

Zobaczyć cały świat

6 stycznia 2016

Artur Liebhart (ur. 1964) – twórca i dyrektor festiwalu Docs Against Gravity Film Festival (dawniej Planete+ Doc Film Festival), szef firmy dystrybucyjnej Against Gravity oraz projektu edukacyjnego opartego o film dokumentalny – Akademii Dokumentalnej. Bierze udział w pracach gremium Cinema Eye Honors, które wybiera najlepsze filmy dokumentalne świata. Z Arturem Liebhartem rozmawia Krzysztof Wołodźko.

– 28 grudnia 1895 r. w Salonie Indyjskim Grand Café w Paryżu bracia Lumière pokazali publiczności „Wyjście robotników z fabryki”. To początek kina, także filmu dokumentalnego. Zaczęło się od 48-sekundowego obrazu. 110 lat później na ekrany wszedł ponad dwugodzinny obraz „Śmierć człowieka pracy” Michaela Glawoggera, do którego zdjęcia autor kręcił w Ukrainie, Niemczech, Indonezji, Nigerii. Film dokumentalny ma się w naszych czasach o wiele lepiej niż klasa robotnicza.

– Nie tylko bracia Lumière w tamtym czasie nagrywali pierwsze filmy. Byli też inni pionierzy kina, z Niemiec i Belgii, korzystający z własnych technologii, którzy na bohatera zbiorowego wybrali klasę robotniczą, ludzi wychodzących z fabryk. Glawogger po latach stwierdzał, że w naszym kręgu kulturowo-ekonomicznym klasa robotnicza zanika. Dla kontrastu: w 2005 roku film dokumentalny nabierał rozpędu. Twórcy byli w stanie, mówiąc językiem rachunku finansowego, od którego nie da się uciec także w tej branży, zdobyć znaczne fundusze na duże projekty z instytutów filmowych czy od różnych organizacji finansujących szeroko rozumianą sztukę. Te czasy już minęły. Nawet największym twórcom kina dokumentalnego nie jest łatwo zdobyć pieniądze na projekty tworzone z rozmachem. A ci, którzy wciąż je dostają, muszą płacić cenę niezależności. Podam dwa przykłady. Wybitni twórcy, Werner Herzog i Wiktor Kossakowski, pracują obecnie nad wielkimi projektami filmowymi, które są na miarę ich ego i ambicji

artystycznych. Otrzymali potrzebne pieniądze od olbrzymich organizacji medialnych, które postawiły warunek, że to one będą całkowicie kontrolować dystrybucję filmów na całym świecie. To oznacza, że tych obrazów najprawdopodobniej w ogóle nie zobaczymy w kinach. Zwykłemu widzowi pozostanie ekran laptopa, ewentualnie monitor telewizora. Możliwość medialnego świata dostrzegali potencjał w filmie dokumentalnym, tym robionym z rozmachem przez głośne nazwiska. Próbuje go zagarniać do swoich celów marketingowych, zrobić produkt ekskluzywny, na wyłączność, rozpowszechniany tylko za pośrednictwem VOD, czyli płatnego udostępniania treści multimedialnych. To bardzo zła praktyka. Niestety, w tę stronę ewoluuje cały świat medialny. To powoduje, że producenci nie chcą pokazywać filmów dokumentalnych na festiwalach czy publiczności w kinie. Liczą się abonament i zarobek.

– Czytałem niedawno wywiad z Joe NeCastro, dyrektorem do spraw rozwoju w Scripps Networks Interactive, zrobiony tuż po tym, jak ta firma sfinalizowała przejęcie TVN. Uderzał skrajnie zekonomizowany język opisu mediów.

– Nie ma dziś „przestrzeni mentalnej” na mówienie o czym innym. A nawet gdyby ktoś zaryzykował opis tego biznesu w innym świetle, najprawdopodobniej osoby odpowiedzialne w zarządzie choćby za kwestie PR-u uznałyby go za szaleńca.

