

Piotr Pławuszewski

Katarzyna

Maciejko-Kowalczyk

(1948–2008)



Pisanie o Katarzynie Maciejko-Kowalczyk w kontekście reżyserii dokumentalnej to nie tylko gest wydobywania z niepamięci. To także podjęcie wątku, który w historii polskiego kina mógł się nigdy nie wydarzyć, przynajmniej z dwóch powodów. Pierwszy jest taki, że za inicjalny fach bohaterki artykułu (urodzonej w roku 1948 w Warszawie) uznać trzeba fotografię. Nic to osobliwego, gdy jest się absolwentką stołecznego Technikum Fototechnicznego, gdy sporą część dekady lat siedemdziesiątych spędza się wśród ludzi zainteresowanych właśnie robieniem zdjęć (najczęstszym miejscem spotkań i dyskusji był studencki klub Stodoła), gdy prezentuje się swe prace na wystawach (między innymi *Czyny i rozmowy* w warszawskim Muzeum Narodowym [1981]) i jest się członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików (od roku 1979).

Powód drugi wydaje się jednak znacznie ważniejszy: bardzo szybko Katarzyna Maciejko-Kowalczyk objawiła się jako nieprzeciętny talent w dziedzinie filmowego montażu. Co ciekawe, kiełkowało to równoległe z większością wspomnianych przed momentem aktywności fotograficznych. Zatem: krótki kurs montażowy odbywał się już w szkole średniej, owocnym terenem próbowania (się) w tym względzie był też klub Stodoła i działające w jego murach Studenckie Centrum Filmowe¹. Współpraca z Robertem Glińskim, Krzysztofem Langiem czy Jerzym Karpińskim poskutkowała między innymi tym, że montażowe zadania (dotyczące etiid) zaczęły spływać do Maciejko-Kowalczyk z Łódzkiej Szkoły Filmowej (stąd choćby znajomość z Józefem Cyrusem i montaż kilku jego dokumentów, ze słynnym *Wołem* [1977] na czele). Najważniejsza w procesie zdobywania montażowych umiejętności okazała się jednak warszawska Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (WFD), w której – najpierw na stanowisku pomocnika, a potem asystenta – Maciejko-Kowalczyk rozpoczęła pracę na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

1 Zob. J. Karpiński, *Bujać w obłokach. Prawdy, półprawdy i mity wokół „Stodoły”*, Warszawa 2012.

Kolejne lata to mozolne, wyznaczone odgórnymi regulacjami (ale i kontekstem środowiskowo-politycznym²) wspinanie się po stopniach zawodowego awansu, uwieńczone pod koniec dekady zdobyciem dyplomu montażysty (z początku drugiej kategorii). Niezależnie od rozmaitych komplikacji, ta pierwsza dekada w WFD to czas zdobywania bezcennych doświadczeń – podczas terminowania u Agnieszki Bojanowskiej czy Elżbiety Kurkowskiej (opinia o swej mentorce: „pracowitość, precyzja myślenia narracyjnego, a przede wszystkim to nieokreślone »coś«, co różni twórczość od rzemiosła”³), ale też w trakcie coraz częstszych prac samodzielnych. Wśród tych ostatnich znajduje się między innymi *Okno na podwórze* (1979), czyli pierwszy rozdział trwającej trzydzieści lat przyjaźni oraz współpracy między Katarzyną Maciejko-Kowalczyk i Marcelem Łozińskim. Takich powracających w pęczniącym dorobku montażystki nazwisk było zresztą coraz więcej, by wspomnieć o Bohdanie Kosińskim, Pawle Kędzierskim, Jacku Petryckim czy (rozciągając spojrzenie poza okres PRL-u) Pawle Łozińskim, Vicie Želakeviciute, Macieju Drygasie i Piotrze Morawskim⁴. Te powroty to przejaw nie tylko zawodowego porozumienia. Dla Maciejko-Kowalczyk – sama często o tym wspominała – pewne nazwiska gwarantowały pracę nad dziełem, którego jakości artystyczne istnieją w nierozzerwalnym związku z moralnymi. Szczególnego charakteru nabierało to przed rokiem 1989: „Bałam się po prostu, że splamię swoje nazwisko. Wobec tego, każdego nowego reżysera prześwietlałam. Pytałam o niego jego kolegów. Bałam się, że z tego przykładowego filmu o miasteczku wyjdzie utwór, którego swoim nazwiskiem nie zechcę podpisać”⁵.

2 Jak wspominała montażystka po latach: „Obowiązywał system mistrz-uczeń, z tym że ja nie czułam się uczniem, a kimś takim jak »kot« w wojsku. Fatalnie działałam na moją szefową [chodzi o Alfredę Czarnecką – P.P.], która była uprzywilejowaną osobą w Wytwórni. Dostawała do roboty głównie dwa rodzaje filmów: albo rocznicowe, na kolejne zjazdy partii, albo muzyczne, które montowało się najłatwiej. Kryzys w naszych stosunkach pogłębił się, kiedy zaproponowano mi współpracę dla MSW [Ministerstwo Spraw Wewnętrznych; Maciejko-Kowalczyk ma zapewne na myśli propozycję współpracy z podlegającą MSW Służbą Bezpieczeństwa – P.P.], a ja odmówiłam. Odtąd nie miałam już życia przy swojej szefowej” – *Droga do samodzielności*, z K. Maciejko-Kowalczyk rozm. T. Lubelski, „Kino” 2000, nr 7–8, s. 9.

3 Tamże, s. 10.

4 Wszystkie te nazwiska – i dotyczące ich w kontekście Katarzyny Maciejko-Kowalczyk realizacje – nieprzypadkowo związane są z kinem dokumentalnym. Mając tego świadomość, należy przynajmniej wspomnieć, iż niekiedy montowała ona również filmy fabularne (czego najważniejszym przykładem z pewnością pozostaje *Przestuchanie* [1982, prem. 1989] w reżyserii Ryszarda Bugajskiego).

5 Cyt. za: L. Zonn, *W montażowni – wczoraj*, Łódź 2008, s. 187.

Przełom wieków podpowiadał zaś montażystce czujność choćby z powodu skutków coraz powszechniejszego korzystania przez dokumentalistów z technologii komputerowo-cyfrowej⁶. „Ciekawy materiał: ładne zdjęcia, mądre sceny – powoduje, że rosną mi skrzydła. A gdy dostaję byle jaki – jedynie z silnego poczucia obowiązku usiłuję coś z niego wykrzesać. Często wiele pracy owocuje marnymi skutkami”⁷ – mówiła Maciejko-Kowalczyk, nierzadko narzekając na „wtórny analfabetyzm”⁸ filmowców, dla których rezygnacja z taśmy okazywała się przyczyną zdjęciowego nie-



Katarzyna Maciejko-Kowalczyk, 1981, w tle – Czesław Miłosz

6 Zob. K. Mąka-Malatyńska, K. Kozłowski, *Przełom cyfrowy w polskim filmie dokumentalnym. Ślady przełomu*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015, s. 573–590.

7 M. Lebecka, *Primo non nocere*, „Film & TV Kamera” 2004, nr 4, s. 51.

8 L. Zonn, *W montażowni...*, dz. cyt., s. 178.

chlujstwa⁹. Za chyba jeszcze bardziej dojmujący skutek technologicznych przemian bohaterka tego artykułu uznawała przesunięcie granic: w portretowaniu intymności, w docieraniu do tak zwanej prawdy o człowieku, w obrazowaniu ekstremów.

Nie spodziewam się – wyznawała – żeby taka podglądacka kamera, ustawiona w dziurce od klucza była w stanie zarejestrować więcej prawdy. [...] [Poza tym] podglądanie jest czymś złym, a już całkiem niedopuszczalne jest opowiadanie o tym, co się zobaczyło. Zdradzanie cudzych tajemnic, za cenę krótkiej sławy, trudno usprawiedliwić¹⁰.

W ślad za tymi słowami podążała krytyczna opinia o dokumentalnym debiucie Marcina Koszałki *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999)¹¹.

Montażowy dorobek Katarzyny Maciejko-Kowalczyk to temat na obszerniejsze studium, w swym charakterze spajające refleksję historyczno-filmową, interpretacyjną oraz poetologiczną¹². Osobny rozdział z pewnością poświęcić by trzeba współpracy z Marcelem Łozińskim (mowa tu o blisko dwudziestu tytułach), już tylko dla próby dowiedzenia się, jak ważny dla stylu tej twórczości był właśnie etap montażu. Na analizę zasługiwałyby i dokumenty dobrze znane (choćby *Jak to się robi* [2006] – „prawie rok montażu ze wspiania” Kasią Maciejko-Kowalczyk, bez której ten film na pewno

9 Trzeba podkreślić, że była to opinia formułowana na podstawie własnych zawodowych doświadczeń – Maciejko-Kowalczyk, gdy stało się to możliwe, zmieniła (pisząc w pewnym uproszczeniu) taśmę filmową na montaż video (przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych), by ostatecznie uczynić narzędziem pracy komputer (przełom XX i XXI w.). W kontekście swego fachu dostrzegała wiele korzyści płynących z tych decyzji (mowa m.in. o większej precyzji działań podejmowanych na elektronicznych plikach, znacznie łatwiejszej ich archiwizacji czy swobodzie w tworzeniu alternatywnych układek, bez dawnych obaw o spadającą jakość taśmy). Jedną z kluczowych słabości okazała się konieczność pracy na materiale od razu udźwiękowionym: „Oglądam te długie godziny i wsłuchuję się w te długie godziny. Przypomina to miał węglowy, który wrzuca się do montażowni, żeby coś z tym zrobić” – tamże, s. 177.

10 *Lot na księżyc*, z K. Maciejko-Kowalczyk rozm. K. Jabłońska, „Więź” 2000, nr 7, s. 195–196.

11 Tamże, s. 196–197.

12 Bardzo ciekawym przyczynkiem do takiej rozprawy jest praca doktorska Beaty Dżianowicz – *Taki zawód nie istnieje. Słowo o stylu i osobie montażystki Katarzyny Maciejko-Kowalczyk* (tekst niepublikowany; Wydział Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach [2011]; promotor: prof. dr hab. Andrzej Fidyk). Szczegółowa analiza rozwiązań montażowych dotyczy tu dwóch filmów: *Benek Blues* (reż. K. Maciejko-Kowalczyk, 1999) oraz *Latawce* (reż. B. Dżianowicz, 2007). Za udostępnienie mi swej pracy doktorskiej uprzejmie dziękuję Autorce – P.P.

by nie powstał¹³ – mówił reżyser), i te warte przypomnienia (na przykład *Pamiętam* [2001], czyli cztery relacje świadków Holocaustu, zarejestrowane dla powołanej przez Stevena Spielberga „Survivors of the Shoah Visual History Foundation”¹⁴). Z horyzontu nie mogłoby zniknąć wiele wybitnych dzieł innych dokumentalistów, by wspomnieć o *Robotnikach ’80* (1980) Andrzeja Zajączkowskiego i Andrzeja Chodakowskiego, *Miejscu urodzenia* (1992) Pawła Łozińskiego czy *Jednym dniem w PRL* (2005) Macieja Drygasa. Dodajmy do tego tytuły szczególnie cenione we własnej filmografii przez samą Katarzynę Maciejko-Kowalczyk – między innymi *Wzywamy was* (1981) Bohdana Kosińskiego i *Patrz, Litwa* (1997) Vity Żelakeviciute – a otrzymamy badawczy korpus, który klarownie dowodzi, z kunsztem i kompetencją na jakim polu mamy tu do czynienia. „Kiedy wchodziłem do jej montażowni, wiedziałem, że wyjdę z filmem”¹⁵ – stawia sprawę jasno Paweł Łoziński.

