrobniejszych szczegółów w postprodukcji, a nawet sposób promocji filmu – wymaga od twórców ogromnej cierpliwości i nieustannego dążenia do perfekcji. W tym kontekście przypomina mi się rozmowa z Jackiem Petryckim, który opowiadał o wyjątkowej etyce pracy Krzysztofa Kieślowskiego. Wspominał, jak nocami w montażowni Kieślowskiego na Chełmskiej światło nigdy nie gasło – reżyser pracował do późnych godzin, kiedy inni już spali. Petrycki podkreślił, że „Kieślowski zaczynał tam, gdzie inni kończyli”. To zdanie zapadło mi głęboko w pamięć jako kolejny dowód na to, że receptą na stworzenie dzieła sztuki jest determinacja, pasja i ciągłe poszukiwanie najlepszych rozwiązań artystycznych. Zgodnie z tą myślą, wraz z montażystą Marcinem Kotem Bastkowskim, wychodzimy z założenia, że sukces filmu to nie tylko talent, przypadek czy łut szczęścia. To, co tak naprawdę decyduje o końcowym efekcie, to ciężka, systematyczna i żmudna praca. Proces twórczy to ciągłe dążenie do perfekcji – poszukiwanie elementów, które można jeszcze poprawić, doszlifować, udoskonalić, wydobywając z materiału to, co najważniejsze i najlepsze. Wytrwałość, konsekwencja i pełne zaangażowanie są podstawą sukcesu dzieła filmowego.

Umysł ma naturalną skłonność do porządkowania rzeczywistości – w filmie i montażu często myślimy: „To wydarzyło się wtedy, a to później” lub „To ujęcie należy do tej sceny”. Jednak dla potrzeb dramaturgii, narracji, a także z powodów twórczych, wspólnie z montażystą Marcinem Kotem Bastkowskim wielokrotnie musieliśmy świadomie uwolnić się od tej tendencji do chronologicznego i linearnego porządkowania materiału filmowego.

To podejście znajduje odzwierciedlenie w koncepcji Władysława Stróżewskiego, który w *Dialektyce twórczości* pisał: „Im więcej wyływa z «ja» samego twórcy, im bardziej zdolny jest on uwolnić się od obowiązujących wzorów, schematów, konwencji, reguł – i wziąć na siebie odpowiedzialność za wartość tego, co decyduje się wytworzyć – tym potężniejsza jest siła oryginalności, z jaką spotykamy się i w twórcy, i w jego dziele”⁸⁰.

Osobiście uważam cytaty z *Dialektyki twórczości* Stróżewskiego za swego rodzaju artystyczne credo. Zarówno w mojej pracy twórczej, jak i dydaktycznej kładę ogromny nacisk na przełamywanie schematów, poszukiwanie oryginalności, schodzenie głębiej i docieranie do istoty sceny – a co za tym idzie filmu.

80 Władysław Stróżewski, op.cit., s. 203.

Wypracowana przez nas praktyka świadomego przełamywania linearności znalazła swoje odzwierciedlenie w kolejnych projektach Marcina Kota Bastkowskiego. Pracując nad serialem *Strażacy* w reżyserii Macieja Dejczer, montując trzecią serię, Bastkowski świadomie użył w jednej ze scen materiału z czwartej serii, który dopiero co trafił do montaźowni. Po obejrzeniu odcinka Dejczer zauważył: „Ależ te ujęcia pochodzą z czwartej serii!”. Na co montażysta odpowiedział: „Ale czy to działa?”. Reżyser przyznał: „Działa”.

3.4. Upływ czasu

W Stop the Clocks!: Time and Narrative in Cinema Helen Powell napisała:

„Dzięki rozwojowi technik montażowych kino staje się wirtualną machiną czasu, oferując widzowi wyjątkowe doświadczenie. Po oddzieleniu od zewnętrznego świata fizycznego istnieje możliwość przesunięcia w czasie, aby umożliwić zmianę pozycji podmiotu w przestrzennych i czasowych ramach samej narracji. Czas i narracja stają się nierozzerwalnie związane, do tego stopnia, że wyobrażenie sobie filmu bez aktorów, muzyki czy nawet montażu jest bardziej możliwe niż wyobrażenie sobie filmu bez «poczucia upływu czasu w ujęciu» (Tarkowski, 1989: 113)⁸¹.

Tworzenie opartego na wieloletniej obserwacji filmu dokumentalnego okazuje się być niezwykle skomplikowane na każdym etapie, ale szczególne wyzwania pojawiają się, gdy z zarejestrowanych przez czternaście lat setek godzin nagrań trzeba stworzyć dziewięćdziesiąt minut filmu. Te dziewięćdziesiąt minut czasu ekranowego musi być spójną, wciągającą historią, dającą widzowi poczucie mijających dla bohatera lat pozwalając mu znaleźć się w rzeczywistym czasie, w którym bohater znajduje się w danym momencie na osi czasu. Alicja Helman w *Słowniku filmu* tak zdefiniowała czas filmowy:

„Czas filmowy – parametr organizujący zarówno przebieg projekcji, jak i przebieg oraz chronologiczne uporządkowanie zdarzeń przedstawionych w filmie. Podobnie jak i przestrzeń, czas filmowy może odzwierciedlać rzeczywisty czas zdarzeń w realnym świecie, co postulowali zwolennicy realistycznych teorii filmu, ale z czego twórcy filmowi korzystali raczej rzadko. Fizyczne pojęcie czasu odnosi się do projekcji ekranowej, podczas gdy w odniesieniu do czasu zorganizowanego w obrębie dzieła mówimy o czasie przedstawionym lub znakowym. Czas upływający na ekranie organizowany jest przez dwa porządki – jeden z nich odnosi się do czasu akcji, drugi do czasu opowiadania, w którym rozgrywają się wydarzenia. Film może przedstawiać

81 Powell Helen, *Stop the clocks!: time and narrative in cinema*, tłum. własne, London; New York: I.B. Tauris, 2012, s. 21.

wydarzenia, które w stosunku do czasu teraźniejszego akcji rozegrały się w przeszłości (retrospekcja) lub zaistnieją dopiero w przyszłości (futurespekcja), jak też należą do innych trybów rzeczywistości (sen, halucynacja). Może też przedstawiać wydarzenia w porządku chronologicznym lub też mieszać i nakładać na siebie różne płaszczyzny czasowe. Teoria filmu bierze też pod uwagę psychologiczny wymiar czasu, tzw. czas widza, w którego odczuciu wydarzenia biegają szybko lub wolno, zależnie od jego zainteresowania akcją. Film ma też możliwość takich manipulacji czasem fizycznym, które udostępniają nam wymiary rzeczywistości niedostępne obserwacji. Dzieło filmowe zwolnione i przyspieszone przedstawia zjawiska, które przebiegają zbyt szybko lub zbyt wolno dla naszej percepcji. Film może też odwracać bieg czasu”⁸².

Z kolei Christian Metz w swojej pracy *Język filmu: Semiotyka kina* pisząc o tej dwoistości czasowej, zachodzącej pomiędzy czasem opowieści i czasem narracji, zauważył:

„Narracja jest... podwójnie złożoną sekwencją czasową... Istnieje czas opowiadanego zdarzenia i czas samego opowiadania (z języka angielskiego: «signified» i «signifier»). Ta dwoistość nie tylko umożliwia wszystkie czasowe zniekształcenia, które są powszechne w narracjach (trzy lata życia bohatera podsumowane w dwóch zdaniach powieści lub w kilku ujęciach «częstotliwościowego» montażu w filmie, itp.). Zasadniczo zachęca ona nas do rozważenia faktu, że jedną z funkcji narracji jest wymyślanie jednego schematu czasowego w kategoriach innego schematu czasowego”⁸³.

Umieszczenie jednej osi czasu w kontekście innej osi czasu umożliwia kreatywne manipulowanie czasem i przestrzenią w narracji. Jest to technika umożliwiająca tworzenie złożonej, wielowymiarowej opowieści.

Czas historyczny, w którym rozgrywa się akcja filmu *Nadejdą lepsze czasy*, to okres, w którym nasza główna bohaterka ma dziesięć lat, aż do ukończenia przez nią dwudziestego czwartego roku życia. Jest to również okres dojścia Putina do władzy, od jego zaprzysiężenia na prezydenta Federacji Rosyjskiej w 2000 roku. Jak stwierdził Christopher Garbowski w *Przestrzeń, czas i bohater*: „Czas historyczny można w dziele sztuki nazwać czasem kontekstualnym”⁸⁴. A politykę uznał Garbowski za „najbardziej konkretny wyznacznik czasu historycznego”. Napisał on:

82 Alicja Helman, *Słownik filmu*, red. Rafał Syska, Katowice 2010, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/czas-filmowy/256> (dostęp 5.12.2024)

83 Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, tłum. Michael Taylor, New York 1974, s. 18.

84 Christopher Garbowski, *Krzysztof Kieślowski's Decalogue Series*, tłum. Teresa Rutkowska, Lublin 1997, s. 37-38.

„Jednak bohater tworzy bardzo konkretną jednostkę i potrzebuje określonego kontekstu. Jak powiada Frankl, dla istoty ludzkiej nie tylko każda pojedyncza jednostka, ale każda osobista sytuacja realizuje swój własny sens. Toteż w rozterkach bohaterów dotyczących sensu życia czas historyczny odgrywa ważną rolę. [...] Reasumując – czas historyczny jest istotny dla bohaterów z ważniejszych powodów niż funkcja wykreowania bardziej realistycznego kontekstu ich działań i samego dramatu filmowego. Czas historyczny jest jednym aspektem bardziej rozległego czasu egzystencjalnego. Frankl zwięźle stwierdza, że czas historyczny to czynnik, który może nadać życiu znaczenie. Nikt nie jest anonimowy i każda sytuacja jest historyczna w kontekście osobistej, ulotnej historii życia każdego człowieka”⁸⁵.

„Frankl pomaga także w określeniu pełniejszego kontekstu czasu egzystencjalnego. Życie ludzkie realizuje się w napięciu pomiędzy tym, co jest, a tym, co być powinno, i napięcie to jest konieczne. Istota ludzka nie istnieje po to jedynie, by być, lecz by się stawiać”⁸⁶.

Czas akcji filmu odnosi się do okresu, w którym rozgrywają się wydarzenia przedstawione na ekranie. Jest to czas, w którym bohaterowie przeżywają swoje historie, a widzowie obserwują rozwój fabuły. Czas akcji filmu *Nadejdą lepsze czasy* rozgrywa się na przestrzeni czternastu lat, od 2000 do 2014 roku. Czas akcji w *Nadejdą lepsze czasy* przedstawiony jest w sposób linearny, ukazując wydarzenia w porządku chronologicznym – przynajmniej takie wrażenie powinien odnieść widz, bo dla dobra dramaturgii trzeba uwolnić umysł od linearności czy też chronologii wydarzeń. Film dokumentuje życie Juli i innych mieszkańców wysypiska, pokazując zmiany, jakie zachodzą w ich życiu na przestrzeni ponad dekady. W *Nadejdą lepsze czasy* czas narracji jest generalnie czasem teraźniejszym (z wyjątkiem sceny retrospekcji, gdy Julia wspomina ludzi z wysypiska).

Jeszcze innym parametrem czasowym jest czas percepcji. Czas percepcji w filmie odnosi się do czasu, jaki widz odczuwa podczas oglądania filmu, czyli do subiektywnego doświadczenia czasu w trakcie seansu. Jest to różnica między rzeczywistym czasem trwania filmu a tym, jak długi lub krótki wydaje się on widzowi. Sposób przedstawienia akcji, rytm narracji oraz emocjonalne zaangażowanie widza tworzą unikalne doświadczenie czasowe. Montaż pozwala przedstawiać wydarzenia, które trwają w rzeczywistości wiele godzin, dni, a nawet lat, w zaledwie kilka minut ekranowych. Przeskoki czasowe, które pokazują wydarzenia oddzielone od siebie kilkoma latami, mogą sprawić, że widz wręcz bardziej dynamicznie, czy dramatycznie odczuwa intensywność przemian i upływ czasu w życiu bohaterów, mimo że sama scena trwa tylko kilka chwil. W rezultacie czas percepcji może zostać przyspieszony, gdy wydarzenia są

85 Viktor Frankl, *Homo patiens. Próba wyjaśnienia sensu cierpienia*, tłum. Roman Czarnecki, Józef Morawski, Warszawa 1984, s. 61.

86 Tamże, s. 44.

dynamiczne, lub spowolnione, gdy reżyser chce na przykład, aby widz zagłębił się w scenę i poczuł emocje bohaterów w danym momencie lub oddał się kontemplacji świata przedstawionego na ekranie.

Warstwa ukazująca upływ czasu odegrała kluczową rolę w filmie realizowanym na przestrzeni wielu lat. Ujęcia zmieniających się pór roku na wysypisku, atak terrorystyczny na Dubrowce, noworoczne fajerwerki nad Moskwą, tykający w pokoju zegar w oczekiwaniu na narodziny dziecka, palenie w palenisku kartek z kalendarza, odliczanie dni przez Julę w oczekiwaniu na poród, operacja militarna na Ukrainie w 2014 roku, czy oglądanie przez Julę fotografii ukazujących zmiany, jakie zaszły u niej wraz z upływem lat – wszystkie te autentyczne, zarejestrowane sytuacje zostały świadomie wplecione w narrację filmu. W opowiadanej historii o dorastaniu nabrały one wyjątkowego znaczenia i symboliki, podkreślając istotę czasu jako jednego z głównych bohaterów tej opowieści. Tego rodzaju zabiegi pozwalają widzowi dostrzec, jak czas staje się integralnym elementem życia i przemian bohaterów. Realizm zastosowanych środków podkreśla autentyczność przeżyć głównej bohaterki filmu i pozwala widzowi zanurzyć się w otaczającej Julę i mieszkańców wysypiska rzeczywistości, wpływając na subiektywny, psychologiczny odbiór czasu.

W *Czasie utrwalonym* Andriej Tarkowski pisał o fenomenie czasu w filmie w następujący sposób:

„Dlaczego ludzie chodzą do kina? Co sprowadza ich do ciemnej sali, gdzie siedząc, obserwują przez dwie godziny grę cieni na płótnie? Poszukiwanie rozrywki? Potrzeba swoistego narkotyku? Istotnie, na całym świecie istnieją trusty i koncerty rozrywkowe wykorzystujące do takich celów kino, telewizję i wiele innych rodzajów widowisk. Nie tam jednak należy szukać odpowiedzi, lecz w zasadniczej istocie kina, związanej z ludzką potrzebą opanowania i przyswojenia sobie świata. Myślę, że normalnym dążeniem człowieka idącego do kina jest poszukiwanie czasu: utraconego, przeoczonego lub dotąd nieodnalezionego. Człowiek idzie tu po doświadczenie życiowe, gdyż kino, jak żadna ze sztuk, poszerza, wzbogaca i kondensuje jego rzeczywiste doświadczenie, a przy tym nie tylko je wzbogaca, lecz działa dłużej, rzekłbym – znacząco dłużej. [...] W czym tkwi istota autorskiej sztuki filmowej? Umownie można ją określić mianem rzeźbienia w czasie. Podobnie jak rzeźbiarz bierze blok marmuru i odczuwając wewnętrznie kontur przyszłej rzeźby, usuwa wszystko co zbędne, reżyser filmowy z bryły czasu ogarniającej ogromną i niepodzielną sumę faktów życiowych odrzuca i odcina wszystkie niepotrzebne, zostawiając tylko te, które powinny stać się elementami przyszłego filmu, które prawdopodobnie sprawdzą się jako składniki obrazu”⁸⁷.

87 Andriej Tarkowski, op. cit., s. 65-67.

Rozważając fenomen czasu, można zauważyć, że zegary kremlowskie i zegarki na wysypisku śmieci odmierzają te same jednostki fizyczne. Wskazówki urządzeń mierzących czas poruszają się z tą samą prędkością – od prezydenta Rosyjskiej Federacji po rezydentów Zwałki. Podczas gdy dla tych ostatnich upływający czas może oznaczać skrócenie cierpienia, Putinowi daje on możliwość działania z jeszcze większym rozmachem. Ostatecznie jednak czas pozostaje najbardziej demokratycznym z parametrów, ponieważ – jak zauważył Tarkowski w *Czasie utrwalonym*:

„Pierścień króla Salomona nosił napis: «Wszystko przemienie». [...] Czas, w którym człowiek żyje, daje mu możliwość poznania siebie jako istoty moralnej, zaangażowanej w poszukiwanie prawdy; jednak ten dar jest jednocześnie smaczny i gorzki. A życie nie jest niczym więcej niż okresem, który został mu przydzielony i w którym może, a nawet musi, kształtować swojego ducha zgodnie z własnym zrozumieniem celu ludzkiej egzystencji. Sztywne ramy, w które jest ono wtłoczone, czynią jednak tę naszą odpowiedzialność wobec siebie i innych jeszcze bardziej oczywistą”⁸⁸.

Jeśli przyznajemy istnienie duchowego wymiaru egzystencji, zmienia się nasza hierarchia wartości, a wraz z nią także sposób, w jaki postrzegamy upływ czasu. Czas przestaje być jedynie liniowym odliczaniem chwil, a zaczyna nabierać głębszego, symbolicznego znaczenia – staje się przestrzenią na refleksję, rozwój i zrozumienie. Istotne staje się nie to, co materialnie osiągniemy, ale jak ten czas wykorzystamy – czy odniesiemy sukces jako człowiek, rozwijając swoją wewnętrzną wartość, empatię i zrozumienie dla innych, zamiast mierzyć życie wyłącznie przez pryzmat osiągnięć zewnętrznych, sukces materialny. Pozostaje zatem moralna implikacja tego, jak wykorzystujemy nasz czas: na przeciwnym biegunie od reżimu Putina i jego trwających wojen gospodarczych i militarnych jest człowieczeństwo tych pogardzanych, odrzuconych, niewidzialnych ludzi. Pojawia się pytanie o sens życia, o jego ostateczną wartość i – być może – najważniejsze pytanie: co zrobić z czasem, jak go najlepiej wykorzystać?

3.5. Konsultanci

Omawiając etap montażu filmu *Nadejdą lepsze czasy*, pragnę wspomnieć o profesjonalistach, którzy pełnili funkcję konsultantów filmu i mentorów, takich jak montażysta/reżyser Stan Neuman, dokumentalista Andrzej Fidyk oraz redaktor naczelny DOC3 włoskiego nadawcy RAI, Lorenzo Handel. Każdy z nich wniósł swoją unikalną perspektywę, rozwijając projekt w sposób, który trudno byłoby osiągnąć samodzielnie.

88 Andrey Tarkovsky, *Sculpting In Time*, tłum. Kitty Hunter Blair, tłum. własne, 1989, s. 116.

Jeden z czołowych francuskich dokumentalistów, Stan Neuman (najbardziej znany z pracy nad serialem telewizyjnym *Architectures* 2001–2003), wypowiedział podczas konsultacji filmowych coś, co szczególnie głęboko zapadło mi w pamięć. Powiedział on: „ F i l m j u ż j e s t . Ale musisz go znaleźć”.

Tak, ale jak to zrobić? Jak go znaleźć?