– Gdy w 2012 r. po raz pierwszy byłem na festiwalu Planete+ Doc Film Festival, postrzegałem film dokumentalny jako rzecz nieco archaiczną. Po kilku dniach wyszedłem z Kinoteki zachwycony. Zobaczyłem m.in. „Projekt NIM” Jamesa Marsha, „Niech żyją Antypody!” Wiktora Kossakowskiego, „Chwała dziwkom” Michela Glawoggera, „Wodne dzieci” Aliony van der Horst. Miałem przed sobą cały świat. Potrafisz ująć różnorodność filmu dokumentalnego w kategorii, pokazać trendy jego rozwoju?

– Można się o to pokusić, choć film dokumentalny bardzo szybko się zmienia. Co kilka lat pojawia się obraz, który bardzo

trudno zaklasyfikować. Filmoznawcy próbują oczywiście ująć ten świat w kategorii. Moim zdaniem w naszych czasach na dalsze kierunki rozwoju filmu dokumentalnego ma wpływ rzecz tak trywialna, jak jego format. Albo film jest robiony dla telewizji i ma 55–60 minut, albo jego autor ma środki i zaufanie osób finansujących produkcję i wtedy to rzecz pełnometrażowa. To bardzo ważna sprawa, bo pozwala wykroczyć choćby poza zawężającą perspektywę ukazywania świata: krótkie pytanie, krótka odpowiedź. Wtedy dopiero widzimy film dokumentalny w jego bogactwie.

– I co się na nie składa?

– Mamy cinéma vérité, czyli film obserwacyjny. To „czysty dokument”, który polega na rejestracji rzeczywistości: reżyser stawia kamerę i idzie na piwo [śmiech]. Herzog jest krytykiem tego stylu, mówi: „bądźcie reżyserami, a nie muchami na ścianie”. Jego zdaniem twórcy muszą współtworzyć filmowe sytuacje, żeby „zagęszczać rzeczywistość”, odsuwać kotarę banalnej codzienności i ukazywać prawdziwe energie, które tworzą świat, rządzą nim lub na niego istotnie wpływają. Herzogowski styl powoli wygrywa w tej dziedzinie. Inne filmy, w których lubują się głównie reżyserzy z krajów germanofońskich, to travelogi. To produkcje które pokazują jakiś temat, widziany z perspektywy różnych części świata, „filmy globalne”. Bardzo często opierają się one na zanegowaniu pozornych oczywistości funkcjonujących w danej kulturze. Można je traktować jako wyzwanie intelektualne i emocjonalne dla nieco bardziej wymagającej widowni. Za przykład niech posłużą obrazy Gławoggera. Jego „Megamiasta” z 1998 r. to jeden z pierwszych dużych, pełnometrażowych filmów dokumentalnych zrobionych jak fabuła, mocno zagęszczających rzeczywistość. Gławogger pokazał w nim Moskwę, Meksyk, Mumbaj, Nowy Jork. Na identycznym schemacie oparte są jego „Śmierć człowieka pracy” czy „Chwała dziwkom”, rzecz pokazująca realia prostytutki w różnych kręgach kulturowych współczesnego świata. Są też filmy, które nazywam intymnymi. To długie

dokumenty, które najczęściej są kręcone na bardzo długich planach, chcą nam pokazać prywatność bohaterów w sposób niemal namacalny. I są filmy dokumentalne, które „chcą coś załatwić”, realizowane zarówno w formacie telewizyjnym, jak i pełnometrażowym. Bardzo rzadko są udane, często – przeciętne. Najczęściej to produkcje pokazujące różne zjawiska społeczne w sposób bardzo dydaktyczny. Najlepsze kino tego gatunku to takie, które pozwala nam myśleć i oglądać świat.

– Nie lubisz dydaktyki w filmie dokumentalnym?