Mimo to – kolejne akapity nie będą poświęcone ani fotografii, ani żadnemu z kilkudziesięciu filmów, pod którymi Katarzyna Maciejko-Kowalczyk podpisała się „wyłącznie” jako montażystka. Przydarzył się bowiem w jej zawodowym życiu i trzeci, chronologicznie najpóźniejszy etap: reżyserski. Skromny ilościowo, mowa bowiem o czterech dziełach dokumentalnych – *Benek Blues* (1999), *Co czuje bocian* (2003), *Jaki jest z bliska* (2004) i *Pożegnanie* (2012). Dziś, ponad dekadę od śmierci Katarzyny Maciejko-Kowalczyk, wiemy, że ta lista jest domknięta. A domknięcie to prowokuje do pytań, szczegółowych i zakrojonych odpowiednio szeroko. Co to za filmy, z jakich konwencji wyrastające? Czy łączy je więcej niż nazwisko reżyserki? Dlaczego – jeśli nie wyłącznie z historyczno-filmowej ciekawości – zasługują po latach na odbiorcze oko i akt interpretacji? Próby całościowego spojrzenia na reżyserski dorobek Maciejko-Kowalczyk dotąd nie było. Zdradzając się już teraz z jego osądem: bardzo niezasłużenie.

Kto znajdował się dostatecznie blisko, musiał coś przeczuwać. Na przykład – Marcel Łoziński, po latach piszący takie oto znamienne wspomnienie:

Kasia miała tyle pomysłów, nie tylko montażowych, ale i realizatorskich, że często przy pracy z nią myślałem: jaka szkoda, że nie było jej na zdjęciach, materiał byłby lepszy. Często jej to mówiłem

13 *Podwójne kuszenie*, z M. Łozińskim rozm. J. Kurski, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 269 (18 listopada), s. 20.

14 Zob. M. Mikos, *Pamiętam, opowiem*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 87 (12 kwietnia), s. 12; T. Sobolewski, *Pamiętam*, „Gazeta Telewizyjna” 2001, nr 215 (14 września), s. 11.

15 *Wyłączyć dyktafon?*, z P. Łozińskim rozm. M. Kącki, „Gazeta Wyborcza – Duży Format” 2014, nr 13, s. 26.

i namawiałem, żeby sama zrobiła film. Machała wtedy ręką: daj spokój... Zresztą, była tak oblegana przez reżyserów, że, myślę sobie, nie starczało już czasu na myślenie o własnym filmie. Spełniała tyle ról naraz: była wziętą montażystką, matką, prowadziła dom i jeszcze pracowała ze mną i Jackiem Petryckim w Szkole Wajdy¹⁶. Właśnie: miała na zajęciach ze studentami tyle twórczych pomysłów, była ubóstwiana. Czułem, że gdyby zdjąć jej trochę obowiązków, dać jej od tego wszystkiego urlop – natychmiast zrobiłaby własny film. Może nie od razu, bo była skromna i nieśmiała. Przy pierwszym jej dokumencie trzeba było mocno ją docisnąć: jasne, Kasiu, że dasz radę! Jak nie Ty, to kto? I udało się¹⁷.

Ostatnie zdania dotyczą filmu *Benek Blues*. Swój tekst o nim Jerzy Wójcik rozpoczął słowami: „Opowieść to niecodzienna”¹⁸.

Znak pokoju

Nie powiedziałem Ci, że nie spotkałem nikogo, kto umiałby tak harmonijnie, jak Ty, łączyć pracowitość i wytrwałość z nieustanną potrzebą szukania dobrych, radosnych stron życia¹⁹.

Jest koniec lat dziewięćdziesiątych – Katarzyna Maciejko-Kowalczyk trafia do mieszkania swego dawnego znajomego, Bernarda Dobrowolskiego, zwanego powszechnie Benkiem. Pamiętali się z czasów działalności w klubie Stodoła, dzielili wówczas fotograficzną pasję. Spotkanie po latach okazało

się dla montażystki niemałym przeżyciem, nie chodziło jednak o względy sentymentalne. Oto bowiem w bardzo małej przestrzeni znajdowały się trzy osoby: starzy rodzice Benka oraz on sam, wtedy już od roku sparaliżowany od pasa w dół, w efekcie – przykuty do łóżka. Maciejko-Kowalczyk nie raz później powracała do zagraconego mieszkania na warszawskiej Ochocie. Lubiła słuchać snuty tam historii, wyraźnie też czuła, jak wielką miał Benek w sobie chęć życia. Wbrew okolicznościom i odczuwanemu bólowi, wbrew pewnie nierzadko zadawanemu sobie pytaniu o sens swego cierpienia. Chcąc nie chcąc, na całą tę sytuację montażystka patrzyła także oczami filmowca, dostrzegając w niej, obostrzony zastrzeżeniami, potencjał. Niepokój brał się z przecucia, jak łatwo tu z jednej strony o wysmakowany obraz artysty-fotografika, a z drugiej o portret w tonie naturalistycznym. Albo interwencyjny reportaż, w którym zarówno charakter Benka, jego relacja z ojcem²⁰ oraz ich wspólny trudny los ukazane zostaną z przesadną jaskrawością. Obcą tej małej rzeczywistości – dodałaby od razu Katarzyna Maciejko-Kowalczyk, poruszona życiową filozofią mężczyzny właśnie z powodu jej zanurzenia w codziennym byciu, zazwyczaj nieefektywnym i cichym. Suma nadziei i obaw poskutkowała zwróceniem się – z reżyserską propozycją – do Marcela Łozińskiego. Ten jednak nie tyle odmówił, co szybko dał wyraz swej intuicji, namawiając przyjaciółkę, by to ona zajęła się wyreżyserowaniem dokumentu. Dla porządku powtórzmy – pierwszego w artystycznej biografii. „Po tygodniu zadzwonił do mnie: no i co, zdecydowałaś się? Pomyślałam: sprawa jest poważna. Mam do Marcela Łozińskiego pełne zaufanie, więc musiałam podjąć wyzwanie”²¹. Efektem okazał się jeden z najważniejszych polskich dokumentów przełomu wieków, zdobywca Złotego Smoka (w konkursie międzynarodowym) i Złotego Lajkonika (w konkursie polskim) na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych i Dokumentalnych w Krakowie w 2000 roku. To jednak informacja poboczna.

Uderza w tym filmie stopień zbliżenia się do bohaterów. Można to rozumieć bardzo dosłownie: przez kilkadziesiąt minut kamera (oddana w zaufane ręce Jacka Petryckiego²²) ani na moment nie opuszcza małego, zagraconego pokoju z dwoma łózkami i stojącym między nimi stołem. Zatem, nawet jeśli

16 Wajda School / Szkoła Wajdy (w latach 2002–2011 działająca jako Mistrzowska Szkoła Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy) – prywatna szkoła filmowa w Warszawie, założona w 2002 r. z inicjatywy Andrzeja Wajdy i Wojciecha Marczewskiego. Katarzyna Maciejko-Kowalczyk zajmowała się w niej uczeniem montażu filmowego (m.in. w ramach kursu *Młody Dokument*).

17 Z korespondencji z Marcelem Łozińskim (15.12.2019 r.) – archiwum prywatne (PP).

18 J. Wójcik, *Optymizm w nieszczęściu*, „Rzeczpospolita” 2000, nr 13 (5 czerwca), s. A16.

19 Cztery motta, wprowadzające do analiz i interpretacji kolejnych dokumentów w reżyserii Maciejko-Kowalczyk, pochodzą z listu, który napisał do niej i przeczytał na pogrzebie przyjaciółki Marcel Łoziński (M. Łoziński, *Katarzyna Maciejko-Kowalczyk (1949–2008). Wspomnienie*, „Film & TV Kamera” 2008, nr 1, s. 67). Nawiązanie do tego korespondencyjnego wątku pojawia się w jego filmie *Poste Restante* (2008; zob. P. Pławuszewski, *Marcel Łoziński – ostatecznie zwycięża rzeczywistość*, [w:] *Teoria praktyki*, red. K. Mąka-Malatyńska, Łódź 2019, s. 88–94).

20 Matka bohatera zmarła jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć.

21 *Prezent od Benka*, z K. Maciejko-Kowalczyk rozm. T. Sobolewski, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 128 (2 czerwca), s. 12.

22 Reżyserka mówiła: „Jacek Petrycki wykazał się niezwykle umiejętnościami operatorskimi – w mieszkaniu chorych prawie nie można wetknąć szpilki, on zdołał ustawić statyw, oświetlić zakamarki – ale i niezwykle intuicją” – cyt. za: J. Wójcik, *Optymizm w nieszczęściu*, dz. cyt.

zmienia się perspektywa spojrzenia (a operator istotnie o taką różnorodność zadbał), ciągle pozostajemy w bliskości z Benkiem i jego ojcem. Oni także nie mogą przestać czuć swej wzajemnej obecności – czy tego pragną, czy nie, są na siebie skazani. Tu jednak słowa „bliskość” i „zbliżenie” zaczynają nabierać sensów dalekich od dosłowności, zarówno na płaszczyźnie: widz – bohater, jak i: ojciec – syn. Przyjrzyjmy się najpierw tej drugiej relacji.