Dotarcie do najgłębszego przesłania dzieła, w przypadku *Nadejdą lepsze czasy*, wymagało lat pracy twórczej. To „odnajdywanie” filmu, zrozumienie sedna opowieści filmowej, to fundamentalna kwestia, która pojawia się już na etapie prezentacji projektu, czyli podczas tzw. pitchingu. Często zadanie to udaje się zrealizować dopiero na etapie montażu – zarówno w filmie fabularnym, jak i, zwłaszcza, dokumentalnym, gdzie przebieg historii pozostaje otwarty i nieprzewidywalny. Właśnie w trakcie montażu twórca najczęściej odkrywa, dokąd tak naprawdę prowadzi narracja i jakie przesłanie niesie opowiadana historia. Z tego powodu często mówi się, że film tak naprawdę powstaje, czy rodzi się w montażowni. Krzysztof Kieślowski pisał o tych poszukiwaniach filmowej narracji na etapie montażu:

„Myślę, że tak naprawdę ja tworzę film w montażowni. Zdjęcia to tylko zbieranie materiału, stwarzanie możliwości. Staram się prowadzić je tak, żeby zapewnić sobie jak największą swobodę manewru”⁸⁹.

Uważam, że niezależnie od etapu pracy, na którym to nastąpi, poszukiwanie i odnalezienie tego, o czym mówił Stan Neuman – czyli odpowiedzi na pytania: „O czym jest film?” i „O czym tak naprawdę jest film?”, czyli odnajdywanie wewnętrznej historii filmu – było najważniejszą lekcją, jaką wyniosłam z realizacji filmu *Nadejdą lepsze czasy*.

Inną osobą, która wspierała nas w pracy nad filmem *Nadejdą lepsze czasy* był dokumentalista Andrzej Fidyk. Zwracał on szczególną uwagę na kwestie budowania napięcia i emocji w filmie, tak aby film był „dziełem atrakcyjnym dla widza”. W wywiadzie dla *Polityki* ujął ten temat następująco:

„O wiele łatwiej jest nakręcić filmik z oczywistą tezą publicystyczną. Taki, który trafia wyłącznie do intelektu widza, ale nie porusza jego emocji. Ja uważam, że uruchomienie emocji widza w filmie dokumentalnym decyduje o tym, że mamy do czynienia ze sztuką, a nie tylko z publicystyką”⁹⁰.

89 Krzysztof Kieślowski, *O sobie*, Kraków 1998, s. 159.

90 Ewa Winnicka, *Rozmowa z dokumentalistą Andrzejem Fidykiem o niejednoznacznej rzeczywistości, dobrodziejstwie żelaznej logiki i pożytku z moralności*, *Polityka*, nr 51/2009, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1501621,1,rozmowa-z-andrzejem-fidykiem.read>, (dostęp 5.12.2024).

W *Kwartalniku Filmowym* z 1998 roku w artykule *Sztuka opowiadania*, Andrzej Fidyk w rozmowie z Wojciechem Micherą, powiedział:

„[...] emocje zawsze były dla mnie ważne – zawsze chodziło mi o to, żeby moje filmy były rodzajem widowiska”⁹¹.

Rola emocji w filmie jest fundamentalna. Roger Ebert w swoim esej *What makes a masterpiece?* w *The Guardian* także ujął to doskonale, pisząc:

„Prędzej czy później każdy miłośnik kina dociera do Ozu i rozumie, że w filmach nie o ruch chodzi, ale o to, aby poruszać”⁹². Jest to fantastyczna gra słów w języku angielskim: nie o obraz w ruchu/ruchomy chodzi – lecz o obraz, który wywołuje emocje, który porusza – z ang. „moving image”. Emocje budują pomost między dziełem filmowym a widzem. Emocjonalna karuzela różnych uczuć, takich jak wzruszenie, radość, smutek, ból, irytacja, jest tym, co utrzymuje widza w napięciu i przykuwa go do ekranu.

W procesie budowania emocji w *Nadejdą lepsze czasy* ogromnym atutem stała się właśnie długofalowa obserwacja życia głównej bohaterki, jej fizycznego dorastania, rozwoju emocjonalnego i psychicznego, jej przemian. Widz ma okazję być obserwatorem i uczestnikiem niezwykle osobistych momentów i wyborów, przed którymi staje Julia. Dzięki temu może on utożsamiać się z nią, rozumieć sytuację, w której się znajduje, współczuć jej w tych trudnych chwilach, gdy życie ją doświadcza i cieszyć się, gdy w jej życiu zdarza się coś dobrego. Życie napisało w tym przypadku najbardziej niezwykły scenariusz, wynagradzając trudy wieloletniej pracy nad filmem. Kiedy wydaje się, że Julia straciła już wszystko i nic dobrego nie może jej spotkać, okazuje się, że w niej samej zachodzi przemiana. Postanawia ona jednak walczyć o siebie i przestać biernie przyjmować to, co przynosi jej los. A gdy bierze sprawy w swoje ręce, niespodziewanie dla wszystkich nadchodzą lepsze czasy.

Intensywne emocje w filmie mogą doprowadzić widza do doświadczenia stanu katharsis, tak ważnego dla trzyaktowej struktury dramatycznej. Marek Henrykowski w *Słowniku terminów filmowych* definiuje katharsis następująco:

„katharsis (< gr. katharsis = oczyszczenie) zjawisko psychologiczne towarzyszące procesowi odbioru różnych sztuk, w tym filmu. Efekt katartyczny powstaje w wyniku umiejętnie zaprojektowanego przez twórcę estetycznego przeżycia widowiska filmowego wpisanego

91 Fidyk Andrzej, Michera Wojciech, *Sztuka opowiadania*, *Kwartalnik Filmowy* 1998, nr 23, s. 106-120.

92 Roger Ebert, *What makes a masterpiece?*, <https://www.theguardian.com/film/2002/apr/21/features>, 21.04.2002, (dostęp: 24.10.2024).

w proces odbioru. Polega on na „oczyszczającym” psychikę działaniu terapeutycznym, w wyniku którego poddany podczas seansu intensywnym doznanom emocjonalnym widz osiąga ostatecznie stan uspokojenia i równowagi wewnętrznej”⁹³.

Prócz skupiania się na kwestii wagi emocji w filmie, Andrzej Fidyk zachęcał nas również do szukania kreatywnych rozwiązań na wykorzystanie najlepszych materiałów, tak abyśmy podejmowali próby pozostawienia ich w filmie i nie rezygnowali z nich zbyt łatwo. Montaż filmu w istocie jest procesem polegającym na selektywnym wyborze elementów, a więc jest także procesem rezygnacji, jednak warto szukać alternatywnych twórczych rozwiązań by zachować wartościowe ujęcia czy sceny. Bywa to kwestią pomysłu, zestawienia danego ujęcia w innej konfiguracji, nadając mu w ten sposób nowe znaczenie.

Kolejną osobą która wspierała nas i nasz projekt, i która motywowała nas do dalszej pracy nad *Nadejdą lepsze czasy*, był redaktor zamawiający włoskiej telewizji RAI, a obecnie wykładowca w szkole filmowej Accademia di Belle Arti „Mario Sironi” we Włoszech, Lorenzo Hendel. Lorenzo Hendel jest także autorem książek poświęconych filmowi dokumentalnemu. Z wielką cierpliwością oglądał on kolejne układowe filmy, dzieląc się ze mną swoimi uwagami, tym samym pomagając mi poszukiwać linii narracyjnej filmu. Jego wsparcie było nieocenione. Walczył o ten film wraz ze mną. W jednym z e-maili napisałam do niego: „Drogi Lorenzo, byłam ostatnio na warsztatach z kilkoma montażyстами – i co ciekawe, mam zupełnie inne pomysły niż oni”.

Lorenzo odpowiedział mi krótko: „Tak, chroń swoje pomysły przed ekspertami...”

W przypadku długoterminowego filmu *Nadejdą lepsze czasy*, wsparcie ludzi, którzy z jednej strony mieli dystans do materiału, a z drugiej, mieli ogromne doświadczenie filmowe było kluczowe. Przekonałam się nie tylko, jak niezwykle ważna jest praca nad tak dużym i trudnym projektem z właściwym montażyście – właściwym zarówno pod względem specyfiki projektu, jak i spotkania się wizji filmowców – ale także, jak istotne w tym procesie odnajdywania linii narracyjnej jest pomoc innych doświadczonych filmowców.

3.6. Postprodukcja

Etap postprodukcji filmu był niezwykle wymagający i od pewnego momentu, kiedy pojawili się koproducenci, ograniczony terminami. Setki taśm MiniDV i DVCam musiały zostać

93 Marek Henrykowski, op. cit. s. 136.

poddane procesowi cyfryzacji. Pliki te zostały następnie przekonwertowane do formatu MXF, dzięki czemu film można było montować za pomocą programu Avid. Przy tak obszernym materiale użycie innych narzędzi nie wchodziło w grę. Do tego niezbędne były tłumaczenia zgromadzonego materiału. Początkowo tłumaczenie zostało wykonane przy użyciu rejestracji ścieżki dźwiękowej. Nie zdało to jednak egzaminu i konieczne było przygotowanie napisów. Z racji tego, że konieczne byłoby wyeksportowanie ogromnej liczby plików w celu stworzenia następnie napisów z tłumaczeniami w profesjonalnym programie, takim jak np. Subtitle Edit, napisy przygotowywałam ostatecznie bezpośrednio w Avidzie. Taki proces pracy jest niezwykle czasochłonny. Zajęło mi to kilka miesięcy pracy.

W przypadku długoterminowych projektów, ilość materiału filmowego bywa ogromna. Kluczowe jest tworzenie kopii zapasowych i prawidłowa ich organizacja, katalogowanie.

Jako, że film nakręcony został przy pomocy wielu kamer i w różnych formatach zapisu od Mini Dv/DVCam do HD, w postprodukcji podnieśliśmy jakość materiału stosując tzw. upscaling z PAL do HD i UHD, a w wersji kinowej do 4K.

Zarówno dźwięk, jak i muzyka w *Nadejdą lepsze czasy* były niezwykle ważnymi narzędziami dramaturgicznym, wywołującymi emocje i wpływającymi na atmosferę filmu. Część pracy nad dźwiękiem diegetycznym i niediegetycznym została wykonana przez montażystę Marcina Kota Bastkowskiego jeszcze na etapie montażu, a ukończony film został udźwiękowiony przez Kristiana Selina Eidnesa Andersena, który pracował z Larsem von Trierem przy takich filmach jak *Tańcząc w ciemnościach*, *Przełamując fale*, *Manderlay* i *Antychryst*, oraz współpracującego z nim Briana Dyrby'ego. Reżyseria dźwięku w *Nadejdą lepsze czasy* wzbogaciła obraz o realistyczne i symboliczne warstwy dźwiękowe, takie jak np. dźwięki ciężarówek przewożących śmieci z miasta na wysypisko, dźwięki zrzuconych z nich stert gruzu i szkła, czy odgłosy maszyn rytmicznie pracujących na wysypisku. Szumy, echa, szczekania psów, krakanie wron, zapalane zapałki by rozpałcić palenisko lub zapalić papierosa, dźwięki uderzeń młotka, wiatru, deszczu i inne diegetyczne dźwięki, które zostały dodane na etapie udźwiękowania filmu, wprowadzają widza w atmosferę Zwałki i w emocjonalny świat bohaterów, a także wpływają na rytm scen i filmu. Kolejnym ważnym elementem dźwiękowym był dodany dźwięk słuchanego na wysypisku radia.

Joanna Wojnicka i Olga Katafiasz w *Słowniku wiedzy o filmie* podały następującą definicję dźwięku filmowego:

„Dźwięk filmowy dzieli się na diegetyczny (czyli należący do świata kreowanego na ekranie, a więc dialogi, dźwięki naturalne), a tu z kolei rozróżnia się dźwięk diegetyczny wewnątrz kadrowy (taki, którego źródło jest widoczne na ekranie) i pozakadrowy (kiedy jego

źródło znajduje poza obrębem ekranu), oraz niediegetyczny (towarzyszący światu przedstawionemu, ale do niego bezpośrednio nieprzynależny, na przykład muzyka filmowa)”⁹⁴.

Muzyka, choć w filmie dokumentalnym powinna być używana bardzo oszczędnie, jest kolejnym niezwykle potężnym narzędziem, wpływającym na emocje, podkreślającym dramatyzm prezentowanych wydarzeń i pomagającym w budowaniu spójnej, sugestywnej narracji. Użyliśmy w filmie dwóch rodzajów muzyki. Z jednej strony użyta jest diegetyczna muzyka, czyli grane i śpiewane przez żyjącego na Zwałce Dimę „Gitarzystę” utwory takich legendarnych grup i wokalistów jak Chizh & Co. Z drugiej strony jako niediegetyczna, użyta została muzyka Keatona Hensona. W tej kwestii, niestety, trzeba było pójść na kompromis, ponieważ kompozytor Keaton Henson był w trasie koncertowej i nie mógł skomponować na potrzeby filmu nowej muzyki w danym terminie. Mogliśmy jednak wykorzystać muzykę z jego ostatniego albumu *Romantic Works*. Czasem sama rozdzielałam ścieżki dźwiękowe, by wyciągnąć tylko niektóre instrumenty, kiedy w danej scenie brakowało tylko ambientu, a muzyka z albumu była zbyt symfoniczna, zbyt bogata, a czasem miksowałam te dźwięki z naturalnymi dźwiękami wysypiska, dla bardziej naturalnego efektu. W dokumencie obserwacyjnym kwestia muzyki jest szczególnie wrażliwym obszarem – z jednej strony muzyka jest potrzebna do budowania nastroju, ale z drugiej strony potrzebne są naturalne dźwięki, żeby budować wrażenie autentyczności. Trzeba zwłaszcza uważać, by muzyka nie przytłaczała scen i nie wymuszała emocji. W filmie dokumentalnym jest to bardzo cienka granica.

Jeśli chodzi o korekcję kolorów w *Nadejdą lepsze czasy*, ważne było nie tylko osiągnięcie wizualnej spójności materiału kręconego przez lata, różnymi kamerami, ale także uchwycenie realistycznych warunków panujących na wysypisku śmieci. Wymagało to precyzyjnego wyważenia nasycenia kolorów, balansu bieli oraz dostosowania kontrastu i ekspozycji, tak aby w rezultacie uzyskać naturalny i spójny obraz.

Aby cały ten twórczy proces ten zakończył się sukcesem, projekt wymagał niezwykle dedykowanej i profesjonalnej ekipy filmowej. Kilka kluczowych osób, które zazwyczaj nie wysuwają się na plan pierwszy podczas pracy nad filmem, stoi faktycznie za jego sukcesem, bo to dzięki ich pracy, umiejętnościom technicznym i artystycznym, i ich ogromnemu poświęceniu, projekt w ogóle można było zrealizować. Oprócz montażysty Marcina Kota Bastkowskiego, ekipa ta składała się z Piotra Rejmera (nadzór postprodukcji), Przemysława Niedźwiedzkiego (korekcja barwna), Kristiana Selina Eidnes Andersena i Briana Dyrby (montaż i zgranie dźwięku), Joanny Badełek i Pawła Juzwuka (konsultanci muzyczni).

94 Joanna Wojnicka, Olga Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie*, Bielsko-Biała 2005, s. 420.

3.7. Promocja

Aby film *Nadejdą lepsze czasy* został zauważony na rynku filmowym, niezbędna była dobrze przemyślana kampania promocyjna. Strategia kampanii promocyjnej składała się z poszczególnych elementów, mających na celu zbudowanie obecności filmu w mediach poprzez dotarcie do krytyków filmowych (m.in. *Hollywood Reporter*, *Variety*, *Envelope*, *Los Angeles Times*), promocję filmu w Internecie, zatrudnienie agencji PR i zatrudnienie publicysty w Europie i Stanach Zjednoczonych w celu skutecznej promocji filmu. Istotna dla promocji filmu była również współpraca z wpływowymi organizacjami branżowymi w celu organizacji pokazów specjalnych, wraz z dyskusjami po filmie i zgłaszanie filmu na międzynarodowe festiwale.

W rezultacie tych działań, film *Nadejdą lepsze czasy* zdobył kilkadziesiąt nagród na festiwalach filmowych na świecie, takich jak IDFA, Millennium Docs Against Gravity, Doc.fest Munich, czy Cinema Eye. Film otrzymał także nominacje do Duńskich Nagród Filmowych (Robert) i Polskiej Akademii Filmowej (Orły), oraz niezwykle prestiżową nominację do Nagrody Amerykańskiej Gildii Producentów, w wyniku czego jako producent filmu, zostałam zaproszona do członkostwa w Amerykańskiej Gildii Producentów (PGA).



25. Materiały promocyjne do filmu *Nadejdą lepsze czasy*

Film *Nadejdą lepsze czasy* otrzymał wiele pozytywnych recenzji od wpływowych krytyków filmowych i twórców filmowych o międzynarodowej renomie. Pozwolę sobie przytoczyć kilka wybranych cytatów z recenzji, które ukazały się w prasie po premierze filmu:

- Joshua Oppenheimer, reżyser *Sceny Zbrodni*, *The Guardian*:

„Jednak moim najmocniejszym doświadczeniem z kinem non fiction w tym roku był film *Nadejdą lepsze czasy* Hanny Polak, która spędziła trzynaście lat filmując dorastającą dziewczynkę na wysypisku śmieci w Moskwie, od jej dziesiątego do dwudziestego trzeciego roku życia. Jako nastolatka rodzi ona dziecko, które zmuszona jest oddać do adopcji. Zakończenie jest tak wstrząsające, że nie tylko szlochałem, ale niekontrolowanie płakałem”⁹⁵.

- *Los Angeles Times*:

„Oprócz wytrwałego i intymnego reportażu, reżyserka i autorka zdjęć Polak stworzyła dzieło pełne wstrząsających obrazów – rozdzierających serce, elegijnych, naładowanych nadzieją. Wśród zmieniających się pór roku i nieustannego napływu śmieci, Julia dorasta szybciej niż większość. Dostrzega fatalizm poharatanych dorosłych. Kiedy ten trzymający w napięciu film w końcu się z nią rozstaje, gdy ma ona 24 lata, Julia zdążyła osiągnąć znacznie więcej niż tylko to, że udało się jej przetrwać”⁹⁶.

- *Newsweek*:

„Polak nie stara się upiększać rzeczywistości, a obraz jest tak żywy, że odnosimy wrażenie, że niemal cuchnie, ale unika też pokusy, by *Nadejdą lepsze czasy* było jedynie protestem przeciwko biedzie i społecznej bierności. To także wspaniała opowieść o dojrzewaniu – to, można tak powiedzieć, *Boyhood* z kontenera na śmieci. I choć może się to wydawać nieprawdopodobne, lepsze czasy w końcu nadchodzą, wynagradzając zarówno główną bohaterkę, jak i reżysera i widza”⁹⁷.

- Główny krytyk filmowy Mark Adams, *Screen Daily*:

„Niezwykle przejmujący i poruszający dokument, który przykuwa uwagę już od pierwszych mocnych chwil, *Nadejdą lepsze czasy* Hanny Polak to film, który niewątpliwie przyciągnie uwagę dystrybutorów i festiwalu, ponieważ opowiada historię młodej dziewczyny

95 Joshua Oppenheimer, *Oscars 2015: they should have been contenders...*, https://www.theguardian.com/film/2015/jan/25/oscars-2015-they-should-have-been-contenders?CMP=share_btn_tw, 25.01.2015, (dostęp: 24.10.2024).