– Problem raczej w tym, że ludzie przesiąknięci neoliberalnymi sposobami opisu świata odbierają kino z mocną tezą jako propagandę. Nie radzą sobie z mocno postawionymi тезami odmiennymi od poglądów, które uznają za oczywiste. To wyraźny problem polskiego filmu dokumentalnego. U nas nie powstaje szerzej rozumiane kino polityczne. Owszem, doszliśmy do takiego etapu, że powstają w Polsce filmy o komunizmie. Robi się je dobrze, czasem nawet bardzo dobrze. To filmy naprawdę głębokie, które nie zestarzeją się i za sto lat. Na uwagę zasługuje kino Macieja Drygasa, który z absolutną konsekwencją tworzył oparte o archiwa filmy poświęcone czasom PRL. Ale niemal wszystko, co powstało w polskim dokumencie po 1989 r. i odnosiło się do nowych realiów, jest silnie naznaczone cenzurą wewnętrzną. Owszem, są wyjątki, np. „Balcerowicz. Gra o wszystko” Andrzeja Fidyka. To dobrze zrobiony film–pamflet. Z kolei „Bar na Wiktorii” Leszka Dawida to chyba jedyny znany mi film dokumentalny, który był na tyle delikatny, że mógł powstać, a dziś jego ranga rośnie. To tytuł, który pokazuje pierwszą falę emigracji Polaków do Anglii po akcesji do Unii Europejskiej. Stawia pytanie choćby o to, kim byli ludzie wyjeżdżający wówczas z kraju.

– Czy problem polega na tym, że nie stworzono u nas odpowiedniego języka filmowego do analizowania rzeczywistości czasów transformacji?

– Odwołam się do konkretnego przykładu. W 1997 r. ukazał się

film dokumentalny Ewy Borzęckiej „Arizona”. To bardzo mocny film o końcu PGR-ów. Autorka weszła w tamten świat, ale nie spojrzała na niego szerzej. Pokazała widzom pijanych chłoporobotników, ale nie pokazała przyczyn ich demoralizacji i rozpacz. Miała wielką szansę na zrobienie filmu wybitnego. Zrobiła film, który zdeterminował opis rzeczywistości. Mało kto od tamtej pory odważył się na pokazanie Polski-w-procesie: mam wrażenie, że przestraszyli się i twórcy, i potencjalni dysponenci środków finansowych. Owszem, mamy filmy o nędzy, pokazujące biedne podwórka, szpitalne historie schorowanych ludzi. To jednak są obrazy o wykluczonych, lecz nie o tym, dlaczego ludzie są wykluczeni. Na to pierwsze ewentualnie można u nas zdobyć pieniądze. Ale brak nam sztuki kręcenia filmu dokumentalnego, który pomógłby Polakom zrozumieć, co się dzieje dookoła.

– W jednym z wywiadu wspominałeś, że film dokumentalny stał ci się bardzo bliski w czasie studiów na Wydziale Nauk Politycznych i Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego. Jakie obrazy oglądałeś? Jacy twórcy cię interesowali?

– Byłem wtedy pod wielkim wrażeniem kina dokumentalnego Krzysztofa Kieślowskiego, „czarnej serii polskiego dokumentu”, twórczości Wojciecha Wiszniewskiego. To były filmy, które mnie poraziły. Zacząłem szukać także zagranicznego filmu dokumentalnego. W wakacje jeździłem do Francji na winobranie, to były lata 1980. Zacząłem tam szperać po księgarniach, bibliotekach, kupować filmy na kasetach VHS. Bardzo słabo znałem francuski, ale naprawdę byłem zafascynowany. Wtedy po raz pierwszy oglądałem filmy Raymonda Depardona. Na festiwalu, który mam zaszczyt prowadzić, pierwszą pokazaną przez nas retrospektywą były jego filmy... Depardon był nieledwie moim przewodnikiem po tym, czym może być film dokumentalny, jakim może być obrazem świata, relacji społecznych. Pamiętam bardzo dobrze jego filmy o rozprawie sądowej czy pogotowiu ratunkowym. Wróćę jeszcze do Kieślowskiego. Rozczarował mnie, gdy odszedł od filmu dokumentalnego, podając powody niby-

etyczne: że nie chce pokazywać czyjegoś cierpienia. Stwierdził, że film dokumentalny wyczerpał możliwości pokazywania świata. Uważam, że nasz wielki mistrz był w błędzie. To, co dotyczyło jego własnej drogi, podał jako uniwersalną prawdę.