Panowie się potrzebują. I nie chodzi tu wyłącznie o to, co widzialne: o przerzucanie nad stołem owoców (to rola Benka) czy asystę w podciąganiu spodni (z wielkim trudem, ale ojcu udaje się w tym pomóc synowi). To także nie kwestia ożywionych, wypełniających dzień dyskusji – ich, ze względu na kondycję starszego bohatera, po prostu nie ma. Jeśli się rozmawia, to powoli, czasami bez pewności, że do ojca wszystko dotarło. Jednocześnie: to Benek jest jego jedynym stałym towarzyszem u końca drogi. Pozostałe dzieci i ich rodziny – nawet jeśli troskliwe (bo nie o ocenę postępowania teraz chodzi) – to tylko goście. Pamięta się moment, gdy odwiedzający mieszkanie brat Benka wychodzi z niego, a kamera nie rusza za nim nawet do przedpokojku: zostaje z bohaterami, z ich perspektywy obserwując zamykające się drzwi. „Schorowani mężczyźni wspierają się ciepłym słowem, dopingują do ćwiczeń”²³ – pisał Jerzy Wójcik, ale zastosowaną liczbę mnogą trzeba by koniecznie zastąpić pojedynczą. Ten dokument ma jednego głównego bohatera, precyzyjnie wskazuje go tytuł. Idąc we wnioskowaniu dalej: na dobre, mobilizujące słowo liczyć może wyłącznie ojciec (prawdopodobnie zbyt psychofizycznie posunięty w latach, by odwdziżyć się tym samym – ponownie, film nie skłania do łatwych osądów na temat kogokolwiek). Gdy w ślimaczym tempie schyla się po banana, gdy długie minuty zajmuje mu kilkumetrowa droga do łazienki, gdy chce, ale nie powinien zasnąć przed przyjściem opiekunki – zawsze wtedy Benek, ze swym cierpliwym pokrępieniem ojca, zdaje się być przede wszystkim jego (w sensie biblijnym) bratem. „Na koniec zaś bądźcie wszyscy jednomyślni, współczujący, pełni braterskiej miłości, miłosierni, pokorni!”²⁴ – Benek stara się to trudne wezwanie z Pierwszego Listu św. Piotra Apostoła realizować, na miarę swych sił i możliwości. Tadeusz Szyma napisał w swojej recenzji o „wspieraniu bliźniego w jego doli”²⁵ i taki język nie wydaje się nadużyciem. W jednej ze scen panowie słuchają w radiu niedzielnej mszy. Zarejestrowana przez

ekipę filmową homilia przypadkowo okazała się głębokim komentarzem do sytuacji bohaterów. „Gdyby każdy miał to samo, nikt nikomu nie byłby potrzebny. Dziękuję Ci, Panie, że sprawiedliwość Twoja jest nierównością. Nierówni potrzebują siebie” – przemawia ksiądz, kiedy Benek z wysiłkiem przenosi się z łóżka na wózek inwalidzki. Czy z poczuciem, jak bardzo dotychczas go przywołane słowa? „Benek potrzebuje ludzi, żeby powiedzieć im, że ich lubi. To [...] jego przesłanie”²⁶ – opowiadała reżyserka, świadomie (idąc w sukurs postawie bohatera) próbując oddać tę myśl swoim filmem. I dlatego pasuje do Benka określenie „nierówny”, na pewno jednak nie „słabszy” czy „przegraný”. To różnica, dzięki której dokument Maciejko-Kowalczyk wzbudza w widzu nie litość (choćby na tle słabości właśnie), lecz respekt dla konkretnej filozofii życia. „Nierówność” Benka wobec otaczającego go świata to bowiem jednocześnie choroba, kalectwo czy skurczenie egzystencji do kilku metrów kwadratowych, ale też zadziwiająca wiara w sens bycia, wbrew okolicznościom i lekarskim prognozom. W filmie dwadzieścia trzy razy powraca niemal identycznie wyglądający kadr z obrazem tego, co za oknem. Na dalekim planie majaczy sylwetka Pałacu Kultury i Nauki, najlepiej widać jednak budynek mieszkalny po drugiej stronie ulicy, z fragmentem chodnika. Oglądamy to wszystko za dnia lub w nocy, w strugach deszczu lub jasnym słońcu, niekiedy statyczny kadr ożywia wyłącznie przekreślona w czymś oknie żaluzja lub opadający płatek śniegu. Wszystko to tak samo niepozorne, jak dyskretne udźwiękowanie tych obrazków, ot, montażowe znaki przestankowe między wątkami głównej opowieści. Tyle że – takich „pustych” semantycznie znaków w dokumentach Maciejko-Kowalczyk po prostu nie ma. Wspominam o nich w sąsiedztwie myśli o postawie Benka, bo jakkolwiek mało okazałe są te zaokienne widoki, to bez ustanku pulsuje w nich życie, „[...] w środku Warszawy – pisze Beata Dżianowicz – tętni świat przyrody. Gatunków ptaków naliczyłam sześć (w tym zupełnie nie miejskie). Jest parę psów. Wiatr w kilku odmianach. Deszcz. Śnieg. Burza. A nawet końskie kopyta!”²⁷. Dla bohatera to jednak rzeczywistość zza szyby, barwiona przez reżyserkę jeszcze bardziej gorzko, kiedy niektóre spojrzenia za okno zestawione zostają z wykonanymi niegdyś przez Benka zdjęciami – one też są znakiem, tyle że domkniętego rozdziału z przeszłości.

23 Tamże.

24 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Poznań 2008, s. 1585.

25 T. Szyma, *Benek fotografista albo jak pomagać sobie w bytowaniu*, „Kino” 2000, nr 3, s. 33.

26 *Prezent od Benka*, dz. cyt.

27 B. Dżianowicz, *Taki zawód nie istnieje...*, dz. cyt., s. 24 (korzystam z paginacji udostępnionego mi pliku elektronicznego z tekstem rozprawy – P.P.).

Mężczyzna dojmująco doznaje więc przestrzeni oraz czasu, a jednak nie pozostaje wobec tych kategorii bezbronny. Pomaga na przykład aparat fotograficzny, narzędzie postrzegania i rejestrowania świata na własnych zasadach. „Fotografuję wszystko, co się tu rusza” – mówi Benek, przez „tu”



Na planie filmu *Benek Blues*, od lewej: Jacek Petrycki – operator, Katarzyna Maciejko-Kowalczyk, Bernard Dobrowolski – tytułowy Benek

rozumiejąc i ciasny pokój, i całość swej mikrorzeczywistości. Często uwiecznia ją podręcznym, kieszonkowym aparatem, na podobieństwo szkicowych zapisków, czynionych niemal intuicyjnie. Są jednak i dwie sceny z zaimprovizowanymi sesjami zdjęciowymi („Jak się tam przedostanę?!” – pyta zdezorientowana modelka, mając na myśli obejście stołu), będącymi może ledwie echem dawnej sprawności w sensie warsztatowym, ale Benek rekompensuje to swą charyzmą. „Sprawdza się stara mądrość, że potrzebując pomocy równocześnie mają coś do darowania. Weszliśmy do tego pokoju z lękiem, a po godzinie nie chcemy z Benkiem się rozstać”²⁸ – notuje Tadeusz Sobolewski, chwilę wcześniej wycofując się z własnego pomysłu, że ekranowy pokoiak wydaje się rodem z *Kartoteki* Tadeusza Różewicza. „Nie, ten dramat nie przypomina *Kartoteki*, bo nie ma nic wspólnego z teatrem

28 T. Sobolewski, *Benek Blues*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 291 (14 grudnia), s. 15.

absurdu. Tacy ludzie jak Benek i jego niezwykła rodzina nadają życiu innych, zdrowych poczucie sensu”²⁹. Mowa o tym wymiarze dokumentu Maciejko-Kowalczyk, który realizuje się na płaszczyźnie: bohater – widz. Samo pojęcie sensu warto jednak doprecyzować, zwłaszcza że chodzi o kwestię w odbiorze krytycznym filmu właściwie całkowicie pominiętą – to wspomniany już czas, aspekt temporalny tej opowieści.

„Będę za pół godziny” – mówi komuś przez telefon odwiedzający Benka znajomy. Za precyzją tego niepozornego wskazania kryje się egzystencja ciągle dynamiczna, z siatką zdarzeń, które wymagają zapamiętania i kalendarzowej koordynacji, które implikują choćby sprawne przemieszczanie się i niezależność w tym względzie. To echo świata na zewnątrz („za szybą”), dla Benka będącego synonimem przede wszystkim przeszłości. W mieszkanku na Ochocie czas płynie inaczej. W jednej z najbardziej niezwykłych scen stary ojciec Benka milcząco przegląda zgromadzone w pudełku dewocjonalia. W młodości – niczym tytułowy *Kramarz* (1990) z filmu Andrzeja Barańskiego – handlował nimi pod kościołem. Teraz wypadają mu z rąk, zbyt słabych, by sprawnie chwycić niewielki święty obrazek. A w tle tyka zegar, w jakże szybkim tempie, gdy porównać je do spowolnionych ruchów bohatera. Reżyserka zmontowała to z widokiem Benka, ćwiczącego sprawność dłoni. Trudno się takim sąsiedztwem ująć nie przejąć³⁰. Ojciec już przegrywa walkę z czasem: „Przemija sen... nocy... letniej” – mówi powoli. Syn, choć w równie trudnym położeniu, nie ustaje w wysiłku – życia (albo inaczej: „nieustannego produkowania sensu”³¹). Ma to swoje daleko idące konsekwencje, także w mówieniu o czasie. Przydatne okazują się nie nazbyt konkretne liczebniki, lecz zaimki przysłowne: niedługo, kiedyś, teraz. One skuteczniej pozwalają opisać rzeczywistość, w której granice godzin, dni czy tygodni mocno się już zatarły.

Można czasem usłyszeć opinie, że żyć ma prawo tylko ten, kto jest silny, zdrowy, samowystarczalny. Nie zgadzam się ani z ludźmi podważającymi wartość tych, którzy tego rodzaju „normom” nie są w stanie sprostać,

29 Tamże.

30 Beata Działowicz – bardzo trafnie – sformułowała pewną szerszą zasadę, kierującą montażowymi decyzjami Maciejko-Kowalczyk, zwłaszcza gdy mowa o bezpośrednim sąsiedztwie dwóch ujęć/scen: „To bardzo charakterystyczne dla stylu Kasi Maciejko: ilekroć coś ociera się o ckliwość, natychmiast zderzane jest ze śmiechem, jak jest dramatycznie, to za moment będzie lekko” – B. Działowicz, *Taki zawód nie istnieje...*, dz. cyt., s. 12.

31 T. Sobolewski, *Życie, jakie jest*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 130 (5 czerwca), s. 14.

ani z tymi, którzy sami siebie chcą eliminować z życia. Człowiek ma obowiązek żyć i starać się żyć pełnią życia. To właśnie chciałam pokazać swoim filmem³²

– mocnym głosem stwierdza Katarzyna Maciejko-Kowalczyk. *Benek Blues* – dokument z tezą? Nawet jeśli tak, to jej autorem jest Benek, gwarant tego, że sformułowanie „żyć pełnią życia” to ani nie pusty frazes, ani obietnica łatwego szczęścia. W ostatniej scenie bohater żywo rozmawia z dawnymi kompanami³³, ale gdy ci zaczynają grać skomponowany dla niego utwór – kamera rejestruje płynącą po policzku łzę.