96 Sheri Linden, *Review: 'Something Better to Come' reveals lives in a Russian dump*, <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-something-better-to-come-review-20150605-story.html>, 5.06.2015, (dostęp: 24.10.2024).

97 Aleksandr Gorbachev, Cady Drell, Max Kutner, Paula Mejia, Polly Mosendz, Zach Schonfeld, *The Best Documentaries of 2015 (So Far)*, <http://www.newsweek.com/best-documentaries-2015-so-far-337993>, 1.06.2015, (dostęp: 24.10.2024).

dorastającej wśród śmieci i odpadów na największym wysypisku śmieci w Europie, zaledwie 12 mil od centrum Moskwy. [...] Kiedy film się rozpoczyna, Julia jest wesolą dziesięciolatką z farbowanymi blond włosami w zielonych legginsach, bawiącą się z przyjaciółmi. Putin właśnie doszedł do władzy, ale na wysypisku śmieci dzieci palą papierosy, a dorośli piją alkohol. [...] W wieku 24 lat następuje swego rodzaju szczęśliwe zakończenie, gdy perspektywa własnego mieszkania staje się bardzo realna, a będąca w ciąży Julia ponownie dostrzega możliwość normalnego życia i względnego spokoju. Jak mówi cytat z *Na dnię* Maksyma Gorkiego, który pojawia się na ekranie: «Každy, mój przyjacielu, każdy żyje dla czegoś lepszego, co nadejdzie». Chociaż Julia znajduje się w centrum filmu, to pojawiają się tam również inne wstrząsające obrazy i wzruszające momenty – począwszy od pewnej nastolatki, której zdaje się, że znalazła miłość w kierowcy śmieciarki, a potem ta iluzja się rozwiewa, poprzez ujęcia czaszek i martwych ciał pogrzebanych między śmieciami, a skończywszy na zdjęciach podrostków budujących rozpadające się lepianki i ich ponurej akceptacji faktu, że większość z nich nigdy nie opuści tego miejsca. Jest to film, który zadaje emocjonalny cios i jest wspaniale wyreżyserowany i sfilmowany przez utalentowaną Hannę Polak⁹⁸.

- Amerykański krytyk filmowy David Bax na swoim blogu: „To jeden z najlepszych filmów, jakie widziałem w tym roku”⁹⁹.

Film *Nadejdą lepsze czasy* był szeroko dystrybuowany przez kanadyjskiego dystrybutora Films Transit i nadal, po dekadzie od jego ukończenia, jest dystrybuowany przez duńską organizację Why? (<https://www.thewhy.dk>), której motto brzmi „Zmieniając świat – każdym kolejnym filmem dokumentalnym”. Oprócz szerokiej dystrybucji w większości krajów Europy, Ameryki Północnej, Japonii, czy Australii, film dotarł do widzów w krajach byłego bloku sowieckiego, a także do widzów w krajach takich jak Afganistan, Pakistan, Kenia, Tanzania, czy Nowa Kaledonia. Przetłumaczony między innymi na język urdu i suahili, dotarł do najdalszych zakątków świata.

Dla mnie niezwykle ważne było to, by w wyniku kampanii promocyjnej film mógł realistycznie pomóc Julii nie stracić tego, co osiągnęła. Kiedy jej (drugie) dziecko ciężko zachorowało, musiała zostać z małą Ewą w szpitalu przez ponad rok, bez pracy, bez czyjegokolwiek wsparcia. Wówczas pomoc nasza i widzów okazała się kluczowa, by Julia miała środki na życie i leczenie dziecka. Julia powiedziała mi później: „Gdyby nie to wasze wsparcie, nie byłabym w stanie sama się utrzymać i nie wrócić na wysypisko. To normalne życie okazało się znacznie trudniejsze, niż mogłam sobie wyobrazić”.

98 Mark Adams, *Something Better To Come*, <https://www.screendaily.com/something-better-to-come/5080482.article>, 28.11.2014, (dostęp: 24.10.2024).

99 David Bax, *Hollywood Film Festival 2015: Something Better to Come*, <https://battleshippretension.com/hollywood-film-festival-2015-something-better-to-come-by-david-bax/>, 29.09.2015, (dostęp: 24.10.2024).

SOMETHING BETTER TO COME

STRIKINGLY DIRECTED
AND SHOT BY THE
TALENTED HANNA POLAK
Screen Daily



DANISH FILM INSTITUTE



DANISH DOCUMENTARY - HANNA POLAK FILMS - HBO EUROPE

84:1087714950

4. OBECNOŚĆ AUTORA W ŻYCIU BOHATERA I ODPOWIEDZIALNOŚĆ ETYCZNA

Bohaterowie *Nadejdą lepsze czasy*, a szczególnie Julia i jej matka, Tania, obdarzali mnie swoją obecnością i zaufaniem, i wpuszczali z kamerą do swojego życia na przestrzeni lat. Długotrwałe dokumentowanie czyjegoś życia rodzi jednak poważne dylematy etyczne. Historie portretowanych osób są wstrząsające, ale trzeba pamiętać, że to prawdziwi ludzie, a nie aktorzy. Filmy mogą stygmatyzować ich w życiu codziennym. Zagadnienia etyczne towarzyszące portretowaniu prawdziwych ludzi, zwłaszcza jeśli znajdujemy się z kamerą bardzo blisko bohaterów i przez długi czas, są bardzo delikatną kwestią. Wiele razy zastanawiałam się, czy nie zaszkodzę im, zamiast pomóc. Nie chodzi tylko o kwestie stygmatyzowania postaci filmowych w życiu, czy o delikatne granice prywatności, które łatwo można przekroczyć. Trudno przewidzieć, czy po projekcji filmu, zamiast otrzymać pomoc, nie spotkają się na przykład z jeszcze brutalniejszym prześladowaniem ze strony władzy na wysypisku. To dylematy, przed którymi staje każdy dokumentalista. Krzysztof Kieślowski zmagał się z moralnymi dylematami związanymi z filmowaniem prawdziwych emocji ludzkich w czasach, gdy realizował filmy dokumentalne. W swojej autobiograficznej książce napisał na ten temat:

„Kilka razy udało mi się sfotografować prawdziwą łzę. To zupełnie co innego. Ale teraz już mam glicerynę. Boję się tych prawdziwych łez, nie wiem, czy mam prawo je fotografować. Czuję się jak człowiek, który się dostaje w sfery właściwie zakazane. A to jest główny powód mojej ucieczki od filmu dokumentalnego”¹⁰⁰.

Z mojego doświadczenia wynika jednak również, że ludzie często chcą być zauważeni, chcą, by ich historie ujrzały światło dzienne, mają coś ważnego do przekazania. Czują, że zainteresowanie kamery wskazuje na ich społeczną akceptację i sprawia, że czują się wysłuchani i potrzebni. Często rozumieją, że ich historie są ważne w szerszym kontekście społecznym, rzucając światło na dyskryminację, która ich dotyka. Tym niemniej, zgoda na filmowanie w opartym na wieloletniej obserwacji filmie dokumentalnym jest procesem ciągłym, a nie jednorazowym zdarzeniem, a etyka ma fundamentalne znaczenie na wszystkich etapach pracy nad filmem. Bohaterowie powinni być świadomi tego, w jaki sposób ich historia zostanie przedstawiona, czuć się z tym komfortowo i mieć możliwość wycofania się w dowolnym momencie.

Jednym z cytatów z książki Stelli Bruzzi *Seven Up*, będącej wnikliwą analizą słynnej serii *Up* Michaela Apteda, który szczególnie mnie poruszył, było podsumowanie udziału bohaterów w tym filmowym eksperymencie na przestrzeni lat. Bruzzi napisała:

100 Krzysztof Kieślowski op. cit. s. 74.

„Podróż od *World in Action* (Pierwszy film z serii, *Seven Up!* (1964), był wyreżyserowany przez Paula Almonda na zamówienie Granada Television jako jako jednorazowa produkcja w serii *World in Action* – dop. autora) do *49 Up* była monumentalna, a *Seven Up* wymagał znacznej ilości osobistych inwestycji ze strony twórców, przede wszystkim Apteda, dla którego była to pierwsza praca i dla którego, jak sam mówi, stała się «największą częścią spuścizny, jaką po sobie pozostawię» (ibid.), ale także dla jego producentki, począwszy od filmu *28 Up*, Claire Lewis, i operatora, począwszy od *21 Up*, George'a Jesse Turnera. Przede wszystkim jednak osobista inwestycja była po stronie «dzieci», z których większość nadal zgadza się na wywiady, gdy mija kolejne siedem lat. Apted komentuje ich ciągle zaangażowanie w projekt: «Wystawienie swojego życia na ocenę ogromnej publiczności co siedem lat nie może być łatwe»¹⁰¹.

To zdanie wspaniale celebruje zaangażowanie bohaterów opartych na wieloletniej obserwacji filmów dokumentalnych na przestrzeni lat w projekt – ich poświęcenie. Osobiście uważam, że film nie jest najważniejszy – dobro bohaterów filmu powinno być na pierwszym miejscu. Na przykład podczas pracy nad *Nadejdą lepsze czasy* umieściłam ośmioletniego Artioma, z którym Julia rozmawiała o marzeniach, w dobrym domu dziecka i w ten sposób zakończył się jego udział w filmie. Jego dobro było ważniejsze niż nakręcenie filmu. Podobnie jak w przypadku Artioma, próbowałam umieścić Julę w domu dziecka. Julia jednak odmówiła, ponieważ nie chciała zostawić matki samej na wysypisku. Czuła się bardziej odpowiedzialna za swoją matkę, Tanię, niż Tania za nią. Sytuacje te pokazują jednak, że twórca może mieć ogromny wpływ na życie bohaterów i rejestrowaną rzeczywistość. Uważam, że moim moralnym obowiązkiem jest wpływać, pomagać. Z drugiej strony istnieje ogromna odpowiedzialność wobec inwestorów, koproducentów filmu. Trzeba zrealizować film do końca, choć w przypadku filmu dokumentalnego zawsze istnieje ryzyko związane z udziałem bohaterów w filmie i niemożnością ukończenia projektu. By tego dokonać, często trzeba szukać kreatywnych rozwiązań i być niezwykle elastycznym wobec nieoczekiwanych sytuacji, które pojawiają się na przestrzeni lat.

Podczas realizacji filmu *Nadejdą lepsze czasy* było wiele znaków zapytania dotyczących głównego bohatera czy bohaterki filmu. Choć od pierwszego spotkania Julia zarysowała się jako jedna z głównych postaci na wysypisku, cały czas pozostawała niepewność, czy nadal tam będzie z upływem lat, czy nie stracę z nią kontaktu, tak jak straciłam go z wieloma innymi, którzy z dnia na dzień zniknęli z wysypiska. W późniejszym okresie z kolei, gdy Julia wyrwała z wysypiska, zaczęła czuć się skrupowana, speszona obecnością kamery i zaczęła obawiać się, co pomyślą sąsiedzi. Miała obawy o to, czy może nadal publicznie formułować swoje opinie. Kiedy zaprosiła mnie do swojego mieszkania, przez długi czas nawet nie próbowałam wyciągać kamery. Dopiero gdy poczuła się swobodnie i komfortowo w swojej nowej sytuacji, sama pozwoliła mi na realizację kolejnych zdjęć do filmu. Filmując ją w tym środowisku, musiałam jednak być bardzo dyskretna i zachować delikatność.

101 Stella Bruzzi, *Seven Up*, 2007, Publisher: London: BFI, s. 1.

Osobiście nie patrzę na ludzi, bohaterów filmu, jak na ofiary, bez względu na to, co przytrafia im się w życiu. Nie patrzę na nich z góry, ale zawsze patrzę w górę, aby zobaczyć, czego mogę się od nich nauczyć, doceniając ich dobre cechy, ich piękno, odwagę, szlachetność, determinację. Nie wywieram na nich presji. Nie uważam, że reżyser jest „muchą na ścianie” – jest obecny, wchodzi w interakcje z bohaterami i przede wszystkim musi zachowywać się etycznie. Towarzysząc bohaterom filmu w ich życiu od dzieciństwa, poprzez okres wielu lat, nawiązuje się z nimi głęboką więź. Stają się oni przez to dla twórcy jak gdyby członkami jego rodziny, co świetnie oddaje inny przykład z realizacji serii *Up* – wywiad z bohaterami serii po śmierci Michaela Apteda. Jedną z bohaterek filmu, Jackie Bassett, wyznała wówczas:

„Jedyny sposób, w jaki mogę to opisać, to: To trochę tak, jakbyś miał wujka, którego nie jesteś pewien, czy kochasz, czy nienawidzisz. Czasami się go kocha, a innym razem nienawidzi. Ale nadrzędną rzeczą w przypadku Michaela było to, że był z nami całkowicie szczery; nigdy nie próbował niczego podstępnego ani nie zdradził nas w sposób, który mógłby okazać się dla nas niekomfortowy”¹⁰².

Z kolei inną bohaterką, Suzy Lusk, która brała udział w każdej części serii, z wyjątkiem ostatniej, 63 – *Up*, powiedziała:

„Zadzwonił do mnie latem. Potem przyjechał tutaj, żeby się ze mną zobaczyć, a potem zadzwonił ponownie, a ja po prostu powiedziałam: «Michael, to naprawdę zły moment. Zadzwoń do mnie ponownie za miesiąc». I tego nie zrobił. Gdyby do mnie zadzwonił, zrobiłbym to. Próbuję sobie odpowiedzieć na pytanie, czy żałuję, że odmówiłam, bo była to część serii 63 – *Up*, czy też żałuję, że nie wystąpiłam, bo był to ostatni odcinek serii, jaki Michael kiedykolwiek zrobił”¹⁰³.

Jula wielokrotnie podkreślała, że traktuje mnie jak członka rodziny. Wyraża to na różne sposoby. Na przykład zaprosiła mnie na chrzciny swojego dziecka. Pamięta też o życzeniach noworocznych, a także w wielu innych sytuacjach okazuje mi bliskość. Podobnie jest z bohaterką mojego kolejnego filmu *Anioły z Sindżaru*, Hanifą. Hanifa poszukiwała swoich pięciu młodszych sióstr, porwanych przez bojowników ISIS, zgodnie z obietnicą daną umierającemu ojcu, że odnajdzie i uwolni je wszystkie. Realizując film, udało mi się sfilmować uwolnienie dwóch z nich – Waddhy i Hiny. Przez pewien czas, gdy Waddha po powrocie z niewoli była w najtrudniejszym stanie emocjonalnym, spałam przy drzwiach wyjściowych, aby uniemożliwić jej ucieczkę z powrotem na linię frontu. Później bardzo to doceniła. Widziałam również, jak trudny okres psychiczny przechodziła druga siostra Hanify, Hina po swoim powrocie – miesiącami leżała

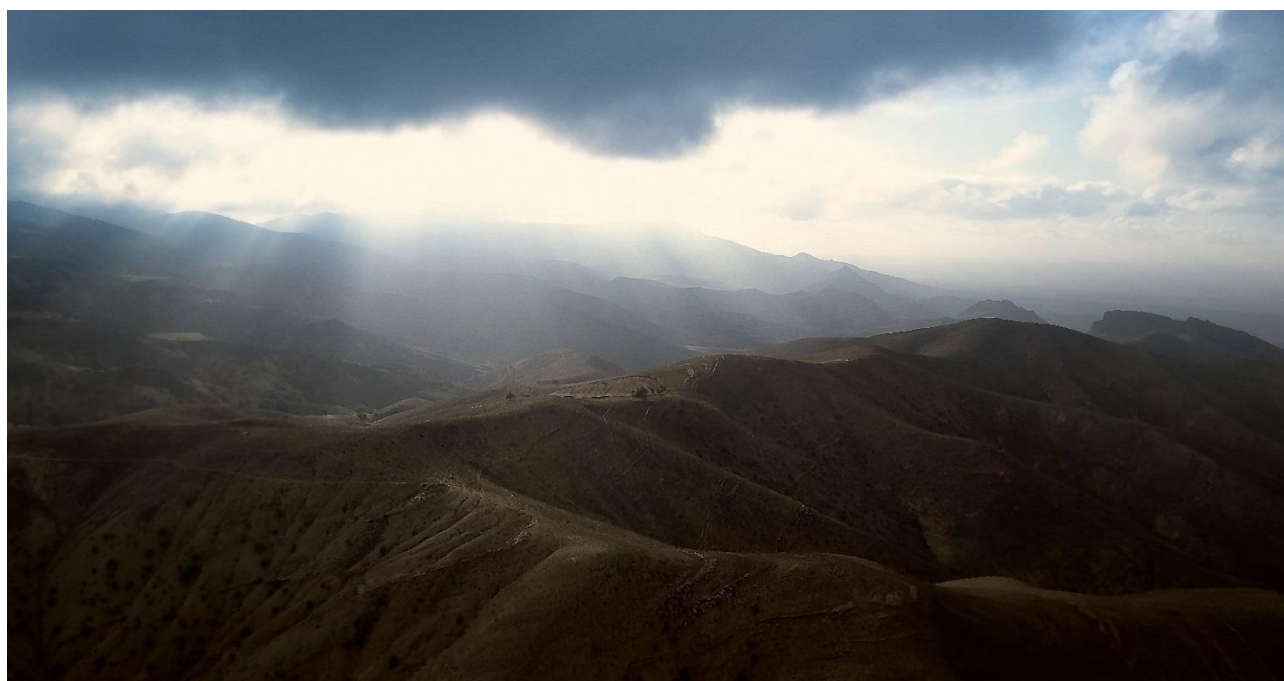
102 Carol Nagra, *Which Way 'Up? After Michael Apted's Passing, The Series Participants Look Back*, <https://www.documentary.org/online-feature/which-way-after-michael-apteds-passing-series-participants-look-back>, 04.07.2021, (dostęp: 24.10.2024).

103 Tamże.

nieruchomo w łóżku. Spędzałam czas z nią, kładąc się obok i obejmując ją, by czuła akceptację i wsparcie. Niedawno zostałam zaproszona na ślub Hiny, a siostry zaoferowały nawet, że pokryją koszt mojego biletu do Iraku, żebym tylko tam przyjechała. Takie gesty są wynikiem głębokich relacji, które budujemy z ludźmi, stając się częścią ich życia.



27. Hanifa, bohaterka filmu *Anioły z Sindżaru*. Foto: Hanna Polak



28. Masyw górski Sindżar, północny Irak. Foto: Mikhaylo Puzurin

ZAKOŃCZENIE

Czas ma kluczowy wpływ na dynamikę narracji, kształtując sposób, w jaki historia się rozwija, jak jest odbierana przez widza i jakie emocje wywołuje. Przyspieszenie lub spowolnienie tempa narracji wpływa na rytm opowieści i napięcie dramatyczne. Czas modeluje także percepcję wydarzeń – przeskoki czasowe, retrospekcje bądź nielinearna narracja determinują sposób, w jaki widz łączy fakty i odkrywa znaczenia w przedstawionej historii. Czas odgrywa również istotną rolę w konstruowaniu postaci filmowych, pozwalając na ukazanie ich przemian – zarówno wewnętrznych, psychologicznych i emocjonalnych, jak i zewnętrznych, związanych z ich fizycznością czy sytuacją życiową. Upływ czasu wpływa na emocjonalne zaangażowanie widza – jego subiektywne odczuwanie może wywoływać różne stany, takie jak refleksja, nostalgia czy napięcie, pogłębiając odbiór filmu.