– Gdy trzy lata temu przeprowadzałem z Tobą wywiad, mówiłeś: „polscy dokumentaliści lat 1980. i 1990. stracili strasznie dużo tematów. Nie powstał film dokumentalny o Kwaśniewskim. Nie powstał dokument o Lepperze. Nie powstał choćby duży, kręcony cztery, pięć lat film o Stadionie Dziesięciolecia, w którym można by pokazać nową klasę ekonomiczną w Polsce, która od łóżek połowych przez szczęki weszła do większego biznesu. To by mogły być filmy, do których pokolenia by nawiązywały”. Coś się w tym względzie zmieniło/zmienia na lepsze?

– Moim zdaniem nic się nie zmieniło. Doszły za to kolejne tematy. Można by nakręcić interesujący film dokumentalny pod tytułem „Polskie drogi”, którego bohaterem mógłby być mały podwykonawca jednej z polskich dróg ekspresowych czy autostrad, jego życie, praca, bankructwo. To się aż prosi o pokazanie. Tym bardziej, że trudno pojąć, dlaczego kilometr polskiej drogi jest droższy niż kilometr szwajcarskiej, gdy Szwajcaria ma bardzo górzysty teren i zdecydowanie trudniej wybudować tam autostrady. I nieco podobny temat: jak to jest, że kraje zachodnie wciąż inwestują w lokalne sieci kolejowe, w powszechny i dostępny transport pasażerski, a nasze władze nie są tym zainteresowane. Ten temat ściśle wiąże się z innymi: oszczędzaniem energii, mobilnością społeczną. Komunikacja zbiorowa jest przecież priorytetem innych krajów Unii Europejskiej – u nas to kompletnie leży. To się wiąże z jeszcze jedną sprawą: brakuje nam filmów, które pokazywałyby procesy związane z transformacją, zachodzącymi w ciągu dekad przemianami kulturowymi, obyczajowymi, rynkowymi. Dla kontrastu, Helena Třeštíková, czeska dokumentalistka, ponad dwadzieścia lat temu zaczęła pracę nad kilkoma filmami równocześnie. Co dwa, trzy lata kończy któryś z projektów i

pokazuje efekty. Zrobiła choćby film „René” o narkomanie, który zaczęła kręcić jeszcze pod koniec lat 1980. A ostatnio pokazała film „Prywatny wszechświat” o małej, zwykłej czeskiej rodzinie. Obraz zaczyna się od historii kobiety i mężczyzny, którzy pobrali się pod koniec lat 1980. i doprowadzony jest do 2013 roku, gdy ich syn wyjeżdża do Hiszpanii, żeni się tam, układa sobie życie. Třeštíková pokazała ludzki wszechświat jak w soczewce: zaczęła od małej czeskiej stabilizacji, która rozpadła się z początkiem lat 1990., pokazała załamywanie się więzi rodzinnych po 1990 roku, perypetie zwykłego życia... Znakomity film, pokazujemy go w ramach Akademii Dokumentalnej. W tym roku pokazywaliśmy na festiwalu obraz Nicolasa Geyrhalterera kręcony przez piętnaście lat, opowiadający o niewielkiej miejscowości na pograniczu Austrii i Czech. Punktem odniesienia jest tamtejsza mała fabryczka, zakład tekstylny, który funkcjonował od XIX w. i został zamknięty na początku XXI wieku. Takiego filmu brakuje mi w Polsce, takiej szerokiej perspektywy. Zupełnie zgubiliśmy w sobie chęć pamiętania. Przelecieliśmy przez te ostatnich 25 lat jako społeczeństwo, zupełnie nie zdając sobie sprawy, ile rzeczy się w tym czasie zmieniło. A przecież, żeby wiedzieć, dokąd idziemy, musimy wiedzieć, skąd przyszliśmy. Skupiamy się na chwili obecnej, patrzymy w przyszłości, ale przestajemy rozumieć siebie. Sztuka filmowa całkowicie tutaj poległa. Świat zmieniał się tak szybko, że nie wiadomo było, co zostanie, a co jest tylko chwilowe. Twórcy filmów dokumentalnych należeli do ówczesnej elity kraju – obracali się w „pewnych kręgach kulturowych”. Rok 1989 przyniósł zupełną deprecjację tego, co możemy nazwać dotychczasową elitą intelektualną. Zaczął się zmieniać kodeks wartości i spraw ważnych w życiu publicznym czy prywatnym. Nie bez znaczenia była też szersza zmiana trendów kulturowych. Ludzie, którzy uważali, że mają prawo obejrzeć w Telewizji Polskiej ambitny film dokumentalny rodzimego twórcy, nagle uznali, że ich prawem jako obywateli wolnego kraju jest stwierdzić, że to nudne i bez sensu. Twórcy filmów dokumentalnych zostali w jakiś sposób odrzuceni przez media młodego kapitalizmu i sami