W warunkach, które wręcz prowokują, by nazwać je „odstępstwem od normy”, Benek nadaje temu odstępstwu sens. Zawiera ze swym stanem (między innymi z jego wymiarem czasowym i przestrzennym) heroiczne porozumienie – jak w trakcie słuchania mszy, gdy w odpowiednim momencie mówi do ojca: „Pokój nam wszystkim, tato”. Zgodnie z duchem liturgii gest ten „ma być symbolem prawdziwym i skutecznym, to znaczy ma wyrażać gotowość do życia w pokoju z bliźnimi i usuwania wszystkiego, co temu pokojowi zagraża, a zwłaszcza wszelkich zachowań przeciwnych miłości. Jeśli tej gotowości brakuje, symbol jest zafałszowany i nieskuteczny. Chyba dlatego w regule benedyktyńskiej wśród »narzędzi« dobrych uczynków jest wymienione i takie: *Pacem falsam non dare* – »Nie dawać fałszywego znaku pokoju«³⁴. Reżyserski debiut Katarzyny Maciejko-Kowalczyk to poruszające świadectwo, jak ta trudna benedyktyńska reguła staje się regułą życia.

Na rozdrożu

Nie zdążyłem Ci powiedzieć, ile w Tobie ciepła, mądrości i wyrozumiałości.

32 *Lot na księżyc*, dz. cyt., s. 199.

33 „Dla nich, jak dla mnie rok wcześniej, ta wizyta była szokiem. Byli tak wzruszeni faktem, że ich kolega jest tak chory, a zarazem tak radosny i sprawny intelektualnie, że zegrali tak właśnie, jak zegrali” – *Droga do samodzielności*, dz. cyt., s. 11.

34 S. Czerwik (ks.), *Symbole wspólnotwórcze w celebracji Eucharystii*, „Studia Theologica Varsaviensia” 2000, nr 38/2, s. 100.

Planów, by porzucić montowanie dokumentów na rzecz wyłącznie ich reżyserowania, Katarzyna Maciejko-Kowalczyk nigdy nie miała. Po prostu, pracując po realizacji debiutu dla innych, śmieiej niż w przeszłości myślała także o własnych koncepcjach filmowych. Jeden z nich powracał w rozmowach z najbliższym otoczeniem czy dziennikarzami najczęściej: mowa o portrecie polskiej wsi na przełomie wieków. W zamierzeniu miał być to obraz dynamicznej zmiany, daleki jednak zarówno od ducha doróżnej publicystyki, jak i rysowania wizji przyszłości. Znacznie wyraźniej w szkicowanym koncepcie pobrzmiwała idea zgoła etnograficzna: by ocalić w obrazie i dźwięku rzeczywistość nieodwracalnie zanikającą. „Życie wsi – mówiła Maciejko-Kowalczyk – mimo częstego ubóstwa mocno dziś pulsuje. Zachodzą ogromne zmiany zarówno w mentalności, jak i w tym, co daje się zauważyć od razu: w wyposażeniu mieszkań, w budownictwie, w zwyczajach rodzinnych”³⁵. Co ciekawe, symbolicznym motywem przewodnim dokumentu miał być wiejski, domowy piec. Niestety, z planów (snutych przynajmniej od roku 2000) nic nie wyszło, nietrudno też odgadnąć przyczynę. Maciejko-Kowalczyk zawsze wspominała o niej bezpośrednio po słowach na temat samego pomysłu: „Nie potrafię [nim – P.P.] dobrze zainteresować [...] redaktorów zamawiających i dlatego to wszystko tak się wlecze”³⁶ – „Decydenci uważają, że taki film nie osiągnie odpowiedniej »oglądalności«. Czuję się bezradna wobec podobnych argumentów. Umiem już zrobić film, ale nie umiem namówić na jego realizację”³⁷ – „[...] do tej pory nie udało mi się [...] zebrać funduszy”³⁸. Udało się w roku 2003, tyle że na zupełnie inny film.

Skromny budżetowo³⁹, ale utrzymany w duchu, który dał o sobie tak mocno znać w przypadku *Benka...* Tym razem, w dokumencie *Co czuje bocian*, Katarzyna Maciejko-Kowalczyk pochyliła się nad kobietami w ciąży, planującymi oddać po porodzie swe dzieci do adopcji. Uczyniła to, wzorem czasu spędzonego w mieszkaniu na warszawskiej Ochocie, z uwagą i wyrozumiałością. Tym bardziej szkoda, że ukończony obraz przemknął przez „duże i małe” ekrany właściwie niezauważony, to samo z odbiorem krytyczno-filmowym.

35 *Droga do samodzielności*, dz. cyt., s. 61.

36 *I mówią: ratuj!*, z K. Maciejko-Kowalczyk rozm. A. Dybek, „Gazeta Wyborcza” (Lublin) 2000, nr 185 (9 sierpnia), s. 2.

37 *Droga do samodzielności*, dz. cyt., s. 61.

38 M. Lebecka, *Warto robić filmy*, „Reżyser” 2001, nr 7–8, s. 3.

39 Część zdjęć (konkretnie: rozmowę z nastoletnią bohaterką, Agatą) – ze względu na ograniczenia finansowe – zrealizowano w warszawskim mieszkaniu operatora dokumentu, Andrzeja Skoczylasa.

Za jego namiastkę służyć może krótki tekst Lidii Ostałowskiej w „Gazecie Telewizyjnej”. Szacunek za dostrzeżenie dokumentu idzie tu jednak w parze z czytelnym rozczarowaniem – wskazanie jego podłoża to dobry pretekst, by przyjrzeć się dwudziestoczerominutowemu filmowi bliżej.

Inicjalna sekwencja *Co czuje bocian* rozgrywa się w częstochowskim Ośrodku Preadopcyjnym, gdzie przed kamerą wypowiada się kilka młodych wolontariuszek z niemowlakami na rękach. Tłumaczą swoje motywacje, próbują opisać przeczuwane potrzeby porzuconych dzieci, stawiają też dramatyczne pytanie, co kieruje ich rodzicami. „Słowa wolontariuszek są potępieniem, wyrokiem”⁴⁰ – pisze Ostałowska, stanowczo zbyt mocno, bo od podobnych tonów dokument jest całkowicie wolny. Nie ma w nim zatem przeciwstawiania sobie stanowisk, nie ma emocjonalności budowanej na antagonizmach. Reżyserka daje głos – i o ile wolontariuszki zdają się być anonimowym *vox populi*, o tyle ciąg dalszy filmu to charakterystyczne dla kina Maciejko-Kowalczyk zbliżenie do konkretnego człowieka.

Pierwsza z dwóch opowieści należy do nastolatki, która zaszła w ciążę ze swoim (również nieletnim) chłopakiem. Z początku historia ta brzmi niczym skrzyżowanie dwóch dzieł Marka Piwowskiego: *Psychodramy* (1969) i *Uprowadzenia Agaty* (1993): zakazana miłość młodych, konflikt z rodzicami, przyspieszone wkraczanie w dorosłość. Twarz (nomen omen) Agaty pozostaje w ukryciu – bohaterka siedzi tyłem do kamery, mając przed sobą szafę z lustrem. Być może nie pozwala ono dziewczynie zapomnieć, że choć opowiada o sprawach tak trudnych (jak choćby aborcja czy planowane oddanie niemowlaka do adopcji), to jednocześnie – sama w zasadzie jest jeszcze dzieckiem (którego – stwierdza gorzko – „nie stać, żeby sobie kupić głupiego lizaka”). Lustrzana hipoteza byłaby pewnie trudniejsza do obrony, gdyby nie fakt, iż właśnie na tę nieprzystawalność stanów (bycie dzieckiem – czekanie na dziecko) Maciejko-Kowalczyk kieruje uwagę widza. Służy temu powracające co pewien czas ilustrowanie monologu bohaterki statycznym kadrem, czy to z pluszowym misiem, porcelanowym pieskiem, czy figurką Wiedźmina. To zabawki: na kogoś dopiero czekające lub przez kogoś niedawno porzucone. Zawieszenie odpowiedzi ma sens, to ono między innymi skłania do tego, by bohaterki wysłuchać, a nie ją osądzać. Co istotne dla ekranowej dramaturgii, opowieść Agaty urywa się jeszcze przed porodem, a finalny akord jest bardzo przygnębiający. „Teraz wszystko to jedno wielkie kłamstwo” – mówi dziewczyna, nawiązując do ukrywania przed otoczeniem swego stanu („Nawet moja siostra nie wie...”).

40 L. Ostałowska, *Co czuje bocian*, „Gazeta Telewizyjna” 2005, nr 139 (17 czerwca), s. 8.

Nie musi tego robić druga bohaterka, Eliza, matka czwórki dzieci. Filmowana jest *en face*, najczęściej w bliskim planie. Tutaj niepokój związany z ciążą (nieplanowaną) ma związek z płaszczyzną bytową – rodzi się na skutek dramatycznego wniosku, że to sytuacja nie do udźwignięcia. „Zdarzają się cuda natury, kiedy zachodzi się w ciążę, kiedy nie powinno się zająć” – stwierdza bohaterka, poruszona swym położeniem, ale też poddająca je trzeźwemu osądowi. W innym momencie powie ze łzami w oczach o sobie i nienarodzonym dziecku: „Tylko ten czas jest dla nas”. Pewna liryczność wpisana w tę frazę nie usuwa z niej przecież ciężkiej świadomości, iż zbliża się „tamten czas”. Ciekawe przedłużenie tych „podwójności” wpisanych w język stanowią ujęcia, które (podobnie jak w przypadku opowieści Agaty) są krótkimi przerywnikami od obecności bohaterki na ekranie. Otóż Eliza odnawia mocno już sfatygowane podręczniki szkolne – wygumkowuje stare notatki, podkleja luźne strony, prostuje zagięcia. To pewnie niepisana zasada tego domu, że wiele przedmiotów dziedziczy się po starszym bracie lub starszej siostrze. Proza (skromnego) życia. W tych kilku ujęciach dochodzi do niej to, co już wymyka się słowu i obrazowi – niepewność, czy książki „poczekają” na jeszcze nienarodzonego. Nerwowo obracana przez Elizę gumka (właśnie ją zaczyna w pewnym momencie obserwować kamera Andrzeja Skoczylasa) tylko takie poczucie potęguje.

Można te wszystkie znaki zapytania – podsuwane subtelnie przez kadry z zabawkami i podręcznikami – czytać w kluczu pesymistycznym. Ostatecznie, obie bohaterki wydają się zdecydowane: chcą oddać dzieci do adopcji. Z drugiej strony, nie wolno zignorować sugestii innego scenariusza. Nie narzuca się ona w odbiorze, nie ma jej w języku, który – pisał Michał Głowiński – „stanowi domenę wolności: to, co się z nim robi, zależy w zasadzie od wolnej nieprzymuszonej woli mówiącego”⁴¹. Bohaterki Maciejko-Kowalczyk w tym sensie są wolne, że mówią o przyszłości w aurze bolesnego z nią pogodzenia. A jednak – te zabawki, te podręczniki. „Gdybym była psychologiem – przyznała po ukończeniu filmu reżyserka – może zobaczyłabym, że te kobiety swoich dzieci nie oddadzą. One były pozostawione samym sobie, a ja bardzo dużo – przed kamerą i poza nią – z nimi rozmawiałam. Nie namawiałam ich do niczego, po prostu czuły moją akceptację”⁴². Eliza – jakby nowym, silniejszym głosem – informuje o zmianie decyzji samodzielnie, stojąc przy łóżeczku z niemowlakiem. Gdy spaceruje połań ścieżką na ekranie pojawiają się słowa dotyczące Agaty, która zamieszkała

41 M. Głowiński, *Mowa i zło*, „Ethos” 1992, nr 1, s. 97.

42 Cyt. za: M. Lebecka, *Primo non nocere*, dz. cyt., s. 51.

z dzieckiem u swoich rodziców. Nie da się takiego finału nazwać prostym happy endem. Wymowna jest i ekranowa absencja nastolatki, i ostrożne słowa Elizy o „chyba dobrej decyzji”. Na uproszczone wnioski nie pozwalają jednak przede wszystkim wcześniejsze sceny, tak bardzo wypełnione niepokojem i zwątpieniem.