W dziełach filmowych, takich jak *Nadejdą lepsze czasy*, czas nie tylko porządkuje opowiadaną historię, ale wręcz staje się jej fundamentem – pełnoprawnym bohaterem filmu. Nie jest już jedynie medium, przez które przepływa narracja, lecz jego istotą, świadomie kształtowanym elementem opowieści. W tym sensie udało mi się nie tylko „zatrzymać”, ale i „wyrzeźbić” czas w *Nadejdą lepsze czasy*.

Praca nad tym filmem była praktycznym studium wpływu fenomenu czasu na dynamikę filmowej narracji, a największym wyzwaniem – i jednocześnie jej istotą – było skondensowanie czternastu lat życia Julii w trwającą półtorej godziny opowieść, oddającą naturalny rytm jej dorastania w ramach czasu ekranowego.

W filmie dokumentalnym, który powstaje na przestrzeni wielu lat, czas wymyka się spod kontroli, płynie nierównomiernie, przynosi nieprzewidziane zmiany. „Rzeźbienie” w nim oznacza więc selekcję momentów, nadawanie im rytmu i struktury. W montażu dochodzi do ostatecznego kształtowania tej rzeźby – do podjęcia decyzji, co podkreślić, a co pozostawić w domyśle, jak pokazać upływ lat, by widz mógł go odczuć niemal fizycznie.

W *Nadejdą lepsze czasy* czas wyznacza rytm życia bohaterki – upływające lata, jej dojrzewanie, wybory, zmiany w otoczeniu. Każda sekwencja jest fragmentem tej rzeźby, a jej forma wynika zarówno z dokumentalnego śledzenia rzeczywistości, jak i świadomego montażowego kształtowania czasu filmowego. Poprzez zestawienia ujęć, długość trwania scen, a nawet ciszę między nimi, film kreuje nie tylko narrację, ale też emocjonalne doświadczenie upływu czasu.

Takie podejście sprawia, że czas w *Nadejdą lepsze czasy* staje się metaforą przemijania, nieuchronności zmian, a także zapisem śladów, jakie czas zostawia w bohaterce i w świecie wokół niej. Rzeźbienie w czasie to więc zarówno proces artystyczny, jak i filozoficzna refleksja nad tym, jak kino może uchwycić to, co w samej swojej istocie jest ulotne i niemożliwe do zatrzymania.

W zakończeniu tej pracy pragnę podzielić się jeszcze jedną zaskakującą historią, która pokazuje, jak film taki jak *Nadejdą lepsze czasy* może stać się wyjątkowym, subiektywnym przeżyciem dla widza. Zgodnie z teorią fenomenologii percepcji oraz koncepcją Romana Ingardena, pełne znaczenie dzieła filmowego kształtuje się dopiero w akcie odbioru, w przestrzeni pomiędzy obrazem a widzem, w jego subiektywnej percepcji. I tak, jeden z odbiorców filmu podzielił się ze mną osobistą historią. Osoba ta opowiedziała, że – podobnie jak córka Juli – jako niemowlę została porzucona przez swoją biologiczną matkę, a następnie adoptowana. Przez całe życie nosiła w sobie żal do swoich biologicznych rodziców, obwiniając ich za odrzucenie. Powiedziała mi, że film *Nadejdą lepsze czasy* pozwolił jej spojrzeć na własne doświadczenie, na własną historię, z zupełnie innej perspektywy. Osoba ta uświadomiła sobie, jak dramatyczne wybory mogą stać przed człowiekiem, i że bywają okoliczności, które zmuszają go do podejmowania tak trudnych, często niezrozumiałych i traumatycznych decyzji. Dzięki filmowi, po latach pielęgnowania żalu i pretensji, osoba ta poczuła głębokie współczucie, empatię, a przede wszystkim zrozumienie wobec swoich biologicznych rodziców.

Dla mnie, jako twórcy, jest to ukoronowanie wieloletniej pracy – moment, w którym uświadamiam sobie, że film dokumentalny ma moc wykraczającą poza ekran. Prawdziwe historie, rejestrowane przez lata, takie jak ta przedstawiona w *Nadejdą lepsze czasy*, nie tylko oferują widzom wyjątkowe doświadczenie estetyczne czy emocjonalne, ale mają także zdolność wywierania głębokiego wpływu na życie odbiorców.

Po ukończeniu prac nad *Nadejdą lepsze czasy*, proponowano mi kontynuację projektu w różnych formach – pełnometrażowego filmu dokumentalnego czy mini serialu. Podążenie z kamerą za Julią wydawało się dla wielu osób z branży dokumentalnej bardzo atrakcyjne, zwłaszcza że zakończenie filmu ma charakter otwarty: w 2014 roku wybuchł konflikt zbrojny w ukraińskim Donbasie, a Julia urodziła dziecko i zdecydowała się je zatrzymać. Jak potoczą się dzieje świata w nadchodzących latach? Kim stanie się w przyszłości córeczka Juli, która narodziła się na oczach mojej kamery?

Nadejdą lepsze czasy, podobnie jak inne oparte na wieloletniej obserwacji filmy dokumentalne, podąża za życiem, ale nim nie jest. To autorskie spojrzenie na los człowieka, opowieść złożona z fragmentów rzeczywistości zapisanych przez kamerę i zmontowanych w taki sposób, by, niczym film fabularny, poruszała emocje i odślaniała coś głębszego. Innymi słowy – jest tylko i aż kinem. To właśnie odkryłam podczas pracy nad tym projektem. Autor realizowanego na przestrzeni lat filmu dokumentalnego musi to zrozumieć, inaczej nigdy nie ukończy swojego dzieła.

Zakończenie *Nadejdą lepsze czasy* domyka bardzo ważny cykl w życiu Juli – bohaterka przechodzi przemianę i otrzymuje szansę na nowy rozdział. Jednocześnie ja, jako twórca, poczułam, że historia, którą rozpocząłam czternaście lat temu na rosyjskim wysypisku śmieci, dobiegła końca i mogę już spokojnie wyłączyć kamerę. Czy powrót do tej historii, podyktowany sukcesem filmu i zainteresowaniem branży, rzeczywiście byłby jej kontynuacją? Dla mnie

osobiście byłby to raczej powrót do przeszłości, krok wstecz i działanie bardziej kronikarskie niż artystyczne. To nie byłoby już kino.

Kończąc *Nadejdą lepsze czasy*, nie wiedziałam jeszcze, że czeka na mnie nowy długotrwały projekt – film *Anioły z Sindżaru*. Towarzysząc Juli przez 14 lat na wysypisku śmieci i w jej nowym życiu, nauczyłam się cierpliwego podążania za moimi bohaterami z kamerą. Spotykając pokrzywdzoną przez los Hanifę – kolejną wyjątkową osobę, jednocześnie tak różną od Juli – poświęciłam jej i społeczności Jezydów następne sześć lat mojego życia.

Myślę, że stało się tak, ponieważ wierzę, iż kino dokumentalne jest rodzajem służby – czymś, co mogę zaoferować ludziom. Zarówno tym, którzy potrzebują głosu, by opowiedzieć swoją historię, jak i tym, którzy powinni lub chcą ten głos usłyszeć. Uważam, że film może wpłynąć na losy bohaterów, a także zmienić coś na lepsze.

Z unikalnym doświadczeniem, jakie dała mi realizacja *Nadejdą lepsze czasy*, i pewnością, że życie ludzi można uchwycić za pomocą ruchomych obrazów, patrzę w przyszłość – na kolejne historie, kolejne istnienia, które mogą potrzebować mnie i mojego kina.



29. Hanna Polak. Foto: Mariusz Margas

MATERIAŁ DODATKOWY: MISTRZOWIE I INSPIRACJE. DROGA TWÓRCZEGO ROZWOJU

Zdecydowałam się uzupełnić niniejszą rozprawę o dodatkowy materiał poświęcony analizie kluczowych postaci, nurtów i doświadczeń, które miały istotny wpływ na mój rozwój twórczy. Choć doświadczenia te wykraczają poza główny temat fenomenu czasu w dynamice narracyjnej i realizacyjnej opartego na wieloletniej obserwacji filmu dokumentalnego, to inspiracje czerpane z dokonań wybitnych filmowców, a także ze spotkań, zajęć i współpracy z mistrzami kina, odegrały ważną rolę w procesie kształtowania mojego języka artystycznego. Jest to język, w którym praktyka filmowa łączy się z nieustannym poszukiwaniem i redefiniowaniem środków wyrazu.

W tej części omawiam najważniejsze wpływy filmowe, zarówno te pochodzące od wielkich mistrzów kina, jak i od innych wybitnych postaci, z którymi miałam okazję współpracować lub których dorobek istotnie wpłynął na moją twórczość. Analizuję także inspiracje wynikające z konkretnych nurtów filmowych, takich jak *cinéma direct*, czyli kino obserwacyjne.

Jest to próba uchwycenia procesu formowania się mojej tożsamości artystycznej w kontekście osobistych doświadczeń pochodzących z różnych dziedzin sztuki i życia. Uznaję, że te spotkania i doświadczenia miały kluczowe znaczenie w kształtowaniu moich wartości, przekonań i zasad, które stanowią fundament mojej pracy artystycznej. Dlatego też uważam za zasadne opisanie w niniejszej rozprawie tej indywidualnej drogi twórczej oraz jej wpływu na moje podejście do tworzenia filmów dokumentalnych.

Teatr

Przed realizacją filmów występowałam na profesjonalnej scenie Teatru Rozrywki w Chorzowie, gdzie należałam do zespołu baletowego teatru. Co ciekawe, graliśmy tam m.in. spektakl *Ocean niespokojny*, polską adaptację kultowej rosyjskiej opery rockowej *Junona i Avos*, legendy moskiewskiego teatru Lenkom z lat 80 tych. Studiowałam w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Filii we Wrocławiu i Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie na Wydziale Aktorskim oraz w tejże PWST w Warszawie na Wydziale Wiedzy o Teatrze. Zdałam również egzaminy do Studium Wokalno – Aktorskiego przy Teatrze Muzycznym w Gdyni. Jednak studiowanie aktorstwa i gra w teatrze nigdy nie były moim ostatecznym celem. Mimo zauroczenia magią teatru, magią chwili podczas występów z publicznością, film był medium, które najbardziej mnie pociągało. Niewątpliwie miało to związek z aspektem czasu. Przedstawienie teatralne, choć wyjątkowe, było dla mnie ulotnym doświadczeniem. Film zawsze wydawał mi się czymś „bliższym wieczności”, czymś, co pozostanie.



30. Praca z aktorami na planie warsztatów kamery Red, Los Angeles, USA. Foto: David Olczak

Fotografia

Kiedy w 1999 roku spotkałam bezdomne dzieci na ulicach Moskwy, wiedziałam, że muszę im jakoś pomóc, uratować je, przynajmniej niektóre z nich. Samotność tych niepotrzebnych nikomu małych dzieci, wachających się, by zapomnieć, by nie doświadczać, żebrzących, prostytuujących się – żyjących i umierających na dworcach i ulicach sprawiła, że zaangażowałam się w bezpośrednią pomoc dla nich. Jednocześnie zaczęłam się zastanawiać, jak mogłabym pokazać ich sytuację całemu światu. Na początku pomyślałam o fotografii. Zaczęłam robić zdjęcia, aby pokazać innym to, czego byłam naocznym świadkiem. Choć tematy zdjęć były szokujące, to mój warsztat, moje umiejętności pozostawiały wiele do życzenia.



31. Foto: Hans-Jürgen Burkard

Na jednym z dworców wówczas miałam okazję poznać wybitnego niemieckiego fotoreportera Hansa-Jürgena Burkarda, który współpracował z czasopismem Stern. Uznawany za jednego z najlepszych fotoreporterów na świecie, był on zdobywcą najważniejszych fotograficznych nagród za swoje zdjęcia, w tym kilku nagród World Press Photo. W wywiadzie z Hansem-Jürgenem Burkardem zatytułowanym *On Days Like These*, zamieszczonym

w poświęconym fotoreportażowi podcaście GATE7, przedstawiono sylwetkę tego wybitnego niemieckiego fotoreportera:

„Hans-Jürgen Burkard jest jednym z najbardziej cenionych niemieckich fotografów reportażowych. Wielokrotnie zdobywał nagrody za swoje zdjęcia, zarówno w Niemczech, jak i na arenie międzynarodowej. Trzykrotnie został uhonorowany prestiżową nagrodą *World Press Photo Award*. W swoich reportażach dokumentował historie poszukiwaczy złota w Amazonii, mafiosów we Włoszech, burzliwe lata po upadku Związku Radzieckiego, a nawet królewskie żółwie na Południowych Morzach.

Sam o swoim stylu mówi: "Byłem człowiekiem z obiektywem szerokokątnym, który zawsze znajdował się w centrum wydarzeń. Taki właśnie był mój sposób pracy"¹⁰⁴.



32. Foto: Hans-Jürgen Burkard

104 An Tagen wie diesen Interview mit Hans-Jürgen Burkard, <https://www.gatesieben.de/podcast/hans-juergen-burkard>, (dostęp 4.12.2024).

Hans-Jurgen Burkard, który dokumentował okres pierestrojki w Rosji, świadomy mojego zaangażowania w pomoc dzieciom, chciał podzielić się ze mną swoim doświadczeniem fotograficznym, aby pomóc im w ten sposób. Kiedy po raz pierwszy oglądałam jego zdjęcia odkryły one dla mnie wyjątkową perspektywę na wizualne opowiadanie tematu i uświadomiły mi, że istnieje poziom doskonałości w technice robienia zdjęć, w kadrowaniu, w wykorzystaniu światła zastanego, lampy błyskowej, czasu naświetlania, w uchwyceniu istoty wydarzeń i detali w celu opowiedzenia historii – do którego można i należy aspirować. Hans-Jurgen Burkard zwykł mi po prostu mówić: „Bądź kreatywna”.



33. Foto: Hans-Jürgen Burkard

Robiłam zdjęcia aparatem na kliszę 35 mm. Zanim jednak zdecydowałam się sama sięgnąć po kamerę filmową, pukałam do różnych drzwi i odwiedzałam różne stacje telewizyjne w Moskwie, proponując nakręcenie reportażu lub filmu o dzieciach żyjących na ulicach i wysypiskach śmieci, aby naświetlić ich sytuację, ale spotykałam się z odmowami. Mówiono mi, że takie filmy już powstały i że takie tematy są zbyt trudne dla widowni telewizyjnej. Jedyną osobą, która zdecydowała się wtedy poruszyć ten temat, był ówczesny korespondent TVN w Moskwie, Wiktor Bater. Zrobił on krótki reportaż dla TVN o dzieciach z Dworca Leningradzkiego. Jego wsparcie bardzo umocniło mnie w mojej decyzji zrobienia filmu. Później, kiedy film *Dzieci z Leningradzkiego* został już nakręcony, w artykule *Polska siłaczka w Rosji* Wiktor Bater napisał:

„Na krzywdę dzieci obojętne pozostają jednak władze Rosji. Polka nie mogąc się z tym pogodzić, zaczęła dokumentować życie młodych bezdomnych. – Nie miałam pieniędzy żeby płacić operatorom. Okazało się, że najprostszym wyjściem jest kupić kamerę. Zostałam operatorem, reżyserem, producentem, operatorem planu – wspomina. Nie bez trudności nagrała film, który pokazał tragiczną prawdę. [...] Dzięki niej niedługo w Moskwie powstanie także pierwszy ośrodek resocjalizacyjny dla uzależnionych dzieci”¹⁰⁵.

Ośrodek resocjalizacyjny faktycznie powstał dzięki współpracy z organizacją MONAR. Przewodnicząca Zarządu Głównego Stowarzyszenia MONAR Jolanta Łazuga-Koczurowska i terapeuci, z którymi współpracowała, stworzyli pilotażowy projekt leczenia nieletnich narkomanów w Moskwie. A ja faktycznie postanowiłam sama wziąć kamerę do ręki, chociaż wiedziałam wtedy, że muszę się wiele nauczyć. Zaczęłam filmować na dworcach, ulicach i wysypisku.

Pracując nad filmem poznałam później także Abbasa, fotografa legendarnej agencji Magnum, Bruce'a Davidsona, także fotografa Magnum, oraz Antoine'a Gyori, fotografa agencji Sygma (później Corbis). Bruce Davidson podzielił się ze mną swoim sekretem na dobre zdjęcia. Powiedział mi: „Jeśli chcesz zrobić dobre zdjęcia, zostań dłużej. Wtedy zawsze wydarzy się coś ciekawego przed obiektywem”.



34. *A woman in a dust storm, a talking tree*. Guerrero, Mexico (1985), Foto: Abbas

105 Wiktor Bater, *Polska siłaczka w Rosji*, <https://uwaga.tvn.pl/reportaze/polska-silaczka-w-rosji-ls6688857>, (dostęp: 24.10.2024).



35. *Subway platform*. New York City, USA. 1980. Foto: Bruce Davidson

Fotograf Antoine Gyori z kolei czasem chodził ze mną na dworzec, by robić zdjęcia, a ja przyglądałam się w jaki sposób fotografował.



36. *Bezdomne dziecko*. Foto: Antoine Gyori

Prace fotograficzne tych wspaniałych fotoreporterów bardzo mnie inspirowały do robienia lepszych zdjęć, do eksperymentowania ze światłem i ekspozycją. W rezultacie moje zdjęcia stawały się coraz lepsze i później pojawiały się w różnych czasopismach i gazetach, w tym *Avisa Norland* (Norwegia), *Olivia* (Polska), *Newsweek* (Polska), *The Los Angeles Times* i wielu innych. W 2006 roku zdobyły również trzecią nagrodę w Międzynarodowym Konkursie Fotograficznym UNICEF – *Fotografia Roku* (UNICEF – *Photo of the Year*).



37. Bezdomne dzieci. Foto: Hanna Polak



38. Bezdomne dzieci. Foto: Hanna Polak



39. Bezdomne dzieci. Foto: Hanna Polak

Sztuka operatorska

Jako że chciałam nauczyć się sztuki operatorskiej, w 2002 roku wstąpiłam na Wydział Operatorski Instytutu Kinematografii im. Gierasimowa w Moskwie (VGIK). Moim nauczycielem został wybitny operator Wadim Jusow, współpracownik Andrieja Tarkowskiego przy takich filmach jak *Mały marzyciel*, *Dziecko wojny*, *Andriej Rublow* i *Solaris*. Wadim Jusow był dla mnie ogromną osobistą inspiracją. Meksykańskie Stowarzyszenie Operatorów Filmowych napisało o nim na swojej stronie internetowej:

„Rosyjski operator Wadim Jusow jest być może najbardziej poetyckim autorem zdjęć filmowych wszechczasów. Jest autorem zdjęć do czterech z najwybitniejszych filmów Tarkowskiego i wiadomo, że miał duży wpływ na styl reżysera”¹⁰⁶.