– moim zdaniem – uprzedzili się do niego.

– Lepiej się czuli w realnym socjalizmie?

– Nie rozumieli na ogół, co się dzieje. Nie pamiętam żadnego porządnego filmu dokumentalnego o polskich przemianach ekonomicznych. Mówię o solidnym filmie, zrobionym nie z dystansu i na podstawie materiału archiwalnego, ale wtedy nakręconym. Jest tylko „Arizona” Borzęckiej, znajdują się w archiwach telewizji krótkie reportaże o tamtych czasach. Ale generalnie dokumentaliści nie chcieli o tym mówić – zwyciężyło przekonanie, że to jest niewarte wyższej sztuki. Bardzo dobrze pamiętam, jak wyglądała ulica Marszałkowska w 1989/1990 r. zastawiona łózkami polowymi. Gdybym wtedy był trochę starszy, sam robiłbym filmy o ludziach, którzy zdobywali pieniądze, żeby kupić towary, filmy o tym, jak zmieniało się wtedy ich życie.

– Pytanie, czy nie mieliśmy do czynienia z czymś w rodzaju cenzury.

– Sądzę, że tak. Wtedy nie było jeszcze Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, a około 70 proc. pieniędzy na dokumenty dawała Telewizja Polska, która wybierała, jakie filmy chce. A w Ministerstwie Kultury debiutant, i to jeszcze dokumentalista, nie miał niemal żadnych szans na zdobycie środków. Trzeba było odbyć ścieżkę czeladnictwa, to znaczy najpierw zrobić kilka reportaży na zlecenie TVP, być grzecznym i posłusznym, żeby ewentualnie później zdobyć pieniądze na film dokumentalny. Pamiętajmy, że w Polsce w ogóle nie robiło się pełnometrażowych filmów dokumentalnych, a jedynie krótkometrażowe na potrzeby telewizji. Mało kto wyobrażał sobie, że może zrobić pełny metraż dokumentalny.

– Znasz instytucję „półkowników”, czyli filmów dokumentalnych, które kończą w archiwach, bo wpływowi ludzie lub instytucje uznali je za nieodpowiednie dla widzów. Dobrym przykładem jest „Witajcie w życiu” Henryka Dederki z 1997 r., który pokazuje

kulisy działalności firmy Amway. Dopiero w 2012 r. Sąd Okręgowy w Warszawie orzekł, że TVP może wyświetlić film na swojej antenie „pod warunkiem usunięcia z niego nieprawdziwych danych o strukturze dochodów korporacji”.

– Dederkę spotkało prawdziwe inferno. To był wyraźny sygnał dla dokumentalistów: proszę się nie tykać spraw transformacji społecznej, w której istotną rolę odgrywa wielki biznes – w przeciwnym razie skończycie w sądzie. Nie jest to cenzura polityczna ani tematyczna. To jest wprost cenzura cywilna, która uruchamia w twórcach cenzurę wewnętrzną: nie będę się wychylał, mam rodzinę, chorą matkę, lepiej robić „fajne filmy”. Jedna rzecz mnie uderza. To mianowicie, że wtedy nie zawiązała się żadna konfederacja twórców w obronie „Witajcie w życiu”. Mówię o różnych artystach, od malarzy czy rzeźbiarzy, przez pisarzy, po filmowców i radiowców. Atomizacja społeczna była już wówczas tak wielka, że ludzie w pojedynkę gryźli trawę na stadionie młodego kapitalizmu. Na ogół nikt nie chciał robić sobie problemów. Uznano powszechnie, że Dederko poszedł za daleko, więc za to zapłacił. Przypominano mu, że złamał prawo. W ten sposób prawo, rozumiane wbrew interesowi publicznemu, okazało się straszakiem i kagańcem. Los jego filmu naprawdę dobrze pokazuje zmiany świadomościowe, społeczne i etyczne w Polsce.