A gdyby porozmawiać z rodzicami pierwszej bohaterki? Z jej chłopakiem? Albo pomówić z mężem drugiej? Zająć się tym, co czuje bezrobotny ojciec, który musi się rozstać z własnym dzieckiem, a nie bocian? Gdyby sprawdzić, jak trzeciej wychodzi życie miłością? Wtedy byłby to film o współczesnych polskich dramatach. O wychowaniu, presji środowiska, obyczajach. O naszym życiu społecznym. O politykach, którzy zachęcają do płodzenia dzieci, ale nie biorą odpowiedzialności za ich los. [...] Powstał jednak zupełnie inny dokument. Świadczenie czasu. Bo dziś o macierzyństwie, jednej z najważniejszych spraw dla kobiety, rzadko mówi się szczerze, poważnie. Matka ma heroicznie kochać. Heroicznie oddać do adopcji. Taki nastrój⁴³.

Doprawdy, trudno sugestie Lidii Ostałowskiej przyjąć choćby z częściową akceptacją. Po pierwsze, nie bardzo wiadomo, dlaczego dopiero poszerzenie grona bohaterów miałyby poskutkować „filmem o współczesnych polskich dramatach”. Po drugie, cytowany fragment to nie tyle celna krytyka, co pomysł na zupełnie nowy dokument – mniej intymno-psychologiczny, a bardziej analityczno-społeczny. Po trzecie: czy w *Co czuje bocian* mówi się o macierzyństwie nieszczerze i niepoważnie? To przykra sugestia, tym bardziej, że pozbawiona w tekście argumentacji, a to z kolei uniemożliwia podjęcie z nią rzeczowej dyskusji.

Benek Blues i *Co czuje bocian* – sąsiedztwo tych dwóch tytułów w filmografii Katarzyny Maciejko-Kowalczyk z pewnością nie było przez nią odgórnie zaplanowane (wspomniany dokument o polskiej wsi to zapewne niejedyny pomysł, który ze względów produkcyjno-finansowych nie doczekał się realizacji). Jednocześnie brak wątpliwości, że za opowieści o schorowanym fotografie i przyszłych matkach odpowiada ta sama osoba. Wolna od chęci szybkiego osądu, szukająca w ludziach tego, co dobre i szlachetne, zainteresowana anonimowym dla świata bohaterem, który znalazł się w sytuacji wymagającej od niego (i skrojonego na własną miarę) heroizmu. „Chciałam pokazać, że człowiek stojący na rozdrożu – potrafi wybrać lepiej.

43 L. Ostałowska, *Co czuje bocian*, dz. cyt.

Tylko tyle [...]”⁴⁴ – powie Maciejko-Kowalczyk w kontekście *Co czuje bocian*, ale przecież i do Benka, dzień po dniu stawiającego czoła rzeczywistości, dobrze pasują te słowa. Ciekawe, że kolejnym przystankiem na tej reżyserskiej drodze okazał się film już w założeniu wyraźnie różniący się od dwóch poprzednich. W jego centrum stanąć miał bowiem – Andrzej Wajda.

Cztery głosy

Wydobywasz z ludzi ich najlepsze cechy. Samą swoją obecnością powodujesz, że stają się lepsi.

Gdy Katarzyna Maciejko-Kowalczyk zabierała się za pracę nad dokumentem *Jaki jest z bliska*, musiała czynić to ze świadomością wpisywania się w pewien historyczno-filmowy szereg dzieł, których bohaterem jest Andrzej Wajda. To prawdopodobnie najczęściej „dokumentowany” reżyser w dziejach polskiego kina – fakt ten, korzystny choćby dla jego historyków, stanowił i stanowi oczywiste wyzwanie dla każdego reżysera, który o Wajdzie chciałby opowiedzieć w sposób odkrywczy, oryginalny. Jeśli spojrzeć na to zagadnienie z perspektywy roku 2019 (kiedy związana z tym wątkiem filmografia to ponad dwadzieścia tytułów: krótko-, średnio- i pełnometrażowych), tym, co rzuca się w oczy, jest właśnie wielość perspektyw spojrzenia, niby ucieczka kolejnych ekranowych prób przed powieleniem przeszłości. Świetnie bronią się po latach dokumenty obserwacyjne, podpatrujące reżysera w kluczu *cinéma vérité* – to portrety zawsze w ruchu, pełne różnorodnej emocjonalności, zamiast gotowych wniosków dające widzowi w kontekście pytania: „jaki jest z bliska?” – raczej sugestie. To na pewno przypadek *Na planie* (1968) Jerzego Ziarnika, znakomity film powstały w trakcie realizacji *Wszystko na sprzedaż* (1968, prem. 1969). To również dzieło Ewy Lachnit *Na powrót...* (1992), zapis pracy nad *Pierścieniem z orłem w koronie* (1992, prem. 1993). Wreszcie przeskok do kolejnej dekady i podglądanie reżysera na planie *Katynia* (2007), czego ciekawym efektem okazał się wyreżyserowany zbiorowo (przez Macieja Cuske, Thierry’ego Paladino, Marcina Sautera i Piotra Stasika) dokument *Andrzej Wajda: róbmy zdjęcie!* (2008). Inną grupę tytułów tworzą próby syntezy, w zamierzeniu oferujące panoramiczne spojrzenie na życie i twórczość Wajdy – on sam wyreżyserował w tym kluczu dokument *Kredyt i debet. Andrzej Wajda o sobie* (1999; punktem dojścia

44 M. Lebecka, *Primo non nocere*, dz. cyt.

jest tu ekranizacja *Pana Tadeusza* [1999]), rok śmierci twórcy to z kolei premiera polsko-francuskiej produkcji Andrzeja Wolskiego *Wajda o sobie* (2016). I wreszcie trzecie kryterium, wedle którego dałoby się szeregować dokumentalne obrazy z Andrzejem Wajdą w ich centrum: to dzieła oparte na pewnym konkretnym (zazwyczaj tematycznym) pomysle, świadomie przykrawającym uobecnić na ekranie perspektywę widzenia. Stąd wzięły się filmy o spotkaniach reżysera z teatrem (*Dotknięcie Dostojewskiego* [1994] Ireneusza Englera), o nigdy niezrealizowanych pomysłach (trzyodcinkowe *Marzenia są ciekawsze* [1999] Stanisława Janickiego), o konkretnych filmach (*Andrzej Wajda ogląda „Popiół i diament”* [2008] Marcina Borchardta i Jerzego Radosa) czy zainteresowaniach nie tak oczywistych jak te kinowe czy malarskie (przykładem choćby *Idea jest najważniejsza. Architektoniczne pasje Andrzeja Wajdy* [2017] Jacka Link-Lenczowskiego). Na dokument Maciejko-Kowalczyk należy spojrzeć właśnie przez pryzmat tej trzeciej kategorii.

Nieco mylący jest podtytuł – *Andrzej Wajda w 50 rocznicę filmowego debiutu*⁴⁵ – każe bowiem podejrzewać, że dzieło koncentruje się albo na *Pokoleniu* (1954), albo pięciu dekadach artystycznej aktywności. Oba tropy są całkowicie mylne, ponieważ o fabularnym debiucie reżysera nie wspomina się na ekranie ani słowem, twórcza biografia zaś okrojona została do tych dzieł, które Wajda zrealizował w trakcie dwunastu lat istnienia Zespołu Filmowego „X” (1972–1983). I tu jednak myśl domaga się doprecyzowania: *Jaki jest z bliska* to w żadnej mierze skrupulatnie opowiedziana historia ośrodka produkcyjnego⁴⁶, więcej nawet – nie o każdym filmie Wajdy z tego okresu widz ma szansę usłyszeć. O *Weselu* (1972) wspomina się ledwie zdaniem, *Ziemię obiecana* (1975) rozpoznać można wyłącznie poprzez kadry z formującym się i rozpadającym logotypem zespołu filmowego, bez wzmianki pozostaje *Smuga cienia* (1976). Nie są to jednak scenariuszowe błędy. By sprawę zrozumieć, potrzebna jest wiedza, iż sednem pomysłu podsunętego reżyserce przez Marcela Łozińskiego⁴⁷ jest taka opowieść o Andrzeju Wajdzie, którą snują wyłącznie kobiety – on sam pojawia się na ekranie tylko w archiwach, ale i tu występuje w określonej roli. To twórca w dynamice planu zdjęciowego, obserwujący działania ekipy albo rzucający

krótkie komendy, ze znaną: „Róbmy zdjęcie!” na czele. Konsekwentnie rezygnuje Maciejko-Kowalczyk z Wajdy komentującego: siebie, swoją twórczość, sztukę filmową i tak dalej. To ciekawy kontrapunkt dla wartego przypomnienia filmu Andrzeja Brzozowskiego *Sygnowane: Andrzej Wajda* (1988). Tutaj – wędrując po muzealnej sali czy zadzierając głowę w stronę kościelnych witraży – głos zabiera tylko tytułowy bohater, nikt poza nim. W *Jaki jest z bliska* dzieje się inaczej: jego portret wyłania się ze słów bliskich mu osób – Krystyny Zachwatowicz, Agnieszki Holland, Barbary Pec-Ślesickiej i Krystyny Jandy. Każda, siedząc na krześle, filmowana jest osobno, na ciemnym tle. Ascetycznie skomponowane kadry tym bardziej każą koncentrować się na kobiecych postaciach. Oczywiście w ostatecznym rozrachunku najważniejsza pozostaje semantyka wypowiedzi, ale jednocześnie, w mniejszym lub większym stopniu, widz koduje w pamięci również to, co niewerbalne – a co w kontekście konkretnych czterech postaci powraca w kolejnych ujęciach. I jakkolwiek małostkowo może to zabrzmieć, trudno zaprzeczyć, że na przykład gest (wielokrotnego) przyglądania się paznokciom swej dłoni widz bezbłędnie skojarzy po projekcji z Agnieszka Holland. Że stoicką aurę powiąże z Krystyną Zachwatowicz, a różne odcienie ekspresyjnej emocjonalności z Barbarą Pec-Ślesicką (jej głos) i Krystyną Jandą (jej gesty).