Gdybym miała wybrać tylko jeden film z panteonu arcydzieł, bez wahania wybrałabym *Andrieja Rublowa*. Krytyk filmowy Steve Rose w artykule *Andrei Rublev: the best arthouse film of all time* w „The Guardian”, przedstawił bardzo piękną recenzję filmu, którego zdjęć Wadim Jusow był autorem:

„Widzowie i krytycy zawsze mają swoich osobistych faworytów, ale niektóre filmy osiągają status arcydzieła, który staje się jednogłośnie przyjęty – coś, co niewątpliwie jest prawdą w przypadku *Andrieja Rublowa*, mimo że jest to film, którego ludzie często nie rozumieją lub czują, że nie będą go mogli w pełni zrozumieć. [...] W dzisiejszym kinie wciąż serwuje się nam linearne, przyczynowo – skutkowe biografie artystów, tak jakbyśmy dzięki temu mieli zrozumieć daną osobę i być w stanie nadać sens jej sztuce. *Andriej Rublow* operuje innym rozumieniem czasu i historii. Zadaje pytania o relacje między artystą, społeczeństwem i duchowymi przekonaniem, ale nie stara się na nie odpowiedzieć. «W kinie konieczne jest nie wyjaśnianie, ale wpływanie na uczucia widza, a obudzone emocje są tym, co prowokuje do myślenia» – pisał Tarkowski w 1962 roku. [...] Momentami ekran przypomina ożywający rozległy obraz Bruegla lub rozwijający się średniowieczny gobelin. Zawsze jesteśmy świadomi życia wylewającego się poza kadr i nigdy nie jesteśmy świadomi faktu, że film został nakręcony w ZSRR w latach 60. W trudnych dla Tarkowskiego czasach film wywołał wiele kontrowersji. Jego chrześcijański spirytualizm obraził władze radzieckie; jego przedstawienie dzikiej historii Rosji zdenerwowało nacjonalistów, takich jak Aleksander Sołżenicyn, a jego wyzywająca forma doprowadziła do licznych cięć filmu. [...] Niekoniecznie wiemy lub musimy wiedzieć, jak i co przekazuje nam *Andriej Rublow*, ale pod koniec nie mamy wątpliwości, że film odniósł sukces. Kiedy w ostatnich minutach film osiąga swój najśłynniejszy rozkwit: ekran nabiera kolorów i w końcu jesteśmy

106 Carolina Starzynski, *History of film: The 30 Greatest Directors of photography*, <https://www.cinefotografo.com/2015/07/07/history-of-film-the-30-greatest-directors-of-photography/>, (dostęp: 24.10.2024).

gotowi zobaczyć obrazy Rublowa w ekstremalnym zbliżeniu – pojawiające się pod koniec tej epickiej podróży, mogą doprowadzić widza do łez. Gdy kamera przygląda się szczegółom, drobnym klejnotom na rąbku szaty, liniom tworzącym żałosny wyraz twarzy anioła, zmatowiałym złoceniom aureoli, czujemy, że rozumiemy wszystko, co zostało włożone w każde pociągnięcie pędzla. Przypominamy sobie, czym jest piękno. Jest tak blisko transcendencji, jak to tylko możliwe w kinie”¹⁰⁷.

To duet Tarkowski – Jusow stoi za stworzeniem tego arcydzieła kina światowego.



40, 41. Kadry z filmu *Andrei Rublow*, reż. Andrzej Tarkowski, operator Wadim Jusow

107 Steve Rose, *Andrei Rublev: the best arthouse film of all time*, <https://www.theguardian.com/film/2010/oct/20/andrei-rublev-tarkovsky-arthouse> (dostęp: 24.10.2024).

Studia pod kierunkiem Wadima Jusowa były moim świadomym wyborem, a on sam, dzięki moim pracom wizualnym, zgodził się, abym u niego studiowała. Filmy, takie jak *Andriej Rublow* czy *Solaris*, które Tarkowski stworzył we współpracy z Wadimem Jusowem, eksplorują tematy duchowości, wiary i poszukiwania sensu życia, a czas traktują nie tylko jako fizyczną miarę, ale jako esencję ludzkiego doświadczenia, w której przeszłość, teraźniejszość i przyszłość przenikają się nawzajem. Współpraca Tarkowskiego z Jusowem zaowocowała dziełami słynącymi z wizualnego piękna i mistycznego charakteru. Wykorzystując naturalne światło, faktury czy złożone wieloplanowe kompozycje, Wadim Jusow nadawał filmom Tarkowskiego unikalny wygląd, który wspierał duchowy wymiar ich narracji. Andriej Tarkowski w książce *Czas utrwalaony* (tytuł jego dzieła w języku angielskim to *Rzeźbiąc w czasie – Sculpting in Time*) w rozdziale drugim *Sztuka – tęsknota za ideałem* napisał: „Sztuka rodzi się i rozwija wszędzie tam, gdzie istnieje ponadczasowa i nienasycona tęsknota za tym, co duchowe, za ideałem: to ta tęsknota przyciąga ludzi do sztuki”¹⁰⁸.

Ta definicja jest mi bardzo bliska. Wiem z moich rozmów z Wadimem Jusowem, choć bardzo rzadko mówił na takie tematy, że nim także kierowała ta „ponadczasowa i nienasycona tęsknota za tym, co duchowe, za ideałem”, o której pisał Tarkowski. O swojej współpracy z operatorami, w tym współpracy z Wadimem Jusowem w rozdziale piątym *Czasu utrwalonego – Graficzna realizacja filmu* – Tarkowski napisał: „W każdym razie, we wszystkich filmach, które do tej pory zrobiłem, zawsze patrzyłem na autora zdjęć jako współautora filmu”¹⁰⁹.

Współpraca Wadima Jusowa z Andrejem Tarkowskim nie była jedynie umiejętnym wypełnieniem twórczego zamysłu reżysera przez operatora. Wadim Jusow również dotykał tego boskiego aspektu sztuki, sacrum. Myślę, że z tego właśnie powodu twórczość, ale także osoba Wadima Jusowa, była mi szczególnie bliska, tak jak i bliskie są mi dzieła Tarkowskiego i jego rozważania. W filmie dokumentalnym *Poeta kina*, Tarkowski zapytany o pojęcie sztuki jako takiej, powiedział:

„Zanim zdefiniujemy sztukę – lub jakiegokolwiek pojęcie – musimy odpowiedzieć na znacznie szersze pytanie: «Jaki jest sens życia człowieka na Ziemi?...» Być może jesteśmy tu po to, by wzbogacić się duchowo. Jeśli nasze życie zmierza do tego duchowego wzbogacenia, to sztuka jest środkiem do tego celu. Jest to oczywiście zgodne z moją definicją życia. Sztuka powinna pomagać człowiekowi w tym procesie. Niektórzy twierdzą, że sztuka pomaga człowiekowi poznać świat, jak każda inna aktywność intelektualna. Nie wierzę w tego rodzaju możliwość poznawania. Jestem prawie agnostykiem. [...] Sztuka wzbogaca duchowe możliwości

108 Andriej Tarkowski, op. cit., s. 38.

109 Tamże, s. 135.

człowieka, który może wznieść się ponad samego siebie i wykorzystać to, co nazywamy «Wolną Wolą»¹¹⁰.

Rozważania te mogą wydawać się odległe od tematu mojej rozprawy doktorskiej, ale w rzeczywistości wpływy artystyczne tych wybitnych twórców miały fundamentalne znaczenie dla kształtowania się mojej osobowości twórczej. Uosabiają to, co jest dla mnie ważne w tworzeniu, jakie cele chcę osiągnąć i jak sama podchodzę do procesu twórczego. Są oni ucieleśnieniem mojego własnego twórczego credo, opierającego się na zasadzie tworzenia filmów, które mają na celu nie tylko być reprezentacją rzeczywistości, ale także angażować widza w proces refleksji nad ludzką kondycją. Podobnie jak ci ważni dla mnie twórcy, jak Tarkowski, uważam, że:

„Błędem jest mówienie o tym, że artysta «szuka» swojego tematu. W rzeczywistości temat rośnie w nim jak owoc i zaczyna domagać się ekspresji. To jak poród... [...] A czym są chwile iluminacji, jeśli nie chwilowo odczuwaną prawdą? [...] Celem sztuki jest przygotowanie człowieka na śmierć, oranie i bronowanie jego duszy, czyniąc ją zdolną do zwrócenia się ku dobru.

Dotknięta arcydziełem osoba zaczyna słyszeć w sobie to samo wezwanie prawdy, które skłoniło artystę do aktu twórczego. Kiedy powstaje więź między dziełem a jego odbiorcą, ten ostatni doświadcza wzniosłej, oczyszczającej traumy. W tej aurze, która łączy arcydzieła i publiczność, ujawniają się najlepsze strony naszych dusz i pragniemy, aby zostały one uwolnione. W tych chwilach rozpoznajemy i odkrywamy samych siebie, niepoznaną głębię własnego potencjału i najdalsze zakątki naszych emocji¹¹¹.

Filmy Tarkowskiego, w tym wybitne zdjęcia Wadima Jusowa, wywarły bardzo duży wpływ na moje podejście do sztuki. Co więcej, zarówno *Dzieci z Leningradzkiego*, jak i *Nadejda* lepsze czasy powstawały pod czujnym, profesjonalnym okiem Jusowa.

110 Andriej Tarkowski: *Poeta kina*, reż. Donatella Baglivio, 1983, <https://www.youtube.com/watch?v=aedXnLpKBCw&t=123s> [dostęp 12.05.2024]

111 Andriej Tarkowski, op. cit., s. 43.

Kino bezpośrednie. Albert Maysles i Richard Leacock

W 2003 roku spotkałam inną żywą legendę kina. Na Krakowskim Festiwalu Filmowym poznałam Alberta Mayslesa. Kilka tygodni później miałam okazję pomóc przy produkcji filmu, który Albert współreżyserował w Krakowie, zatytułowanego *Krakauer w Krakowie* (*Krakauer in Cracow*), filmu o wirtuozie muzyki klezmerskiej, kłarneciście Davidzie Krakauerze. Po zdjęciach Albert zaprosił mnie do Nowego Jorku, gdzie przyjechałam pod koniec lata 2003 roku i zamieszkałam z nim i jego rodziną w ich mieszkaniu w słynnym Dakota Building, budynku, w którym mieszkali John Lennon i Marlon Brando. Były tam też kręcone zdjęcia do *Dziecka Rosemary* Romana Polańskiego. Odkrycie metody kina bezpośredniego, którą reprezentował Albert Maysles, okazało się przełomowe dla mojej własnej ścieżki artystycznej.

Jako pionier „kina bezpośredniego” („direct cinema”), amerykańskiej wersji francuskiego „cinema verité”, Albert Maysles zyskał swoją reputację jako pierwszy twórca pełnometrażowych filmów non fiction – filmów, w których dramat ludzkiego życia rozgrywa się na bieżąco, bez scenariusza, scenografii czy narracji. Co ciekawe, pierwszym jego filmem był film *Psychiatria*, nakręcony w Rosji w 1955 roku. Razem ze swoim bratem Davidem Mayslesem nakręcili wiele filmów, które dziś są uznawane za kultowe. W 1960 roku nakręcili *Primary*, następnie *Meet Marlon Brando* (1965), *With Love From Truman* (1966) i *Salesman* (1968), który to film jest portretem czterech sprzedawców Biblii z Bostonu. *Salesman*, *Gimme Shelter* (1970 – portret Micka Jaggera i Rolling Stonesów podczas ich amerykańskiej trasy koncertowej) oraz *Grey Gardens* (1976) stały się absolutnymi światowymi klasykami. Filmy te doczekały się wielu kinowych premier i szerokiej dystrybucji. W 1999 roku Eastman Kodak uhonorował operatorską pracę Alberta Mayslesa, uznając go za jednego ze stu najlepszych autorów zdjęć filmowych na świecie.

Spotkałam nie tylko artystę, którego filmy były mi bliskie ze względu na jego metodę „kina bezpośredniego” czy cinema verité styl pracy, ale także, a może przede wszystkim, ze względu na jego niezwykłą etykę i życzliwość, jego ciepło dla bohaterów i ludzi w ogóle, a także życzliwość wobec młodszych kolegów filmowców. Albert przedstawił mnie innym swoim byłym współpracownikom przy różnych projektach filmowych – Richardowi Leacockowi, Bobowi Drew i D. A. Pennybakerowi. W ten sposób miałam okazję spotkać kolejnych pionierów kina dokumentalnego.

Richard Leacock, który zakupił swoją pierwszą kamerę 16 mm w 1935 roku, w wieku 14 lat, i w czasie wojny służył jako operator frontowy, był uczniem i operatorem Roberta Flaherty'ego, reżysera filmu *Nanuk z Północy*. Nakręcił on kluczowy film Flaherty'ego *Louisiana Story*. Dziś trudno zrozumieć, jak przełomowe były te filmy. W swoich wspomnieniach o pracy z Flahertym Richard Leacock napisał:

„Nasze kamery były nieustannie w ruchu, kręciliśmy panoramy, szwenkowaliśmy, przesuwaliliśmy kamerę, poszukiwaliśmy. W filmowaniu tkwi rytm, rytm w uchwyconych ruchach i kompozycjach, który jest zupełnie różny od kompozycji, które działają w statycznych obrazach”¹¹².



42. Materiał filmowy z Louisiana Story, Reżyseria: Robert Flaherty,
Zdjęcia: Richard Leacock, 16mm, kolor, 1946 – 1947¹¹³

Tak jak z Albertem Mayslesem, tak i z Richardem Leacockiem połączyły nas przyjacielskie relacje aż do jego śmierci w Paryżu w 2011 roku, gdzie odwiedziłam go na kilka tygodni przed śmiercią. Richard Leacock dożył 89 lat. Albert Maysles zmarł w Nowym Jorku w 2015 roku w wieku 88 lat. Nie tylko byli oni wybitnymi dokumentalistami, ale także, co niezwykle istotne, przejawiali głęboką empatię i życzliwość wobec innych.

Jeśli chodzi o metodę pracy, w dokumentach nakręconych przez Mayselsa i Leackocka w stylu „kina bezpośredniego” akcja rozwijała się naturalnie, bez narracji i nadmiernej ingerencji twórców. Śledząc poczynania swoich bohaterów, filmowcy byli w stanie przybliżyć się do nich i do rzeczywistości w ich dziełach. Wierzyli, że film opowiada własną historię, a dzięki bezpośredniemu stylowi filmowania, bezpośredniej obserwacji, widz ma wrażenie, że faktycznie „tam jest”, obserwując rozwój wydarzeń. Książka napisana przez Richarda Leackocka nosi tytuł *The Feeling of Being There. A Filmmaker Memoir*.

112 Richard Leacock, *The Feeling of Being There. A Filmmaker's Memoir*, 2011, s. 149.

113 Survey film footage shot by Richard Leacock and Robert Flaherty for Louisiana Story (1948), <https://www.youtube.com/watch?v=eqn0IOZOzuk>, (dostęp: 24.10.2024).

O nurcie kina bezpośredniego filmoznawca Marek Hendrykowski w *Słowniku terminów filmowych* napisał:

„[...] bezpośrednie kino (ang. Direct Cinema, American Direct Cinema, Living Cinema; franc. cinema direct) jeden z nurtów nowofalowego kina przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Zob. cinéma vérité. Termin wprowadzony w 1963 przez Mario Ruspolego. Program ideowo – artystyczny kina bezpośredniego upatruje prawdziwości przekazu kinematograficznego w koncepcji afabularnej relacji dokumentalnej. W praktyce jest ona realizowana przez parosobową ekipę zdjęciową za pomocą ręcznych kamer reporterskich i zminiaturyzowanej aparatury dźwiękowej pozwalającej zachować dystans wobec filmowanego zdarzenia itp., z wyłączeniem tradycyjnych metod inscenizacji. Metoda taka wymaga od realizatorów odmiennego stylu pracy nastawionego na optymalną mobilność, zdolność improwizowania i umiejętność elastycznego dostosowania się do rozwoju rejestrowanych sytuacji i ludzkich zachowań. Rytm filmu w maksymalnym stopniu odzwierciedla w kinie bezpośrednim rytm filmowanej rzeczywistości, kamera zachowuje status neutralnego obserwatora wydarzeń, a montaż z reguły respektuje ich rzeczywistą chronologię”¹¹⁴.

Ponieważ termin cinéma vérité pojawia się w związku z terminem kino bezpośrednie, a także często w związku z tworzonymi przeze mnie filmami dokumentalnymi, takimi jak *Nadejść lepsze czasy*, *Dzieci z Leningradzkiego*, czy *Anioły z Sindżaru*, przytoczę tu również określenie tego nurtu, cytując definicję Marka Henrykowskiego ze *Słownika terminów filmowych*:

„cinéma vérité (franc. cinéma vérité –dosł. kino prawda; ang. catalyst cinema, ros. kino prawda) nowofalowy nurt francuskiego kina dokumentalnego lat sześćdziesiątych inspirowany pionierskimi poszukiwaniami Dzigi Wiertowa (zob. kino oko, kino prawda), estetyką telewizji i osiągnięciami amerykańskiego kina bezpośredniego. Charakterystyczną cechą filmów spod znaku cinéma vérité, różniącą je od innych ówczesnych nurtów kina dokumentalnego, były wywiady w formie sondy socjologicznej zaskakujące rozmówców przed kamerą nieoczekiwanymi pytaniami i rejestrujące ich spontaniczne zachowania. Wspólny natomiast metodom cinéma vérité i direct cinema pozostał okazjonalnie stosowany zabieg filmowania ukrytą kamerą”¹¹⁵.

W książce *The Feeling of Being There. A Filmmaker's Memoir* o przełomowej artystycznej pracy nad *Primary* – filmem dokumentującym prawyборы Partii Demokratycznej w Wisconsin w 1960 roku, w których rywalizowali John F. Kennedy i Hubert Humphrey – Richard Leacock napisał:

114 Marek Henrykowski, op. cit. s. 34

115 Tamże, s. 47.

„Łamaliśmy wszystkie zasady obowiązujące w branży. Filmowaliśmy i montowaliśmy własny materiał na planie. Ludzie zajmujący się dźwiękiem nie byli «dźwiękowcami», byli reporterami, dziennikarzami, wyszkolonymi w wyszukiwaniu i opowiadaniu historii. To była praca zespołowa: filmowcy i dziennikarze, a nie kamerzysta i dźwiękowiec”¹¹⁶.

Pamiętam, jak Albert Maysles opowiadał mi kiedyś o grancie w wysokości miliona dolarów, jaki jego grupa otrzymała na poszukiwanie rozwiązań technologicznych, które uczyniłyby kamery jeszcze bardziej mobilnymi. Ludzie, którzy znali Alberta Mayselsa latami, opowiadali mi, że wciąż angażował się w poszukiwania rozwiązań, dzięki którym jego sprzęt stawał się coraz bardziej funkcjonalny i lekki. Ciągłe coś przy nim ulepszał i zmieniał. Korzystając z mobilnych kamer i bardziej dyskretnego nagrywania dźwięku, filmowcy byli w stanie podążać blisko za swoimi bohaterami, tworząc ich intymny portret, co nie byłoby możliwe przy użyciu cięższych i niefunkcjonalnych kamer.



43. Richard Leacock. Źródło: Richard Leacock

Jako anegdotę przytoczę jedną sytuację, której byłem świadkiem. Odwiedziłam w Paryżu Richarda Leacocka i jego partnerkę życiową, Valerie LaLonde. Rozmawialiśmy o sprzęcie filmowym i kwestiach dotyczących stabilizacji kamery. Richard Leacock powiedział, że zawsze przyciskał kamerę do głowy, aby ją ustabilizować, bo „jeśli Stwórca stworzył oczy na głowie, to musi to być najbardziej stabilne miejsce, a nie przykładowo ramię”. Wtedy Valerie LaLonde powiedziała, że ona zawsze by ustabilizować kamerę, przyciska ją do piersi. Richard Leacock

116 Richard Leacock, op. cit. s. 230.

spojrzał na nią z ciepłym uśmiechem i powiedział: „Ależ to urocze!” Prawda jest taka, że każdy dokumentalista ma swoje rozwiązania.