„Koncept kobiecy” działa zaś na dwóch płaszczyznach. Pierwsza jest oczywista: kobiety (nie tylko te cztery) były ważnymi współpracowniczkami Wajdy, a sam dokument – słusznie – nie przekonuje o tym w tonie odkrycia. Ciekawszy wniosek rodzi się wraz z narastaniem wiedzy, jak bardzo kobiece bohaterki Maciejko-Kowalczyk promieniowały swą osobowością na filmowe światy reżysera. „Jakoś mi wychodzi, że to o tobie” – tak („skarżąc się”, bo jeszcze na etapie montażu plan był inny) konstatawał Wajda w rozmowie z Jandą, nawiązując do granej przez nią postaci w *Dyrygencie*⁴⁸. Być może jeszcze znamiennej brzmia w tym kontekście wypowiedzi Krystyny Zachwatowicz, która – w przeciwieństwie do Jandy – nie pojawiała się w kolejnych filmach reżysera z emplotem tak mocno wyrastającym z poprzednich u niego ról, a mimo to także była w stanie w znaczący sposób „nasycić” swą

45 Pisownia oryginalna.

46 W tym kontekście najbardziej kompleksowym źródłem wiedzy pozostaje opublikowana w 2017 r. książka Anny Szczepańskiej: *Do granic negocjacji. Historia Zespołu Filmowego „X” Andrzeja Wajdy (1972–1983)*, Kraków 2017.

47 Informacja o tym wkładzie pojawia się w napisach początkowych dokumentu.

48 O sytuacji analogicznej, gdy mowa o reagowaniu na meandry realizacyjnej ścieżki, aktorka wspomina w kontekście *Człowieka z żelaza* (1981). Pierwotny pomysł, jak opowiada, zakładał, że jej postać (Agnieszki, żony Macieja Tomczyka) miała symbolizować wszystkie kobiety, które „zajmują się ogniskiem domowym”, kiedy to mężczyźni aktywnie działają w demokratycznej opozycji. „I nagle Andrzej przyszedł do mnie – dodaje Krystyna Janda – i powiedział tak: stuchaj, nie mam czołgów, nie mam wojska, nie mam policji [zapewne chodzi o milicję – P.P.], nie mam nic... Zamknijmy cię w więzieniu i ty wszystko opowiesz”.

osobowością ekranowe bohaterki. Mowa tu zarówno o epizodach (kawiarka w *Panu Tadeuszu*), jak i postaciach znacznie bardziej rozbudowanych. To Zachwatowicz wymyśla problem alkoholowy Hanki, byłej żony Mateusza Birkuta w *Człowieku z marmuru* (1976, prem. 1977), widząc w tym tragiczne (i nieodzowne) echo decyzji podjętych przez bohaterkę w przeszłości. To między innymi scenografka uświadamia Wajdzie, że kobieca rzeczywistość *Panien z Wilka* (1979) musi być wolna od pośpieszności („Nie można robić tak konfitur... [Krystyna Zachwatowicz wykonuje raptowne ruchy dłońmi], boby się nie udały, trzeba tu wszystko robić pomalutką”). Montaż dokumentu podsuwa z kolei myśl, jak wątek głównej bohaterki *Człowieka z marmuru* czytać można przez pryzmat ówczesnych zawirowań Agnieszki Holland, nakazem „z góry” odsuwanej od asystowania Wajdzie. Jej opowieść o tym, konkretnie zaś fragment o nadejściu złej wiadomości, staje się elementem pozakadrowej narracji dla krótkiej sceny ze wspomnianego przed chwilą dzieła: sekretariat, na biurku zastawionym telefonami dzwoni jeden z nich,



Montażowania WFD, 1994, Katarzyna Maciejko-Kowalczyk z dokumentalistą, przyjacielem i pomysłodawcą filmu *Jaki jest z bliska*, Marcelem Łozińskim

po chwili urzędniczka skinieniem głowy daje znać czekającemu, że może wejść do gabinetu – mężczyzna jest wyraźnie podenerwowany, zbiera się w sobie. Celowo ograniczam się do prostego opisu, bo sam dokument niczego więcej nie podpowiada – ucinając w tym miejscu filmowy fragment, licząc

na wiedzę i inteligencję widza. Jeśli ten bowiem ma świadomość, że za wysokimi drzwiami czeka grany przez Kazimierza Kaczora pułkownik Urzędu Bezpieczeństwa, to natychmiast głębszymi tonami zabarwia się także historia Agnieszki Holland.

Montaż obrazu (wymyki z dzieł Wajdy) i dźwięku (narracja czterech bohaterek), zespalający oba te elementy, to zabieg powracający w całym dokumencie. Niczym popis jawi się w tym względzie sklejka filmowego wymyka z *Człowieka z marmuru* oraz nagrania dla *Jaki jest z bliska*, kiedy to Agnieszka (scena w aucie)/ Krystyna Janda (do kamery) wypowiadają w bezpośrednim sąsiedztwie te same słowa: „dla mnie”⁴⁹. To kolejny dyskretny sygnał pewnej większej myśli: iż mowa tu o czasach i filmach, kiedy nie była łatwa do wytyczenia granica między gestem artystycznym i prywatnym. Kim jest Andrzej Wajda w przywołanym fragmencie *Bez znieczulenia* (1978), gdy pojawia się na ekranie jako dyskutant w programie *Trzech na jednego?* To reżyser „we własnej osobie” czy może ktoś użyczający swej twarzy niesprecyzowanej postaci świata mediów? Napisy końcowe o tej epizodycznej postaci w ogóle nie wspomniały – po latach, u Katarzyny Maciejko-Kowalczyk, dobrze oddaje ona zamysł, by uciec w dokumencie od sztabowego portretu mistrza. „Film o Wajdzie bez Wajdy”⁵⁰ – celnie zauważa Tadeusz Sobolewski. Jeśli reżyser się pojawia, to w archiwaliach, nigdy jednak, o czym już wspomniano, w roli opowiadającego o sobie czy swym dorobku. Jednocześnie, trudno zarzucić tym fragmentom, że są ledwie ilustracyjnym wypełnieniem. Najlepszym przykładem ich zmyślnego wykorzystania jest wejrzenie na plan zdjęciowy *Człowieka z żelaza*: powstaje scena w Sali BHP, a kamera rejestruje Wajdę – z twarzą wykrzywioną grymasem, kiwającego się na boki, niby w transie. Bohater nie musi mówić, by widz dostrzegł stopień zanurzenia w pracę, „jakby była ona całym jego życiem”⁵¹. Co ważne, o niepodrabialnej mimice reżysera na planie filmowym Krystyna Janda wypowiada się w dokumencie już wcześniej, ale wtedy wzmiankowane ujęcie nie pojawia się. Byłoby zbyt oczywiste, zbyt ilustracyjne. Ujawniając się w tym, a nie innym miejscu montażowej układki, tym bardziej testuje/pobudza uważność odbioru. Chciałoby się natychmiast

49 Zapewne nieprzypadkowo właśnie od takiego zabiegu montażowego dokument się rozpoczyna: najpierw czarno-białe ujęcie archiwalne z Wajdą, układającym dłonie w taki sposób, że stykają się kciukami, jednocześnie jakby obramowując twarz reżysera – po cięciu, z podobnie ułożonymi dłońmi, pojawia się Agnieszka Holland, rozpoczynając swą pierwszą wypowiedź.

50 T. Sobolewski, *Wajda czeka*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 149 (28 czerwca), s. 16.

51 Tamże.

dodać: oto ręka wybitnej montażystki. Tyle że *Jaki jest z bliska* to jedyny dokument Katarzyny Maciejko-Kowalczyk, w kontekście którego całkowicie zrezygnowała ona ze swej podstawowej profesji. Jej wybór padł na Rafała Listopada, młodego montażystę, poznanego w Szkole Wajdy⁵². Zwrócił na siebie uwagę nie tylko sprawnością warsztatową, ale też trzema latami zgłębiania tajników perkusji – a zatem i tajników rytmu. Wiedza w zawodzie montażysty bezcenna, czego dowodem również dokument o Wajdzie. Dla przykładu: wręcz drażni niedopasowaniem sąsiedztwo ujęć z odpływającym Wiktoorem Rubenem (*Panny z Wilka*) i przemawiającym do tłumów Lechem Wałęsą (*Człowiek z żelaza*). Powolny nurt rzeki kontra dynamika retora, krajobraz z pojedynczym człowiekiem kontra kadr wypełniony ludźmi – mocne, „zagęszczone” znaki, że mowa o filmach krańcowo odmiennie zrytmizowanych. Ale w dziele Maciejko-Kowalczyk tak dobrane sceny znaczą więcej. Trudno nie szukać w nich sylwetki samego Wajdy: artyści (zwłaszcza z lat, o których mowa w dokumencie) o różnych twarzach, intymnego i politycznego, uciekającego w przeszłość i zatopionego we współczesnej gorączce, umiającego opowiadać cicho i głośno.

Puentując rozważania na temat trzeciego dokumentu w reżyserii Katarzyny Maciejko-Kowalczyk – po dwóch filmowych spotkaniach z ludźmi dla szerokiego świata anonimowymi tym razem zmierzyła się z postacią z innego bieguna. Jakże innego. Jeszcze cenniejsza zdaje się zatem decyzja, by o Andrzeju Wajdzie opowiedzieć w „swoim stylu”, czyli kameralnie i poprzez precyzyjnie skonstruowaną formę. Jej intrygujące założenie sprawdza się: główny bohater milczy, ale to film bezsprzecznie o nim – cztery wyraziste narracje nie pozwalają o tym zapomnieć. Wszystkie wychylają się w przeszłość, lecz idą za tym ciągle żywe emocje, skutecznie w dokumencie ocalone. To proste w przypadku Barbary Pec-Ślesickiej, z jej zaangażowanym tonem i plastycznym językiem. Świetnie, że zachowano w finalnej

52 Praca nad dokumentem *Jaki jest z bliska* nie zaczęła się dla Rafała Listopada od razu przy komputerze. Zanim do tego doszło – wspomina – „musałem [...] przejrzeć wszystkie filmy Andrzeja. Zauważyłem wówczas, jak wiele jest w nich świetnie zmontowanych scen – koń padający na ziemię i grający Chopin w *Weselu*; pierwsza scena *Panien z Wilka* pod muzykę z Szymanowskiego, która wydaje się zrobiona z siedmiu brudnych śmieci, a jednak robi niesamowite wrażenie; w filmie *Wszystko na sprzedaż* jest taka sekwencja, kiedy bohater, po wyjściu z galerii, wraca z żoną na tle zachodzącego słońca i to jest przebijane obrazami z galerii – to też jest powalająca sekwencja. Mógłbym mnożyć przykłady takich scen, bo jest ich w tych filmach mnóstwo i wiem, że są one zasługą Haliny Prugar-Ketling, nie Andrzeja Wajdy, choć niewątpliwie on też miał w nich swój udział. Te sceny to majstersztyk opowiadania” – *O montażu przy kawie – zeszyty rozmów z polskimi montażystami*, z R. Listopadem rozm. P. Makowski, <http://www.psm.org.pl/wypowiedzi/196-wywiady> [dostęp: 12.11.2019].

wersji moment, gdy Krystyna Zachwatowicz, opowiadając o dramacie stanu wojennego (powstawał wtedy *Danton* [1982, prem. 1983]), wplata nagle do zdania słówko: „wiesz...” – nietypowe dla wyważonych wypowiedzi scenografki, tutaj zdradzające potrzebę zwrócenia się nie do kamery, ale do konkretnego człowieka (czyli zapewne stojącej w pobliżu reżyserki). No i Krystyna Janda – która na etapie rozmowy o *Człowieku z żelaza* nagle wstaje, mówiąc „Już nie mogę...”, i wychodzi z kadru. To na pewno nie irytacja czy zniescierpliwienie. To po prostu coś więcej niż rozmowa o znanym reżyserze.