Przełomowa pod koniec lat pięćdziesiątych praca przy filmie *Primery* później stała się standardem w reportażu i filmie dokumentalnym. *Primary* powstawał we współpracy Leackoka, Mayselsa i Pennybakera. Richard Leacock napisał o tej realizacji:

„Dla mnie niezwykle ważne jest to, że my, filmowcy, sami zajmowaliśmy się montażem. Wiedzieliśmy, jak to jest być tam na miejscu. Montujemy w naszych umysłach podczas kręcenia i często ujęcia, które są kluczowe dla naszego montażu, są to te kręcone później lub wcześniej. Nauczyłem się filmować dzięki montażowi i nauczyłem się montować dzięki filmowaniu. I to jest to, co właśnie robiliśmy. [...] Nie było wywiadów i było niewiele narracji. [...] Bob Drew był producentem wykonawczym i miał ostatnie słowo; ponosił ciężar odpowiedzialności za wynik, pracował z nami, zajmował się dźwiękiem i pocił się nad montażem. *Primary* został nakręcony w około pięć dni z czterema dwuosobowymi ekipami; bez scenariusza, bez świateł, bez statywów, bez pytań, bez udzielania wskazówek bohaterom; nigdy nikogo o nic nie prosiliśmy. Tylko patrzyliśmy i słuchaliśmy. Następnie ci sami ludzie, którzy kręcili, przenieśli się do hotelowego apartamentu i montowali przy użyciu małych przegładek filmowych i głośników dźwiękowych. Pracowaliśmy ciężko i szybko; myślę, że po około dwóch tygodniach mieliśmy zmontowaną długą wersję filmu”¹¹⁷.

Kiedy Drew i Leacock pokazali *Primary* (1960) i *On the Pole* (1960) w Cinémathèque Française, we Francji, francuski archiwista filmowy i kinoman, Henri Langlois przedstawił te filmy publiczności jako „być może najważniejsze dokumenty od czasów braci Lumiere. „Po projekcji podszedł do nich mnich w szatach zakonnych i powiedział: «Wynaleźliście nową formę. Teraz musicie wymyślić nową gramatykę!»”¹¹⁸.

Ta forma kina bezpośredniego miała ogromny wpływ na późniejsze filmy dokumentalne – na to kino, które znamy i robimy dzisiaj – i na *Nadejdą lepsze czasy*.

Ze względu na moje podejście do filmu i fotografii dokumentalnej Richard Leacock i Albert Maysles traktowali mnie jak kogoś im bliskiego, młodszą koleżankę, reprezentantkę ich własnej szkoły stylu „kina bezpośredniego”. Podróż do Nowego Jorku i spotkania z Albertem Mayslesem i Richardem Leacockem, umocniły mnie w mojej metodzie pracy polegającej na obserwacji bohaterów i ich świata bez zbytniej ingerencji w akcję. Ten wyjazd i spotkania zaowocowały też później moim kilkunastominutowym filmem dokumentalnym, zatytułowanym *Al. Albertowi Mayslesowi z uznaniem*. Film był krótką prezentacją sylwetki artysty, który za

117 Richard Leacock, op. cit., s. 230.

118 https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Leacock, (dostęp: 24.10.2024).

całokształt pracy twórczej został uhonorowany nagrodą Smoka Smoków na Krakowskim Festiwalu Filmowym w 2004 roku. Na potrzeby filmu dużo rozmawiałam z Albertem Mayslesem. Opowiadał mi o historii i estetyce „kina bezpośredniego”, o tym, jak eksperymentowali ze stylem narracji i interakcją z bohaterami. W jego studiu na Manhattanie oglądałam jego filmy. W artykule na blogu Rogera Eberta Matt Zoller Seitz napisał o Albercie Mayslesie:

„Jego spuścizna jest tak ogromna i wielowymiarowa, że nie potrafię jej podsumować. Znałem go osobiście, podobnie jak wielu dokumentalistów i filmowców, i darzyłem go równie wielkim szacunkiem jako artystę i człowieka. [...] Jak napisał Richard Brody z *New Yorkera*: «Dla Mayslesów wykonawca i publiczność są tak nierozłączni, jak uczestnicy filmu dokumentalnego i dokumentaliści. Właśnie dlatego, w swój swobodny, humanistyczny i pełen wdzięku sposób, bracia Maysles byli jednymi z wzorowych modernistów epoki, włączając się w akcję na ekranie i sprawiając, że ich obecność była odczuwalna, zarówno fizycznie, jak i etycznie, tak zuchwale, jak zuchwały jest każdy awangardyzm.» [...] Albert Maysles wierzył, że doskonałość jest wrogiem dobrego, a jego praca odzwierciedlała tę ideę. Był niemal przewrotnie dumny z tego, że jego filmy, solo lub z bratem Davidem, były niewypolerowane, że czasami brakowało im momentów, a czasami obraz lub dźwięk były trochę szorstkie, albo zupełnie złe przez kilka sekund tu czy tam. To była część estetyki. [...] «Jeśli zależy ci na wartości produkcyjnej, jesteś częścią hollywoodzkiego sposobu myślenia, bez względu na to, jak próbujesz to uzasadnić. Hollywood zawsze dbało o wartość produkcyjną do tego stopnia, że wypierało inne względy» – powiedział mi, mówiąc o Robercie Drew, a także o swojej własnej pracy. «Te rzeczy są mniej ważne niż treść filmu, a w literaturze faktu są mniej niż nieistotne». Rozwinął to w naszej rozmowie w 2007 roku: «Jednym z najbardziej błyskotliwych dokumentalistów jest Jonas Mekas. Jego materiały – nie potrafi stabilnie trzymać kamery. Przez większość czasu nie łapie ostrości. Ale, mój Boże, co za poezja! Co za kontakt z życiem! Co za połączenie z tym, co się dzieje! Oczywiście, idealnie byłoby mieć kogoś z profesjonalnymi umiejętnościami trzymania kamery, komponowania ujęć i tym podobnych rzeczy. Ale bez psychologii, która idzie w parze z poezją...» Cóż, Orson Welles bardzo dobrze to ujął, mówiąc, że oko operatora musi być – oko za obiektywem – okiem poety. A [Robert] Capa, wielki fotograf, poproszony o radę dla początkującego fotografa, powiedział: «Podejdź blisko. Zbliź się». Myślę, że są to dwa bardzo ważne elementy, które często są zaniedbywane»¹¹⁹.

Podobnie jak ci ważni dla mnie twórcy, wierzę, że narracja powinna wyłaniać się z samego materiału filmowego, z naturalnych dialogów i działań bohaterów, a kamera, dążąc do uchwycenia prawdy i autentyczności, powinna być jak najbliżej filmowanych postaci i ich życia. Uważam również, że rzeczywistość jest wystarczająco fascynująca sama w sobie i nie wymaga manipulacji ani reżyserowania, wymaga natomiast cierpliwej obserwacji. Siłą filmu dokumentalnego jest właśnie umiejętność pokazania prawdy poprzez bezpośrednią, empatyczną obserwację.

119 Matt Zoller Seitz, *8 Things About Albert Maysles*, 7.03.2015, <https://www.rogerebert.com/mzs/eight-things-about-albert-maysles>, (dostęp: 24.10.2024).

Podczas mojego pobytu w Nowym Jorku w 2003 roku spotkałam także Sheilę Nevins, nazwaną przez w artykule Marii Fontoury w *Rolling Stone*: „Matką chrzestną współczesnych dokumentów”¹²⁰. Jak napisane jest o niej w Wikipedii:

„Nevins była prezesem HBO Documentary Films. Wyprodukowała ponad 1000 filmów dokumentalnych dla HBO i jest jedną z najbardziej wpływowych osób w świecie filmów dokumentalnych. Pracowała nad produkcjami, które otrzymały 35 News and Documentary Emmy Awards, 42 Peabody Awards i 26 Oscarów. Nevins zdobyła 31 indywidualnych nagród Primetime Emmy, więcej niż jakakolwiek inna osoba”¹²¹.

Sheila Nevins, której znajomy mi producent z ABC News 20/20, przesłał wersję filmu *Dzieci z Leningradzkiego*, zaprosiła mnie na rozmowę. Powiedziała mi wtedy, że HBO byłoby zainteresowane projektem, gdybym zechciała zrobić ten film... w stylu kina bezpośredniego! Ponieważ było mi to bliskie, rozmowa zakończyła się współpracą z HBO, a Sheila Nevins została producentem wykonawczym mojego filmu, współreżyserowanego z Andrzejem Celińskim dla HBO Cinemax (USA). Doświadczony amerykański montażysta filmów dokumentalnych Geof Bartz nadzorował montaż (Supervising Editor), a wielokrotnie nagradzana producentka, Sara Bernstein koordynowała produkcję filmu (Coordinating Producer). Ogromny wkład twórczy w film miała montażyстка Ewa Różewicz. Miałam możliwość pracować z najlepszymi profesjonalistami i wiele się od nich nauczyć. W rezultacie film *Dzieci z Leningradzkiego*, nad którym praca została zakończona w 2004 r., otrzymał wiele nagród, w tym nominację do Oscara, dwie nominacje do nagrody Emmy i nagrodę Międzynarodowego Stowarzyszenia Dokumentalistów (IDA). Obejrzały go setki milionów ludzi na całym świecie. Pracowałam nad tym filmem z przekonaniem, że dokonując nawet tak nieznacznego wysiłku w porównaniu ze skalą problemu jakim był problem dziecięcej bezdomności, możemy być orędownikami wielkich zmian. Jak napisałam w artykule dla raportu UNICEF z okazji 20. rocznicy Konwencji o Prawach Dziecka:

„Nawet najmniejszy wysiłek może przynieść największe zwycięstwo – uratowanie życia jednego z tych pięknych dzieci. Chcą jedynie być dziećmi, z całą zabawą, wolnością i bezpieczeństwem, które powinno wiązać się z dzieciństwem – i które kraje uznają w Konwencji o prawach dziecka”¹²².

120 Maria Fontoura, *Sheila Nevins Is the Godmother of Modern Documentaries and She's Not Done Yet*, <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/oscars-sheila-nevins-interview-1312443/>, 1.03.2022, (dostęp: 24.10.2024).

121 https://en.wikipedia.org/wiki/Sheila_Nevins, (dostęp: 24.10.2024).

122 Hanna Polak, *Life on the streets: Millions of children remain homeless, without care and protection*, https://www.unicef.org/media/61751/file/SOWC%20Spec.%20Ed.%20CRC%20Main%20Report_EN_090409.pdf, s. 42-43, (dostęp: 24.10.2024).

Film *Dzieci Leningradzkiego* wniósł konkretny wkład w dyskusję o prawach dziecka, jednocześnie uświadamiając ludziom trwającą tragedię bezdomnych i zaniedbanych dzieci na całym świecie. Po obejrzeniu filmu na festiwalu w Fargo w Północnej Dakocie, podeszła do mnie pewna kobieta i powiedziała: „Obiecuję ci, że będę lepszą matką”. Z kolei pewien prawnik ze Stanów Zjednoczonych napisał do mnie e-mail po obejrzeniu filmu w HBO Cinemax, w którym wyznał: „W połowie filmu chciałem pobiec i objąć własne dzieci”.

Wszystkie spotkania z tymi wybitnymi ludźmi i ich dziełami, wpłynęły na uformowanie mojego artystycznego kręgosłupa, wywierając tym samym ogromny wpływ na kształt filmu *Nadejdą lepsze czasy*.



44. Zdjęcie z ceremonii wręczenia Oscarów. Od lewej Sara Bernstein (Coordinating Producer HBO Cinemax, USA), Ewa Różewicz (montażystka filmu), Hanna Polak, Geoff Bartz (Supervisor editor HBO Cinemax, USA).
Foto: HBO Cinemax, USA

INDEKS ZAŁĄCZONYCH FILMÓW I PLIKÓW VIDEO

Nadejdą lepsze czasy film dokumentalny, pełna wersja filmu w polskiej wersji językowej, 94 minuty:

<https://vimeo.com/manage/videos/143350840/ba77ca5fdd>

Nadejdą lepsze czasy/Something Better to Come aka Yula's Dream | Scene Selection 2013, 17 minut Selekcja scen przedstawiona na pitching'u na IDFA International Documentary Filmfestival Amsterdam:

<https://vimeo.com/manage/videos/816696749/4791644e0c>

BIBLIOGRAFIA

1. Arystoteles, *Fizyka*, tłum. Kazimierz Leśniak, PWN, Warszawa 1968.
2. Bruzzi Stella, *Seven Up*, British Film Institute, Londyn 2007.
3. Fidyk Andrzej, *Rozmowa z dokumentalistą Andrzejem Fidykiem o niejednoznacznej rzeczywistości, dobrodziejstwie żelaznej logiki i pożytku z moralności*, *Polityka* 2009, nr 51, s. 84-87.
4. Fidyk Andrzej, Szarłat Aleksandra, *Świat Andrzeja Fidyka*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2017.
5. Fidyk Andrzej, Michera Wojciech, *Sztuka opowiadania*, *Kwartalnik Filmowy* 1998, nr 23, s. 106-120.
6. Frankl Viktor, *Homo patiens. Próba wyjaśnienia sensu cierpienia*, tłum. Czarnecki Roman, Morawski Józef, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1984.
7. Garbowski Christopher, *Krzysztof Kieślowski's Decalogue Series*, tłum. Rutkowska Teresa, Wydawnictwo Uniwersytetu MCS, Lublin 1997.
8. Gavin Alexander Henry, *The Leibniz-Clarke Correspondence*, Manchester University Press, 1956.
9. Grierson John, *Flaherty's Poetic Moana*. (w:) *The Documentary Tradition*, Lewis Jacob, New York 1971, pierwotna publikacja *The Moviegoer*, „New York Sun” 1926, 8 luty.
10. Grierson John, *First Principles of Documentary*, (w:) *Grierson on Documentary*, oprac. Hardy Forsyth, New York 1947, s. 99-112.
11. Hendrykowska Małgorzata, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945-2014)*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2015.
12. Husserl Edmund, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Teil 2: 1921-1928*, Hrsg. I. Kern, Den Haag 1973.
13. Jakobson Roman, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, (w:) *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, red. Mayenowa Maria Renata, przeł. Pomorska Krystyna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
14. Kilborn Richard, *Taking the long view: a study of longitudinal documentary*, Manchester University Press, Manchester 1984.
15. Kieślowski Krzysztof, *O sobie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998.
16. Leacock Richard, *The Feeling of Being There. A Filmmaker's Memoir*, oprac. LaLonde Valerie, Semeion, Paryż 2011.

17. Loizos Peter, *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-consciousness, 1955-85*, Manchester University Press, Manchester 1993.
18. Matuszewski Bolesław, *Nowe źródło historii; Ożywiona fotografia: czym jest, czym być powinna*, Warszawa 1995.
19. Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, tłum. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński, Warszawa 2001.
20. Metz Christian, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, tłum. Taylor Michael, New York 1974.
21. Nichols Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, 1991.
22. Powell Helen, *Stop the clocks!: time and narrative in cinema*, tłum. własne, London; New York: I.B. Tauris, 2012, s. 21.
23. Przyłipiak Mirosław, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku, Gdańsk–Słupsk 2004.
24. Shpolberg Maria, *Regimes and their Refuse: Filming Russia in Transition*, (w:) Slavica Bergensia – 14, tekst opublikowany został na internetowej stronie Wydział Języków Obcych Uniwersytetu w Bergen, <https://boap.uib.no/books/sb/catalog/view/21/16/309> (dostęp: 22.12.2024).
25. Stróżewski Władysław, *Dialektyka twórczości*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 2007.
26. Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. S. Stabryła, Kraków 2020.
27. Tarkowski Andriej, *Czas utrwalony*, przeł. Kuśmierczyk Seweryn, Świat literacki, Izabelin 2007.
28. Wierzewski Wojciech, *Zaproszenie do uczyty*, „Film” 1977, nr 19, s. 6.
29. Wojnicka Joanna, Olga Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie*, Wydawnictwo Park, Bielsko-Biała 2005.
30. Wright Kate, *Screenwriting is storytelling: creating an A-list screenplay that sells!*, Perigee Book, New York 2004.

NETOGRAFIA

1. Adams Mark, *Something Better To Come*, <https://www.screendaily.com/something-better-to-come/5080482.article>, 28.11.2014, (dostęp: 24.10.2024).
2. Andrei Tarkovsky, *A Poet in the Cinema*, reż. Donatella Baglivio, <https://www.youtube.com/watch?v=s2ETxZK9HXM>, (dostęp: 24.10.2024).
3. *An Tagen wie diesen Interview mit Hans-Jürgen Burkard*, <https://www.gatesieben.de/podcast/hans-juergen-burkard>, (dostęp 4.12.2024).
4. Bastkowski Marcin Kot, *Zapis dokumentalny wobec reguł dramaturgicznych. Narracja w filmie dokumentalnym z wykorzystaniem środków montażowych typowych dla filmu fikcyjnego*, [https://bip.filmschool.lodz.pl/userfiles2/Rozprawa%20doktorska\(25\).pdf](https://bip.filmschool.lodz.pl/userfiles2/Rozprawa%20doktorska(25).pdf), s. 37, (dostęp: 24.10.2024).
5. Bajer Wiktor, *Polska siłaczka w Rosji*, <https://uwaga.tvn.pl/reportaze/polska-silaczka-w-rosji-ls6688857>, (dostęp: 24.10.2024).
6. Bax David, *Hollywood Film Festival 2015: Something Better to Come*, <https://battleshippretension.com/hollywood-film-festival-2015-something-better-to-come-by-david-bax/>, 29.09.2015, (dostęp: 24.10.2024).
7. Beaton Sam, *Chronicling private lives: the narratives of fulfilment in Helena Třeštíková's longitudinal documentary films*, <https://theses.gla.ac.uk/40977/1/2018BeatonPhD.pdf>, 2018, s. 36, (dostęp: 24.10.2024).
8. Biesterfeld Peter, *How to gain access in documentary production*, <https://www.videomaker.com/article/c06/18356-how-to-gain-access-in-documentary-production-0/>, 16.10.2015, (dostęp: 24.10.2024).
9. Bradshaw Peter, *Boyhood review – one of the great films of the decade*, <https://www.theguardian.com/film/2014/jul/10/boyhood-review-richard-linklater-film>, 10.07.2014, (dostęp: 24.10.2024).
10. Bruzzi Stella, *Seven Up: BFI TV Classics*, <https://shop.bfi.org.uk/seven-up-bfi-tv-classics.html>, (dostęp: 24.10.2024).
11. Ebert Roger, *What makes a masterpiece?*, <https://www.theguardian.com/film/2002/apr/21/features,21.04.2002>, (dostęp: 24.10.2024).

12. Fontoura Maria, *Sheila Nevins Is the Godmother of Modern Documentaries and She's Not Done Yet*, <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/oscars-sheila-nevins-interview-1312443/>, 1.03.2022, (dostęp: 24.10.2024).
13. Gorbachev Aleksandr, Drell Cady, Kutner Max, Mejia Paula, Mosendz Polly, Schonfeld Zach, *The Best Documentaries of 2015 (So Far)*, <http://www.newsweek.com/best-documentaries-2015-so-far-337993>, 1.06.2015, (dostęp: 24.10.2024).
14. Hanna Polak, *Life on the streets: Millions of children remain homeless, without care and protection*, https://www.unicef.org/media/61751/file/SOWC%20Spec.%20Ed.%20CRC%20Main%20Report_EN_090409.pdf, s. 42-43, (dostęp: 24.10.2024).
15. Helena Třeštková: *Ráda točím tam, kam se jiné kamery nedívají*, <https://www.kafe.cz/celebrity/helena-trestikova-rada-tocim-tam-kam-se-jine-kamery-nedivaji-26568.html?keepQueryParams=1>, (dostęp: 24.10.2024).
16. https://pl.wikipedia.org/wiki/Film_poklatkowy, (dostęp: 24.10.2024).
17. <https://www.filmcenter.cz/cs/filmy-tvurci/577-katka>, (dostęp: 24.10.2024).
18. https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Leacock, (dostęp: 24.10.2024).
19. https://en.wikipedia.org/wiki/Sheila_Nevins, (dostęp: 24.10.2024).
20. James Steve, *The Decline of the Longitudinal Documentary*, <https://web.archive.org/web/20130616154713/https://www.ifc.com/fix/2008/05/the-decline-of-the-longitudina>, 2008, (dostęp: 24.10.2024).
21. Johnny Fossås Ole, *Representation of ordinary lives in the East German longitudinal documentary The Children of Golzow (1961 – 2007)*, https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/bitstream/handle/11250/2503384/golzowmaster_olejohnny.pdf?sequence=1&isAllowed=y, 2018, s. 8, (dostęp: 24.10.2024).
22. Kuźma Darek, Andrzej Fidyk. *Dokumentalista nie może krzywdzić*, https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,312,32773,1,1,Andrzej-Fidyk-Dokumentalista-nie-moze-krzywdzic.html, (dostęp: 24.10.2024).
23. Linden Sheri, *Review: 'Something Better to Come' reveals lives in a Russian dump*, <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-something-better-to-come-review-20150605-story.html>, 5.06.2015, (dostęp: 24.10.2024).

24. Locke John, *An Essay Concerning Human Understanding*,
<https://archive.org/details/humanunderstandi00lockuoft/page/n421/mode/2up>, Griffin And CO., Glasgow; and M. Baudry, Paris, 1825, s. 33 i 51, (dostęp: 24.10.2024).
25. Miller Skillander Katherine i Fowler Catherine, *From longitudinal studies to longitudinal documentaries: revisiting infra-ordinary lives*,
https://www.researchgate.net/publication/277662032_From_longitudinal_studies_to_longitudinal_documentaries_Revisiting_infraordinary_Lives, (dostęp: 24.10.2024).
26. Nadejda lepsze czasy selekcja scen: *Something better to come aka Yula's dream, scene selection 2013* – materiał wideo dostępny pod linkiem: <https://vimeo.com/816696749/4791644e0c>, (dostęp: 06.06.2023).
27. Nahra Carol, *Which Way 'Up? After Michael Apted's Passing, The Series Participants Look Back*,
<https://www.documentary.org/online-feature/which-way-after-michael-apteds-passing-series-participants-look-back>, 04.07.2021, (dostęp: 24.10.2024).
28. *Ocean niespokojny* (Ююна и Авось), reż. Zbigniew Marek Hass, premiera 1987, *Encyklopedia Teatru Polskiego*,
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/24598/Ocean%20niespokojny>, (dostęp: 24.10.2024); *Juno i Avos* (Ююна и Авось), oryginalna sztuka teatralna, reż. Mark Zacharow, 1983, <https://www.youtube.com/watch?v=tRA-ouHPz3Y&t=4208s>, (dostęp: 24.10.2024).
29. Olasz Martyna, *Helena Trestikova: praca dokumentalisty dokarmia tolerancję*,
<https://dzieje.pl/filmy/helena-trestikova-praca-dokumentalisty-dokarmia-tolerancje>, 16.05.2017, (dostęp: 24.10.2024).
30. Oppenheimer Joshua, *Oscars 2015: they should have been contenders...*,
https://www.theguardian.com/film/2015/jan/25/oscars-2015-they-should-have-been-contenders?CMP=share_btn_tw, 25.01.2015, (dostęp: 24.10.2024).
31. Rose Steve, *Andrei Rublev: the best arthouse film of all time*,
<https://www.theguardian.com/film/2010/oct/20/andrei-rublev-tarkovsky-arthouse>, (dostęp: 24.10.2024).
32. Sejda J, Studnicková B, Polanecký V, *Trends in the incidence of problematic drug addicts in the Czech Republic, 1995-1996*, <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/9524737/>, (dostęp: 24.10.2024).

33. Shpolberg Maria, *Looking out for Something Better to Come: Interview with Director Hanna Polak*, *Film Quarterly*, Vol. 69, Number 4, pp. 68–75, ISSN 0015-1386, <https://www.jstor.org/stable/26413714>, (dostęp: 24.10.2024).
34. Shpolberg Maria, *Regimes and their Refuse: Filming Russia in Transition*, <https://boap.uib.no/books/sb/catalog/view/21/16/309>, 6.03.2023, (dostęp: 24.10.2024).
35. Straszewska Małgorzata, *Filmowe podróże. Wywiad z dokumentalistą Andrzejem Fidykiem*, <https://podroze.se.pl/aktualnosci/filmowe-podroze-wywiad-z-dokumentalista-andrzejem-fidykiem/5888/>, 22.05.2017, (dostęp: 24.10.2024).
36. Starzynski Carolina, *History of film: The 30 Greatest Directors of photography*, <https://www.cinefotografo.com/2015/07/07/history-of-film-the-30-greatest-directors-of-photography/>, (dostęp: 24.10.2024).
37. *Survey film footage shot by Richard Leacock and Robert Flaherty for Louisiana Story (1948)*, <https://www.youtube.com/watch?v=eqn0IOZOzuk>, (dostęp: 24.10.2024).
38. Willis Holly, *Public Access. D. A. Pennebaker Gets Into the War Room*, https://filmmakermagazine.com/archives/issues/fall1993/public_access.php, (dostęp: 24.10.2024).
39. Winnicka Ewa, *Rozmowa z dokumentalistą Andrzejem Fidykiem o niejednoznacznej rzeczywistości, dobrodziejstwie żelaznej logiki i pożytku z moralności*, *Polityka*, nr 51/2009, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1501621,1,rozmowa-z-andrzejem-fidykiem.read>, (dostęp 5.12.2024).
40. Wise Damon, *IDFA Guest Of Honor Helena Trestikova: 'Uncertainty Is My Slogan'*, <https://variety.com/2018/film/festivals/idfa-guest-honor-helena-trestikova-uncertainty-is-my-slogan-1203031>, 18.11.2018, (dostęp: 24.10.2024).
41. Zoller Seitz Matt, *8 Things About Albert Maysles*, 7.03.2015, <https://www.rogerebert.com/mzs/eight-things-about-albert-maysles>, (dostęp: 24.10.2024).

FILMOGRAFIA

1. *Andriej Rublev*, reż. Andriej Tarkowski, Rosja, 1996.
2. *Anioły z Sindżaru*, reż. Hanna Polak, Polska – Niemcy, 2022.
3. *Anyą*, reż. Marian Marzyński, USA, 1994 – 2004.
4. *Boyhood*, reż. Richard Linklater, USA, 2014.
5. *Bracia*, reż. Wojciech Staroń, Polska, 2006 – 2014.
6. *Dorastanie w Australii (Growing Up in Australia)*, reż. Jennifer Cummins, RPA, 2006 – 2014.
7. *Dzieci Jordbro (The Children from Jordbro)*, reż. Rainer Hartleb, Niemcy, 1972 – 2014.
8. *Dzieci z Golzow (Die Kinder von Golzow)*, reż. Winfried i Barbara Junge, Niemcy, 1961 – 2007.
9. *Dzieci z Leningradzkiego*, reż. Hanna Polak, Andrzej Celiński, Polska, 2005.
10. *Historia małżeńska (Strnadovi)*, reż. Helena Třeštíkova, Czechy, 1980 – 2018.
11. *Kamienna cisza*, reż. Krzysztof Kopczyński, Polska, 2007.
12. *Katka*, reż. Helena Třeštíkova, Czechy, 1996 – 2009.
13. *Louisiana Story*, reż. Robert J. Flaherty, USA, 1948.
14. *Nadejdą lepsze czasy*, reż. Hanna Polak, Polska – Dania, 2014.
15. *Primary*, reż. Robert Drew, USA, 1960.
16. *René*, reż. Helena Třeštíkova, Czechy, 1989 – 2021.
17. *Urodzeni w RPA (Born in South Africa)*, reż. Angus Gibson, RPA, 1992 – .
18. *Urodzeni w ZSRR (Рождённые в СССР)*, reż. Sergei Miroshnichenko, Rosja, 1991 – .
19. *Up Series*, reż. Almond & Apted, Wielka Brytania, 1964 – 2012.

SPIS ILUSTRACJI

- Il. 1. Zwałka, wysypisko śmieci pod Moskwą, na którym toczy się akcja filmu *Nadejdą lepsze czasy*. Foto: Hanna Polak
- Il. 2. Julia i Andriej, bohaterowie filmu *Nadejdą lepsze czasy*, na Zwałce. Foto: Mariusz Margas
- Il. 3. Julia, bohaterka filmu i Hanna Polak, reżyser filmu *Nadejdą lepsze czasy*, na Zwałce. Foto: Mariusz Margas
- Il. 4. Julia wraz z innymi mieszkankami wysypiska. Foto: Hanna Polak
- Il. 5. Julia wraz z innymi mieszkankami wysypiska. Foto: Hanna Polak.
- Il. 6. Julia. Foto: Mariusz Margas
- Il. 7. Hanna Polak. Foto: Mariusz Margas
- Il. 8. Maksym, jeden z bohaterów i Hanna Polak, reżyser filmu *Nadejdą lepsze czasy*, obdarowana słodyczami przez mieszkańców wysypiska. Foto: Mariusz Margas
- Il. 9. Artiom na Zwałce. Foto: Hanna Polak
- Il. 10. 15-letnia Julia oczekująca dziecka, na Zwałce. Foto: Mariusz Margas
- Il. 11. Swieta, Julia i Nadia, bohaterki filmu *Nadejdą lepsze czasy*. Foto: Hanna Polak
- Il. 12. Olga na tle „wagonika”. Foto: Hanna Polak
- Il. 13. Nadia i Misza. Jedna z pierwszych fotografii zrobionych przeze mnie na wysypisku. Foto: Hanna Polak
- Il. 14. Julia wraz z innymi mieszkańcami wysypiska, Foto: Hanna Polak
- Il. 15. Julia i Swieta gotują obiad. Foto: Hanna Polak
- Il. 16. Nowy Rok obchodzony na wysypisku. Foto: Hanna Polak
- Il. 17. Julia na wysypisku. Foto: Hanna Polak
- Il. 18. Kamera Sony TRV900, Źródło: <https://digbmx.com/dig-this/re-print-homage-the-trv900/>, (dostęp: 24.10.2024).
- Il. 19. Kamera Canon XL1s, Źródło: <https://retrocams.com/canon-xl1s/>, (dostęp: 24.10.2024).
- Il. 20. Kamera Sony PD-150 Źródło: <https://www.sony.jp/pro/products/DSR-PD150/>, (dostęp: 24.10.2024).

- Il. 21. Kamera Sony HDR-EX1 Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Sony_camcorders#/media/File:Sony_HDR-FX1E_20050423.jpg, (dostęp: 24.10.2024).
- Il. 22. Kamera Canon EOS C300, Źródło: <https://vfxcamdb.com/canon-eos-c300>, (dostęp: 24.10.2024).
- Il. 23. Mur odgradzający Zwałkę. Foto: Hanna Polak
- Il. 24. Julia z dzieckiem. Foto: Hanna Polak
- Il. 25. Materiały promocyjne do filmu *Nadejdą lepsze czasy*
- Il. 26. Plakat do filmu *Nadejdą lepsze czasy*
- Il. 27. Hanifa, bohaterka filmu *Anioły z Sindżaru*. Foto: Hanna Polak
- Il. 28. Masyw górski Sindżar, północny Irak. Foto: Mikhaylo Puzurin
- Il. 29. Hanna Polak. Los Angeles, USA. Foto: David Olczak
- Il. 30. Praca z aktorami na planie warsztatów kamery Red, Los Angeles, USA. Foto: David Olczak
- Il. 31. Foto: Hans-Jürgen Burkard
- Il. 32. Foto: Hans-Jürgen Burkard
- Il. 33. Foto: Hans-Jürgen Burkard
- Il. 34. *A woman in a dust storm, a talking tree*. Guerrero, Mexico (1985), Foto: Abbas
- Il. 35. *Subway platform*. New York City, USA. 1980. Foto: Bruce Davidson
- Il. 36. Bezdomne dziecko. Foto: Antoine Gyori
- Il. 37. Bezdomne dzieci. Foto: Hanna Polak
- Il. 38. Bezdomne dzieci. Foto: Hanna Polak
- Il. 39. Bezdomne dzieci. Foto: Hanna Polak
- Il. 40, 41. Kadry z filmu *Andrei Rublow*, reż. Andrzej Tarkowski, operator Wadim Jusow
- Il. 42 Materiał filmowy z filmu *Louisiana Story*, Reżyseria: Robert Flaherty, Zdjęcia: Richard Leacock, 16mm, kolor, 1946 – 1947
- Il. 43. Richard Leacock. Źródło: Richard Leacock
- Il. 44. Zdjęcie z ceremonii wręczenia Oscarów. Od lewej Sara Bernstein (Coordinating Producer HBO Cinemax, USA), Ewa Różewicz (montażystka filmu), Hanna Polak, Geoff Bartz (Supervisor editor HBO Cinemax, USA). Foto: HBO Cinemax, USA

NAGRODY DLA FILMU *NADEJDĄ LEPSZE CZASY*

1. 2012 Praga, Czechy, European Documentary Forum, Golden Funnel Award for the Best Project in Production *Nadejdą lepsze czasy* (SVALKKA: YULA'S JOURNEY)
2. 2012 Toronto, Canada, HotDocs Forum, Best Pitch Award for the Best Project in Production *Nadejdą lepsze czasy* (SVALKKA: YULA'S JOURNEY)
3. 2013 Leipzig Best Pitch Award (Niemcy)
4. 2014 Amsterdam, Holandia, A special Jury Award in Feature-Length Competition IDFA
5. 2014, Moskwa, Rosja, Grand Prix of Art DocFest, (Rosja)
6. 2015 Trieste Film Festival: The Alpe Adria Cinema Award: Best Documentary (Włochy)
7. 2015 FIFDH, Geneva: The Youth Jury Price, Creative Documentary (Szwajcaria)
8. 2015 ZagrebDox 2015: Special Mention (Chorwacja)
9. 2015 EuroDok: Jury Award, Best Documentary (Norwegia)
10. 2015 One World Brussels: Special Mention (Belgia)
11. 2015 Documenta Madrid: Second Prize of the Jury (Hiszpania)
12. 2015 Doc.fest Munich: VIKTOR Main Competition DOK.international (Niemcy)
13. 2015 Docs Against Gravity: Millennium Award for Best Feature Documentary Film (Polska)
14. 2015 Docs Against Gravity: Canon NonFiction Frame, Special Mention (Polska)
15. 2015 Favourites Film Festival: Bremen's Favourite Award (Niemcy)
16. 2015 Andrey Tarkovsky International Film Festival: Small Mirror of Art DocFest (Rosja)
17. 2015 Andrey Tarkovsky International Film Festival: Special Award Club 418 Mirror of Art DocFest (Rosja)
18. 2015 Underhill Festival: Special Mention (Czarnogóra)
19. 2015 Gdańsk DocFilm Festival: Najlepsze zdjęcia (Polska)

20. 2015 Documentary Edge Festival 2015: Best International Feature Award (Nowa Zelandia)
21. 2015 Valetta Film Festival: Best Documentary (Malta)
22. 2015 Pärnu Film Festival: The Estonian People's Award (Estonia)
23. 2015 Berlin's Favorite Award (Niemcy)
24. 2015 Jameson CineFest (Węgry)
25. 2015 NIHRFF, Youth Jury Award (Niemcy)
26. 2015 Hot Springs Documentary Film Festival Special Jury Prize International Documentary (USA)
27. 2015 Cinema Eye The Unforgettables nomination: *Yula – Something Better to Come* (USA)
28. 2015 Favourites Film Festival: Bergen's Favourite Award (Norwegia)
29. 2015 Polski Festiwal Filmowy w Ameryce: Nagroda Specjalna Jury (USA)
30. 2015 Nominacja do Nagrody Gildii Producentów Amerykańskich (USA)
31. 2015 Nominacja do nagrody Polskiej Akademii Filmowej (Orły)
32. 2015 Nominacja do Duńskiej Filmowej Nagrody Filmowej (Robert) za Najlepszy Film Dokumentalny (Dania)
33. 2015 Międzynarodowy Festiwal Filmowy ImagineIndia Madryt: Najlepszy reżyser (Hiszpania)
34. 2016 Ânû-rû Âboro: Nagroda publiczności (Nowa Kaledonia)
35. 2016 Festival Enfances dans le monde: Le Prix des jeunes 2017 Nominacja (Francja)
36. 2016 Nagroda Kina Niezależnego Nagroda im. Jana Machulskiego: Najlepszy film (Polska)

WYBRANE POKAZY

1. 2015 Hollywood Film Festival, Los Angeles, California, USA.
2. 2015 Jameson Cinefest IFF, Węgry.
3. 2015 Berlin/Bad Saarowon Film Festival, Niemcy.
4. 2015 Nuremberg International Human Rights Film Festival (NIHRFF), Nuremberg, Niemcy.
5. 2015 Message to Man Film Festival, St Petersburg, Rosja.
6. 2015 International Documentary Association (IDA), Los Angeles, USA.
7. 2015 USC School of Cinema, Los Angeles, USA.
8. 2015 Landmark Embarcadero Center, San Francisco, USA.
9. 2015 Sokołowsko Film Festival Hommage à Kieślowski, Polska.
10. 2015 New York, Hotel Crosby Street, Soho, USA.
11. 2015 59th BFI London Film Festival, Wielka Brytania.
12. 2015 New Cross and Deptford Free Film Festival, USA.
13. 2015 Kosovo Dokufest, Kosovo.
14. 2015 International Human Rights Documentary Film Festival Inconvenient Films, Vilnius, Lithuania.
15. 2015 Parnu Film Festival, Estonia.
16. 2015 Mexico Guanajuato Film Festival, Meksyk.
17. 2015 DocsDF, Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México.
18. 2015 ATL (True/False Film Festival), USA.
19. 2015 Colorado State University, the ACT Human Rights Film Festival.
20. 2016 Polish Film Festival in Iceland, Iceland.