„Wielce Szanowny Panie Andrzeju! Lawinowo posuwająca się choroba nie pozwoliła mi osobiście podziękować Panu za wielki i bardzo ważny film *Katyn*”⁵³ – tak na przełomie roku 2007 i 2008 rozpoczynała swój list do reżysera Katarzyna Maciejko-Kowalczyk. Puentowała go słowami: „Chciałabym bardzo, aby starczyło Panu siły do dalszego wykorzystywania talentu i wypowiedzania wszystkiego tego, co ja, a ośmielę się powiedzieć – my, czujemy”⁵⁴. Za list tego samego autorstwa, kilka lat starszy, wyrażający jednak bardzo analogiczne myśli, uznać można dokument *Jaki jest z bliska*. W trudnej konkurencji filmów o Andrzeju Wajdzie – film szlachetnie osobny.

Coś więcej

Zachwycają mnie Twoja siła i talent, które sprawiają, że nie wiadomo, czy jesteś wspanialszą matką, czy montażystką.

Fakt, że między dokumentami *Jaki jest z bliska* i *Pożegnanie* mija aż osiem lat, trzeba odpowiednio rozumieć. Po pierwsze, pewne pomysły podlegały długotrwałej ewolucji (Marcel Łoziński pamięta, że jeszcze w połowie lat dwutysięcznych w rozmowach z montażystką powracał [wspomniany już w tekście] scenariuszowy koncept osnuty wokół domowego pieca). Po drugie, gdy prace nad filmem *Pożegnanie*, który domknął dorobek Maciejko-Kowalczyk, nabrały rozpędu (zdjęcia rozpoczęły się w roku 2007), ona sama w coraz dotkliwszy sposób musiała mierzyć się z chorobą płuc. Żyła pod presją czasu. Montowała nawet w szpitalu, ale gdy zmarła w 2008 roku, film pozostawał nieukończony (w planach był zresztą powrót na plan zdjęciowy). Obraz postanowiły dokończyć córki – Magdalena Kowalczyk (która już na

53 List Katarzyny Maciejko-Kowalczyk do Andrzeja Wajdy (niedatowany, wersja elektroniczna). Za udostępnienie mi listu dziękuję p. Marcelowi Łozińskiemu.

54 Tamże.

wczesnym etapie realizacji przejęła od matki obowiązki operatorskie) oraz Agnieszka Kowalczyk (ważna – o czym później – dla ekranowych wydarzeń, ale także finalizująca kwestie montażowe⁵⁵). Ostatnie szlify przypadły na rok 2012⁵⁶.

Słowem, które dobrze charakteryzuje blisko półgodzinne *Pożegnanie*, jest wielość. Konkretnie zaś – wielość instancji narracyjnych, rozwiązań stylistycznych oraz generowanych przez dokument sensów. Czy bardziej to niezamierzony i niejako naturalny skutek okoliczności, w jakich film powstawał (finalnie sygnowany reżysersko przez Katarzynę Maciejko-Kowalczyk oraz jej córki), czy wyraz zamierzeń od samego początku wpisanych w myślenie o nim, rozsądzić bez wątpliwości nie sposób. Co więcej, jakże ciekawym aspektem realizacji *Pożegnania* (gdy mowa o jej ostatnim etapie) było dojście przez obie siostry do wniosku, który Magdalena Kowalczyk streściła słowami: „Musimy zrobić nasz film”⁵⁷. Bez kurczowego trzymania się tego, co planowała zmarła matka lub nawet zdążyła zrobić, zwłaszcza w kontekście częściowo zmontowanych materiałów. Nie chodziło, rzecz jasna, o pusty gest sprzeciwu, tylko o poczucie, że działa się w zgodzie z własnym głosem, tym personalno-rodzinnym i tym twórczym⁵⁸. Stąd już blisko do pytania o wspomnianą narrację.

Bazowy pomysł Katarzyny Maciejko-Kowalczyk polegał na tym, by opowiedzieć filmem o swej cioci, Marii, emerytowanej dentystce, która sprzedaje i opuszcza rodzinny dom⁵⁹. Dotyczy tego faktu wiele scen, na przykład rozmowy telefonicznej z potencjalnym kupcem, owijania w papier ściąganych ze ściany obrazów czy opróżniania szaf. To do starszej pani najczęściej należy głos, zarówno kiedy zwraca się w kierunku kamery (można się domyślać, że adresatką wypowiedzi jest wówczas reżyserka), ale też gdy ta kamera ją obserwuje, choćby w trakcie przeglądania (i komentowania) starej korespondencji. Mowa tu o najbardziej oczywistej płaszczyźnie

narracyjnej *Pożegnania*, które w pewnym sensie można by określić mianem dokumentu biograficznego. To nie wypowiedź bowiem okazuje się tematykowana najczęściej, ale biografia właśnie, niekiedy poddawana przez bohaterkę ocenie, innym razem w szczególny sposób akcentowana („Gdybym nie była w powstaniu [warszawskim – P.P.], całe życie byłoby mi głupio”). Maciejko-Kowalczyk dobrze jednak musiała rozumieć celowość realizacji zdjęć właśnie w opuszczanym domu (a nie w jakiegokolwiek innej przestrzeni, na przykład nowego lokum): wielu gestom przydało to dodatkowego emocjonalnego wymiaru. Szafę się opróżnia, stare listy i depeche wrzuca się do pieca, pokoje ogołaca się z mebli – wszystkie te czynności, opatrywane opowieścią snutą wyłącznie w czasie przeszłym, stają się symbolicznym podsumowaniem życia, jego finalnym wyciszeniem⁶⁰. „Dawne czasy, wszystko się kończy” – stwierdza z melancholią bohaterka, wrzucając do ognia kolejne pożółkłe stronicie. Stoi wtedy obok niej Agnieszka Kowalczyk, druga ważna postać dokumentu, jego druga instancja narracyjna.

Najczęściej pojawia się w scenach z panią Marią (jest słuchaczką, niekiedy inspirującą pytaniem tę czy inną wypowiedź), ale trudno nie dodać od razu, że film rozpoczyna się *de facto* od sceny buntu. Agnieszka mówi w kierunku kamery:

Mamo, ja tego nie wypowiem, ponieważ [...] nie mam kompletnie takich sentymentów... że mieszkałaś gdzieś sto lat i się wyprowadzasz. Ty masz takie sentymenty, ja tego kompletnie nie czuję. Zero sentymentów, jak dla mnie. Ja tylko wiem, że można mieć sentymenty, bo ty mi kiedyś powiedziałaś. Wiesz, za pięćdziesiąt lat może ci powiem, że mi szkoda młodości.

Już po ukończeniu filmu (i nie na jego potrzeby) dodawała: „Byłam trudnym materiałem i mama, zwłaszcza na początku, miała ze mną ciężko. Bunt dotyczył prostych sytuacji – jak w scenie przeglądania wyjętych z szafy ubrań cioci. Ona liczyła, że ja sobie coś zechcę zatrzymać. Tymczasem – widać to w filmie – jestem przerażona i chcę tylko stamtąd uciec”⁶¹. Zdecydowany ton obu tych wypowiedzi, pisząc szczerze, niespecjalnie znajduje potwierdzenie w samym filmie, i nie trzeba widzieć w tym dokuczliwej niekonsekwencji – dlatego że dokument w niezwykle subtelnym sposobie

55 Dla obu córek Katarzyny Maciejko-Kowalczyk działania podjęte w związku z *Pożegnaniem* miały nie tylko (oczywisty) wymiar rodzinny, ale też wiązały się z ich wykształceniem: Magdalena Kowalczyk to absolwentka Wydziału Operatorskiego Łódzkiej Szkoły Filmowej (2010), jej siostra Agnieszka ukończyła zaś Szkołę Wajdy (patrz: przypis nr 16).

56 W 2013 r. film pokazano m.in. na 53. Krakowskim Festiwalu Filmowym.

57 Zdanie to pada w trakcie rozmowy z siostrami Kowalczyk, przeprowadzonej w ramach 53. Krakowskiego Festiwalu Filmowego (2013). Jej zapis jest do odnalezienia w serwisie YouTube, na oficjalnym kanale krakowskiej imprezy, <https://www.youtube.com/watch?v=Bra3f4w8weU> [dostęp: 15.12.2019 r].

58 Z realizacyjnego punktu widzenia po śmierci Katarzyny Maciejko-Kowalczyk dokonano niewielkich uzupełnień zdjęciowych, od podstaw zaś rozpoczęto prace montażowe.

59 Dokument kręcono w Gąbinie (woj. mazowieckie).

60 Wrażenie to wzmaga dobiegająca w pewnym momencie zza kadru informacja o śmierci pani Marii, do której doszło niedługo po przeprowadzce.

61 Cyt. za: M. Lebecka, *Pożegnanie*, „FilmPro” 2013, nr 2, s. 61.

podsuwa myśl o przemianie powoli zachodzącej w Agnieszce. Jest ona tą, która z przekonaniem mówi „nie”. Która rozpina swoje ekranowe reakcje pomiędzy wpatrzenie w telefon komórkowy i (mimo wszystko) życzliwe zasluchanie. Ale jest i ta, która zza kadru ekranową opowieść inicjuje i domyka, zapewniając jej narracyjną ramę. Ten głos okazuje się wobec filmu najbardziej „zewnątrzny”, brzmi niczym – sformułowane spokojnym, zdystansowanym tonem – podsumowanie. „Moja mama zmarła, nie dokończywszy filmu – słyszy widz pod koniec seansu. – Dziś wydaje mi się, że mama chciała przekazać mi coś więcej. Że wszystko się kiedyś kończy, szczególnie doczesne życie. Tylko miłość jest ponad czasem”. To ta wspomniana subtelność: tekstu komentarza („wydaje mi się” zamiast „wiem”) i decyzji, by o dojściu do pewnego wniosku poinformować zza kadru („z dystansu”), nie szukać go zaś na siłę w materiale zdjęciowym.



Katarzyna Maciejko-Kowalczyk przy pracy w domowej montażowni

Nic na siłę – pasuje to sformułowanie do miejsca, jakie ostatecznie zajęła w *Pożegnaniu* sama Katarzyna Maciejko-Kowalczyk. Córki nie uczyniły z niej figury wiodącej, ani w sensie bycia bohaterem, ani narratorem. A jednak jest, „trochę nieuchwytna, w zawieszeniu, gdzieś poza kadrem, pomiędzy”⁶² – ładnie napisała Magdalena Lebecka. Właśnie przez pryzmat tego

62 Tamże, s. 62.

„ulotnego” bycia w szczególny sposób objawia się stylistyczna różnorodność *Pożegnania*. To zarówno *home movie* w scenie z rodzinnego spotkania (montażystka ujawnia się jako gość przy stole), to dokumentalna obserwacja – choćby rozmowy o zawodzie stomatologa („czy ciocia jest zadowolona z życia?” – słycać nagle głos Maciejko-Kowalczyk, pytającej w imieniu skrępowanej córki), to wreszcie konwencja *behind the scenes* (z fragmentami, które w montażu zazwyczaj po prostu się wycina – *vide* reżyserka wybiegająca z kadru za kamerę). Ten eklektyzm ma wspólny mianownik, a jest nim (dosłownie) umykająca z pola widzenia bohaterka tego tekstu. Zgoda, niewymieniony dotąd budulec dokumentu zdaje się zatrzymywać ją na ekranie na dłużej; to fotografia, ów „jeden krok z wiecznej sztuki w sztuczną wieczność – / z trudem przyznaje, że lepszy niż nic / i słusniejszy niż wcale”⁶³. Coś z trudnej zgody na istotę fotografii (w myśl fragmentu z wiersza Wisławy Szymborskiej) przenika do *Pożegnania*. Zdjęcia z Katarzyną Maciejko-Kowalczyk pojawiają się w filmie pięciokrotnie – widać na nich, gdy pracuje w swej domowej montażowni (z kotem usadowionym przed jednym z monitorów; fot. nr 2), czyta coś w słonecznie rozświetlonym pokoju (fot. nr 3) albo po prostu uśmiecha się w stronę obiektywu (fot. nr 1 [użyta dwa razy] i 4). Pogodny ton wszystkich przedstawień zamacają jednak słowa zza kadru, tylko na samym początku *stricte* informacyjne („To moja mama, Katarzyna” – mówi Agnieszka na tle fotografii nr 1 i 2, wprowadzając widza w opowieść). Kolejny przystanek – zdjęcie nr 3 – to poruszające do głębi świadectwo stanu, w jakim była reżyserka w trakcie realizacji filmu. Czyta ona z wysiłkiem powojenny list swej matki (cierpiącej z powodu tkwiących w ciele odłamków), niekiedy ledwo łapiąc oddech⁶⁴. „Z moim czytelnictwem nie jest już najlepiej” – podsumowuje smutno. Fotografia nr 4 to tło dla cytowanych już słów o śmierci Katarzyny Maciejko-Kowalczyk. Ona sama jednak powraca: w samym finale dokumentu, na zdjęciu, które widz już zna (nr 1). W całości wypełniając kadr, było ono znakiem początku i introdukcji. Teraz jest znakiem końca, świadectwem czasu *post mortem*, również przez swe zmediatyzowanie – stoi w ramce na komputerowym monitorze. Niczym pamiątka po kimś, kto był. I to wszystko?

63 W. Szymborska, *Znieruchomienie*, [w:] tejsze, *Wiersze wybrane*, Kraków 2004, s. 188 (wiersz pochodzi z tomu *Wszelki wypadek* [1972]).

64 Agnieszka Kowalczyk wspomina: „Nawet nie zorientowałyśmy się z Magdą, gdy ona go [list – PP] czytała. Ale kiedy odsłuchałyśmy ten materiał, dotarło do nas, jak bardzo mama jest już chora. I tak strasznie zależy jej na tym filmie, skoro gotowa jest męczyć się, odczytując z potwornym wysiłkiem ten dokument” – cyt. za: M. Lebecka, *Pożegnanie*, dz. cyt., s. 62.

Możliwe – pisze Tomasz Ferenc – że ustanowienie nierozzerwalnego związku między fotografią a śmiercią zdaje się mówić więcej o nas samych niżli o fotografii jako medium. Lęk przed nieuchronnym, świadomość kruchości życia, odczuwalne przemijanie i niepewność co do przyszłości w oczywisty sposób zmusza nas do myślenia o śmierci. Fotografia bez wątpienia myślenie to prowokuje bardziej niż inne obrazy. Wystarczy spojrzeć na swoje zdjęcia sprzed kilku lat, by dostrzec zachodzące w nas zmiany. Patrząc na dowolną fotografię wiemy, że zachowała ona „świetlny odcisk” czegoś, co zaistniało przez krótki czas i zostało pochwycone na światłoczułym materiale. Jednak nie musimy odczytywać zdjęć jedynie poprzez niesioną przez nie zapowiedź śmierci, nieustanne *memento mori*. Możemy spojrzeć na nie tak, jak proponuje Elżbieta Łubowicz, zgodnie ze słownikową koncepcją magii, utożsamiając przedmiot z jego obrazem i przenosząc tym samym interpretację zdjęcia z poziomu fizyczności na poziom metafizyki. Z poziomu śmierci na poziom życia. Taka interpretacja pozwala nam wyrwać się z zakotwiczenia fotografii w nieustannym celebrowaniu przemijania i skierować naszą uwagę w stronę zupełnie innych poszukiwań⁶⁵.

Pożegnanie wpisuje się w tak sformułowaną refleksję. I dlatego w zdjęciu zmarłej Katarzyny Maciejko-Kowalczyk odbija się w ostatnich sekundach filmu jej córka, Agnieszka. Ciągłe daleka w tym momencie od „za pięćdziesiąt lat”, ale też pewnie od „zero sentymentów, jak dla mnie”.

„Opowieść o jakimś końcu leżała Kasi na sercu”⁶⁶ – łatwo odnieść słowa Marcela Łozińskiego do *Pożegnania*, nie tylko jednak w kontekście wątków już poruszonych. Bo przecież tytuł ten, mimowolnie, stał się też pożegnalnym gestem w kierunku polskiego kina. Ono samo, ręką trzech twórców, odwdzięczyło się w analogiczny sposób – stąd poświęcone pamięci Maciejko-Kowalczyk *Poste Restante* (2008) Marcela Łozińskiego, *Usłysz nas wszystkich* (2008) Macieja Drygasa oraz *Chemia* (2009) Pawła Łozińskiego. To trzy wybitne dokumenty, swą jakością w pełni czyniące zadość talentowi zmarłej, która, rzecz jasna, trwałe miejsce w filmowych annałach zapewniła sobie przede wszystkim dorobkiem montażowym i w żadnym razie nie kryje się za kartami tego tekstu próba obalenia tej tezy. Motywacja była

65 T. Ferenc, *Fotografia i śmierć – uwikłanie i realna styczność*, „DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2017, nr 24, s. 110–111.

66 Z korespondencji z Marcelem Łozińskim (15.12.2019 r.) – archiwum prywatne (PP).

i pozostaje inna: to chęć uwidocznienia, że *Benek Blues*, *Co czuje bocian*, *Jaki jest z bliska* i *Pożegnanie* nie były dziełem przypadku, wyrazem kaprysu albo nieudanym eksperymentem. Czyż zatem? Ujmując sprawę najprościej: sumują się te cztery tytuły w przekonujące świadectwo reżyserskiego talentu⁶⁷. Nakreśliłbym jego charakter – gdyby spojrzeć z chęcią uogólnienia – nawiązując do dwóch podstawowych kwestii⁶⁸. Po pierwsze, z determinacją i wycuciem Maciejko-Kowalczyk stawiała w centrum swych kolejnych pomysłów konkretnego człowieka, a nie „sprawę” czy „problem”. To człowiek jest tu „na początku”, jako nieusuwalny punkt wyjścia dla wszystkiego, co nazwać by można szerszą refleksją, wykraczającą poza ramy opowieści, choćby tej o Benku⁶⁹ czy Wajdzie. Po drugie, dokumenty Maciejko-Kowalczyk ogląda się z przekonaniem, że o skali dostępu do (często pokomplikowanej i bolesnej) rzeczywistości bohatera zdecydował on właśnie, nikt inny. Nie są to puste słowa: w kontekście tej twórczości zainteresowanie człowiekiem jest synonimiczne wobec wyśrubowanych standardów w traktowaniu go przed kamerą. A to przecież talent – portretować życie z poczuciem nieodzowności szanowania go.

Miałam kiedyś taką przygodę – wspominała montażystka – która wpłynęła na całe moje życie. Robiłam zdjęcia na Białostocczyźnie. Spotkałam bardzo fotogeniczną babcię – świetny łup dla fotografa. Kiedy wzięłam do ręki aparat, stara kobieta zaczęła wymachiwać rękami, wołała, że nie chce zdjęcia. Okazało się, że jest muzulmanką spod Białegostoku, religia nie pozwalała jej dać się fotografować. Kolega fotografik, który był tam ze mną, zawołał do mnie: oszalałaś? Trzeba było babcię oszukać, zagadać i zrobić jej zdjęcie z ukrycia. Do dziś pamiętam ten moment. Mój bunt – czy warto robić człowiekowi święństwo dla tak krótkiej sławy? To było wiele lat temu, dopiero

67 Formułuję tę myśl ze świadomością zniuansowania, jakiemu podlega w tej kwestii *Pożegnanie*.

68 Na boku pozostawiam tu (omawiane na konkretnych przykładach we wcześniejszych partiach tekstu) zagadnienie realizacyjnej sprawności, jaka ujawnia się w ramach reżyserskiej filmografii Maciejko-Kowalczyk.

69 Zob. K. Mąka-Malatyńska, *Trzy szkoły opowiadania o świecie i człowieku*, [w:] *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2005, s. 27–46.

zaczynałam moją drogę. Nawet gdybym zrobiła wtedy doskonałe zdjęcie, i tak już by o nim dawno świat zapomniał. A tak mam przynajmniej satysfakcję, że byłam wierna sobie⁷⁰.

*

Dialog z *Pożegnania*: „Kasia, ty tu jesteś?” – pyta pani Maria. „Jestem, ciociu. Tylko w cieniu”. Katarzyna Maciejko-Kowalczyk, montażystka i reżyserka filmów dokumentalnych, głęboko rozumiała sens swej pracy.

Filmografia

- *Benek Blues*, 1999, Studio Filmowe Kalejdoskop, Program 1 TVP S.A.
- *Co czuje bocian*, 2003, Agencja Produkcji Audycji Telewizyjnych dla Programu 2 TVP S.A.
- *Jaki jest z bliska*, 2004, Film Studio MTM, Telewizja Polska, Canal+ Polska
- *Pożegnanie*, 2012, Wajda Studio, Studio Filmowe Kalejdoskop

70 Cyt. za: T. Sobolewski, *Prezent od Benka*, dz. cyt.