21. 2016 Skjaldborg Film Festival, Iceland.
22. 2016 Harvard University Screening, USA.
23. 2016 15. Intentional Forum for Independent Feature Movies Kinoteka, Cinemaforum, Polska.
24. 2016 Fort Collins, Colorado.
25. 2016 Cinema Planeta Film Festival, Meksyk.
26. 2016 Barbican Centre, London, Wielka Brytania.
27. 2016 33rd International Women's Film Festival, Cologne, Niemcy.
28. 2016 Festiwal Filmowy WAMA, Polska.
29. 2016 Festiwal Filmowy Sopot, Polska.
30. 2016 Cinema Eye Week, USA.
31. 2016 Columbia University, University and College of Hawaii.
32. 2016 Sedona Film Festival, Arizona, USA.
33. 2016 Women's Film Festival, Vermont, USA.
34. 2016 Environmental Film Festival in the Nation's Capital (EFF), Washington D. C., USA
35. 2016 New Media School, Nowy York, USA
36. 2016 CMU International Film Festival, Pittsburgh USA

DYSTRYBUCJA KINOWA I TELEWIZYJNA

1. Al Jazeera, Wielka Brytania
2. CBC, Kanada
3. Cinema Delicatessen, Holandia
4. DR Danmarks Radio, Dania
5. Estonia TV, Estonia
6. Film Platform, cały świat
7. Fundacja Okonakino, Polska
8. HBO Polska, Europa
9. Humanist Broadcasting Foundation, Holandia
10. MDR/ Mitteldeutscher Rundfunk, Niemcy
11. NHK, Japonia
12. NRK, Norwegia
13. People in Need Foundation, Czechy
14. RUV, Islandia
15. Steps, Republika Południowej Afryki/ Afridocs
16. SVT, Szwecja
17. Swiss TV, Szwajcaria
18. VRT, Belgia
19. WHY Foundation, cały świat
20. YLE, Finlandia

KREDYTY

Reżyser i operator Hanna Polak, montażyści Marcin Kot Bastkowski i Hanna Polak, producent dźwięku i kompozytor Kristian Selin Eidnes Andersen, producentki Sigrid Dyekjær i Hanna Polak, producenci wykonawczy Jan Rofekamp, Mikala Krogh, Eva Mulvad, Pernille Rose Grønkjær, Sigrid Dyekjær, Phie Ambo, Piotr Polak, koproducentka Anne Dillon, współproducenci Monika Jankowiak, Ewa Laxa, Piotr Uzarowicz, koprodukcja z HBO Europe, producentka Izabela Łopuch, producentka wykonawcza Hanka Kastelicova, Human, montażysta wykonawczy Bert Janssens, NHK, montażysta wykonawczy Tomoko Okutsu ze wsparciem Danish Film Institute, Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, Nordic Film i TV Fond, DR, MDR, SVT, NRK, YLE, RTS, Media, Chicken and Egg, Worldview. Film powstał we współpracy z Active Child Aid Foundation.

SPIS WYBRANYCH ARTYKUŁÓW I WZMIANEK O FILMIE

1. Czerkawski Piotr, Hanna Polak: *Spędziłam w Rosji kilkanaście lat*, <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/873009,hanna-polak-wywiad.html>, (dostęp: 24.10.2024).
2. Genzlinger Neil, Review: *In 'Something Better to Come,' Growing Up in a Garbage Dump*, <https://www.nytimes.com/2015/05/22/movies/review-in-something-better-to-come-growing-up-in-a-garbage-dump.html>, (dostęp: 24.10.2024).
3. *Hanna Polak najlepszym reżyserem na festiwalu w Hiszpanii*, <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/948735,hanna-polak-najlepszym-rezyserem-na-festiwalu-w-hiszpanii.html>, (dostęp: 24.10.2024).
4. Hidalgo Alexandra, *Interview with Hanna Polak, Director and Producer of Something Better to Come*, <https://agnesfilms.com/interviews/interview-with-hanna-polak-director-and-producer-of-something-better-to-come/>, (dostęp: 24.10.2024).
5. Kazimierowska Kasia, *Hanna Polak – wywiad*, <https://zwierciadlo.pl/kultura/167210,1,hanna-polak--wywiad.read>, (dostęp: 24.10.2024).
6. Knapik Łukasz, „*Nadejdą lepsze czasy*” w kinach i w HBO [wideo], <https://satkurier.pl/news/121261/nadejda-lepsze-czasy-w-kinach-i-w-hbo-wideo.htm>, (dostęp: 24.10.2024).
7. Samo Mary, *The Top 7 International Documentaries You Haven't Seen But Absolutely Need To*, <https://web.archive.org/web/2Manderlay0150206051420/http://www.onewomanarmy.ca/2015/02/the-top-international-documentaries-you-havent-seen-but-absolutely-need-to/>, (dostęp: 24.10.2024).
8. „*Nadejdą lepsze czasy*” - Hanna Polak o życiu na wysypisku śmieci, <https://film.wp.pl/nadejda-lepsze-czasy-hanna-polak-o-zyciu-na-wysypisku-smieci-6022046908564609a>, (dostęp: 24.10.2024).
9. „*Nadejdą lepsze czasy*” z nominacją do duńskich Oscarów, <https://culture.pl/pl/artukul/nadejda-lepsze-czasy-z-nominacja-do-dunskich-oscarow>, (dostęp: 24.10.2024).

10. "Nadejdą lepsze czasy" z szansą na oscarową nominację,
<https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/nadejda-lepsze-czasy-z-szansa-na-oscarowa-nominacje/4jy4xpr>, (dostęp: 24.10.2024).
11. "Nadejdą lepsze czasy": film Hanny Polak nagrodzony w Amsterdamie,
https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/nadejda-lepsze-czasy-film-hanny-polak-nagrodzony-w-amsterdamie/z4f1d24?utm_source=duckduckgo.com_viasg_kultura&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&srcc=undefined&utm_v=2, (dostęp: 24.10.2024).
12. Paris Barry, 'Something Better to Come' highlights CMU film festival,
<https://web.archive.org/web/20160403191234/http://www.post-gazette.com/ae/movies/2016/03/31/Something-Better-to-Come-highlights-CMU-film-festival/stories/201603310082>, (dostęp: 24.10.2024).
13. Pietrzyk Marcin, Recenzja filmu „Nadejdą lepsze czasy”,
<https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Nadejda+lepsze+czasy-18080>, (dostęp: 24.10.2024).
14. Rient Robert, 400 godzin przedzierania się przez śmieci: stąpanie po krawędzi zmniejsza strach,
<https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,19248532,400-godzin-przedzierania-sie-przez-smieci-stapanie-po-krawedzi.html?disableRedirects=true>, (dostęp: 24.10.2024).
15. Rient Robert, Cierpienie pozwala zadawać pytania, <https://www.focus.pl/artykul/cierpienie-pozwala-zadawa-pytania>, (dostęp: 24.10.2024).
16. Russell Lidia, Hanna Polak: Nie przyjechałam na wysypisko, żeby kręcić film,
<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1644384,1,hanna-polak-nie-przyjechalam-na-wysypisko-zeby-krecic-film.read>, (dostęp: 24.10.2024).
17. Skarżyńska Monika, Polski film zwyciężył na festiwalu w Monachium,
<http://www.dw.de/polski-film-zwyciezyl-na-festiwalu-w-monachium/a-18454506>, (dostęp: 24.10.2024).
18. Sidorska Hanna, Zaczęła pić jak miała 10 lat. Żyła na wysypisku,
<https://www.fakt.pl/wydarzenia/polska/hanna-polak-o-dokumentcie-nadejda-lepsze-czasy/rl93qw9>, (dostęp: 24.10.2024).
19. Sitek Gabriela, Wstrząsający dokument o największym w Europie wysypisku śmieci. Hanna Polak: 'To miejsce, gdzie człowiek nie jest już człowiekiem',

<https://kultura.gazeta.pl/kultura/7,114438,19260428,wstrzasajacy-dokument-o-najwiekszym-w-europie-wysypisku-smieci.html>, (dostęp: 24.10.2024).

20. Staszczyszyn Bartosz, „Nadejdą lepsze czasy”, <https://culture.pl/pl/dzielo/nadejda-lepsze-czasy>, (dostęp: 24.10.2024).
21. Staszczyszyn Bartosz, *Niewidzialni. Hanna Polak o rosyjskich dzieciach ulicy* [wywiad], <https://culture.pl/pl/artykul/niewidzialni-hanna-polak-o-rosyjskich-dzieciach-ulicy-wywiad>, (dostęp: 24.10.2024).
22. Wróblewski Janusz, Recenzja filmu: „Nadejdą lepsze czasy”, reż. Hanna Polak, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1642109,1,recenzja-filmu-nadejda-lepsze-czasy-rez-hanna-polak.read>, (dostęp: 24.10.2024).
23. Zaborski Artur, „Nadejdą lepsze czasy” [Recenzja]: los się musi odmienić, <https://film.interia.pl/recenzje/news-nadejda-lepsze-czasy-recenzja-los-sie-musi-odmienic,nld,1929090>, (dostęp: 24.10.2024).
24. Zagraniczni krytycy zachwyceni polskim filmem „Nadejdą lepsze czasy”: „Boyhood” z moskiewskiego śmietnika, <https://kultura.gazeta.pl/kultura/7,114438,19232244,zagraniczni-krytycy-zachwyceni-polskim-filmem-nadejda-lepsze.html>, (dostęp: 24.10.2024).
25. Znamy zwycięzców Docs Against Gravity Film Festivalu: "Nadejdą lepsze czasy" i "Powyżej/poniżej", http://wyborcza.pl/1,75475,17925473,Znamy_zwyciezcow_Docs_Against_Gravity_Film_Festivalu_.html, (dostęp: 24.10.2024).
26. Życie na największym wysypisku śmieci Europy. Polka nagrodzona w Amsterdamie, <https://tvn24.pl/kultura-i-styl/polka-nagrodzona-w-amsterdamie-za-film-nadejda-lepsze-czasy-something-better-to-come-ra494450-ls3416516>, (dostęp: 24.10.2024).

LOGLINE

Ma na imię Jula. Mieszka w putinowskiej Rosji. Za dom służy jej największe wysypisko śmieci w Europie. Oto poruszająca historia jej życia.

SYNOPSIS

Dziesięcioletnia Julia ma tylko jedno marzenie – żyć normalnie. Nominowana do Oscara Hanna Polak towarzyszy Julii przez 14 kolejnych lat jej dorastania na Zwałce, składowisku odpadów oddalonym o 18 km od putinowskiego Kremla. *Nadejdą lepsze czasy* to historia Julii – dramatyczna opowieść o dojrzewaniu do tego, by wziąć los w swoje ręce. Oto uniwersalna historia o nadziei, odwadze i życiu nakręcona metodą cinéma-vérité, która niezwykle angażuje widza i poraża go swoją bezpośredniością i szczerością.

TREATMENT

Rosja, ex-ZSRR, wciąż pojawia się w wiadomościach. Korupcja nadal rośnie w zastraszającym tempie, o czym świadczy niedawny nagłówek w prasie: „Rosyjski generał splotkuje 75,000 Euro łapówki w toalecie, w tym czasie, gdy policja wyważa drzwi do jego mieszkania...”. W kolejnych wiadomościach pojawia się informacja: „Rosja coraz bardziej staje się państwem mafijnym...”.

Poziom alkoholizmu w Rosji dawno już osiągnął niebotyczne wymiary: Rosja pozostaje liderem światowej konsumpcji wódki.

Niekontrolowane inwestycje na rynku nieruchomości zagrażają historycznie ważnym budowlom. Podobno właśnie zniszczono miejsce narodzin Dostojewskiego, aby zwolnić miejsce pod nowy wieżowiec. Zdaje się, że nikogo to nie obchodzi i nikt nie ma prawa kwestionować podobnych decyzji.

Przepaść między najbogatszymi mieszkańcami Rosji i jej najuboższymi zwiększa się w zastraszającym tempie.

Tymczasem Moskwa kwitnie. Stała się „mega miastem” – najbardziej zaludnionym miastem w Europie i szóstym największym miastem na świecie. Jest to także największe miasto w Rosji, aglomeracja z oficjalną liczbą ludności 11.514.330 (2010 Census) i nie oficjalną, sięgającą nawet osiemnastu milionów. Według magazynu Forbes (2011), Moskwa ma największą społeczność miliarderów na świecie. A miliarderzy, jak i zwykli ludzie – produkują śmieci... miliony i miliardy ton śmieci...

Tylko osiemnaście kilometrów od Kremla i Placu Czerwonego znajduje się Zwałka, czyli rosyjskie wysypisko śmieci. Akcja filmu rozgrywa się na największej zwałce, największym wysypisku śmieci w Europie. Wysypisko ma wysokość siedemnasto-piętrowego budynku i ma ponad dwa kilometry długości. Jest ono ogrodzone: jest to otoczony murem obszar, na teren którego nikt nie może się przedostać – z wyjątkiem śmieciarek, które wjeżdżają i wyjeżdżają z przerażającą regularnością robota.

A jednak nie tylko śmieciarki przenikają na ten ogrodzony teren – żyją tu ludzie, jest ich około tysiąca: najuboższa, pozbawiona wszelkich środków do życia grupa społeczna Rosji. Zwałka jest ich ostatnim miejscem przeznaczenia, jedynym schronieniem, ostatnim przystankiem przed jedyną ostatnią opcją – śmiercią.

Dziesięcioletnia Jula, bohaterka filmu, jest jedną z nich.

Zwałka jest miejscem, gdzie żyją ci, których nikt już nie szuka, ani, gdy ktoś umrze, nikt nie upomni się o ciało (w rzeczywistości, traktory często grzebią tutaj ludzi żywcem). Jeśli ktoś zostanie zraniony w walce na noże, lub na skutek nieszczęśliwego wypadku, co się często tutaj zdarza, nie ma tu lekarza, który opatrzyłby rany... a nawet jeśli byłaby możliwość zadzwonienia po pomoc, to i tak nikt tutaj nie zechce przyjechać. Kiedy jakaś kobieta zostanie zgwałcona, nie wzywa się tutaj policji; gwałty na Zwałce są codziennością. Codziennością też są konflikty etniczne: nielegalni emigranci z Tadżykistanu walczą z Rosjanami lub toczą się walki pomiędzy innymi etnicznymi grupami z byłych republik ZSRR.

Nielegalni tu są nie tylko ci najubożsi mieszkający na Zwałce; nielegalnie działa tu też wysypiskowa mafia. Kiedy ktoś pojawi się po tej stronie muru, staje się niewolnikiem, zmuszonym pracować na mafię. Mafia na wysypisku prowadzi nielegalne punkty skupu materiałów wtórnych. Za przeciwstawienie się prawom ustalonym przez mafię grozi kara – pobicie lub nawet śmierć. Najważniejszym prawem jest zakaz wynoszenia surowców wtórnych na drugą stronę płotu okalającego wysypisko, chociaż jest to bardzo kuszące: po drugiej stronie muru płacą siedemdziesiąt osiem rubli za kilogram metalu, a nie dwa ruble, które mafia płaci na wysypisku. Każdy też musi rozumieć, doceniać i szanować wysoką pozycję „pryjomszczyków”, czyli tych, którzy skupują surowce wtórne na wysypisku. Ich miejsce w hierarchii jest zaraz po dyrekcji i oficjalnych pracownikach Zwałki.

Od wielu lat w tutejszej społeczności krążyło – powtarzane przez wszystkich – przekonanie, że 100 gram wódki jest antidotum na wysoką radiację, która jest na wysypisku. Podobno w latach siedemdziesiątych na wysypisku były składowane odpady radioaktywne. Zdawało się to być tym bardziej wiarygodne, że wysypisko działało od 1964 roku. Niedawne doniesienia prasy zdają się to potwierdzać. Przez media zaledwie parę miesięcy temu przetoczyła się informacja o nowej mapie Moskwy, która właśnie została opublikowana przez administrację miasta. Na niej zaznaczone są miejsca, gdzie bogaci nie powinni budować swoich dacz; Zwałka, z powodu wysokiego poziomu promieniowania, została oznaczona na tej mapie jako jeden z takich terenów.

Zwałka to „zakazane terytorium” – ogromne, bezkresne.

Jula mieszka w swoistym państwie, którym jest Zwałka. Odgródzona płotem z betonu od reszty świata, oficjalnie nie istnieje. Ludzi po drugiej stronie muru zdaje się zupełnie nie obchodzić jej los.

Jula dorasta w świecie nędzy i rozkładu. Jednak, jak każda dorastająca dziewczynka, Julia marzy, śmieje się i zakochuje, maluje włosy i robi makijaż żeby pięknie wyglądać. Żartuje, słucha muzyki, czyta czasopisma wyciągnięte ze sterty śmieci, aby wiedzieć, co dzieje się

w zewnętrznym świecie – świecie, o którym może tylko pomarzyć, na który tylko może spojrzeć z daleka, z ogromnej góry śmieci, która jest jej domem.

Jula i jej przyjaciele bawią się zabawkami znalezionymi pośród śmieci. Dorastają, dojrzewają w tych bardzo dziwnych, okrutnych warunkach, jakie zgotował im los, jakie oferuje im ich Zwałka. Piękne i pełne kolorowych świateł miasto kusi ich z daleka. Światła i reklamy Moskwy, błyszczą, lśnią swoim bogactwem i mrugają bezczelnie do odartych ze wszystkiego mieszkańców wysypiska. Ludzie po tej stronie płotu mogą sobie tylko pomarzyć o normalnym życiu. I marzą. Marzą o szczęściu i normalności, które zdają się wciąż czekać na nich na wyciągnięcie ręki, po drugiej stronie płotu.

Z kamerą podążamy za Julą, od momentu kiedy nasza bohaterka ma dziesięć lat, aż do momentu kiedy „stuknie” jej dwadzieścia trzy. Razem z Julą ryzykujemy zwiedzanie wysypiska, odkrywając ten surrealistyczny kraj, w którym butelka wódki jest walutą, kraj, który skorumpowani policjanci ochraniają przed nieproszonymi gośćmi, takimi jak dziennikarze lub działacze organizacji charytatywnych, kraj, gdzie co jakiś czas policja organizuje „obławy”, paląc doszczętnie chatki mieszkańców Zwałki i strzelając do setek psów zamieszkujących wysypisko.

Zadaniem skorumpowanej policji jest trzymać z dala od wysypiska różnych nieproszonych gości, tak, aby nic nie przeszkodziło przestępczej działalności Zwałki. Dlatego przeniknięcie z kamerą na Zwałkę jest nie lada sztuką.

Korupcja na Zwałce jest mikrokosmosem korupcji, która istnieje w całej Rosji, przeżerając kraj do głębi. Poprzez Zwałkę dowiadujemy się wiele o kraju, w którym stwierdzenie Karola Marksa: „byt określa świadomość” zazwyczaj stoi w sprzeczności z tym, co widzimy w realnym życiu.

Jednak pomimo korupcji i deprawacji, które istnieją na tu śmietniku, jest to także miejsce, gdzie ludzie oddadzą ostatnią koszulę, podzielą się ostatnim kawałkiem chleba i otworzą drzwi do swoich małych chat zrobionych z euro palet i dykty, które nazywają domem. Otworzą drzwi swoich małych „domów”, nawet, a może szczególnie w rosyjską mroźną zimową noc. Zwałka jest miejscem, gdzie ludzie dzielą ten sam los – pierwotną walkę o przetrwanie i gdzie pozostaje im tylko jedna rzecz aby przetrwać: ludzka więź.

Zwałka jest wszechświatem Juli, który w przedziwny sposób jest jednocześnie atrakcyjny i odpychający.

Podróżujemy razem z Julą poprzez ten dziwny świat Zwałki i poprzez świat marzeń – marzeń wysypiskowych przyjaciół Juli i jej własnych marzeń, pozwalających jej przetrwać – i które w końcu się spełniają.