– W krajach zachodnioeuropejskich wolność dokumentalisty jest/była większa?

– Jeżeli twórcy dotykają zagadnień, które godzą w czyjeś interesy ekonomiczne, to w budżecie filmu są prawnicy. Ich zadaniem jest ocenianie ryzyka na bieżąco. Przygotowują się także do ewentualnej obrony i składają odpowiednią deklarację producentom i wszelkim podmiotom finansującym film, że podjęty temat jest ważki społecznie. Jeśli waga społecznego znaczenia filmu dokumentalnego jest uznana przez prawników, przez producentów i przez decydentów finansowych, to rzecz nabiera pewnego ciężaru, z którym bardzo, naprawdę bardzo trudno jest później wygrać. A to dlatego, że – w takim przypadku –

interweniują ciała, które stoją na straży wolności obywatelskiej i wolności słowa.

– Dodajmy do tego znaczny mecenat państwowy w przypadku zachodniego filmu dokumentalnego. Na „Ambasadora” Madsa Bruggera wielkie środki wyłożył duński Totalizator Sportowy.

– Totalizator Sportowy jako instytucja-mecenas o wiele większe znaczenie niż w Skandynawii ma w Wielkiej Brytanii. Nie dają tych pieniędzy bezinteresownie. Redystrybucja środków finansowych za pośrednictwem kultury jest tam bardzo dobrze widziana. Totalizatory brytyjskie wręcz szukają twórców i pomysłów, sposobów na to, by pokazać się jako instytucje świadome społecznie.

– Kim są wielcy współczesnego dokumentu? Co decyduje o ich wielkości?

– Bezkompromisowość. Podam przykład Joshuy Oppenheimera, absolwenta Harvardu, reżysera „Sceny zbrodni” z 2014 r. Jeszcze kilka lat temu był on mało znanym twórcą, próbował kręcić filmy fabularne. „Scena zbrodni” to obraz o ludobójstwie dokonanym przez prawicowy reżim w Indonezji w latach 1965–1966. Oppenheimer „poczuł krew”, zobaczył, że temat tego ludobójstwa jest zupełnie przemilczany, a ludzie, którzy dopuścili się zbrodni, występują w tok-szołach jako bohaterowie. Wpadł na niesamowity pomysł: zaprosił tych ludzi rzekomo do zagrania w filmie fabularnym, który miał pokazywać ich glorię. Ukazał, jak pysznili się tym, że „uratowali Indonezję przed komunizmem”. Jego trzyletnia praca, konsekwencja i odwaga przyniosły niesamowity efekt. Film dokumentalny wymaga od twórców wielkich poświęceń. Oczywiście istnieją takie przypadki także w fabule, ale jeśli porównamy te dwa gatunki, to dokument wymaga nierzadko absolutnego oddania się swojemu tematowi, swoim bohaterom. Tego trzeba, by ukończyć wiele filmów.

– Wspomniany już „Ambasador” Bruggera to właściwie

dziennikarstwo śledcze.

– I nie tylko ten film. Na mnie olbrzymie wrażenie zrobił Erik Gandini, pół-Szwed, pół-Włoch, który w 2006 roku nakręcił pierwszy, moim zdaniem najlepszy, film o Guantanamo. Przeprowadził także – po wielu latach – niesamowite śledztwo dziennikarskie dotyczące tego, kto naprawdę wydał i zamordował Che Guevarę. Praca dokumentalisty jest bardzo ciężka, niekiedy granicząca wręcz z obsesją, z poświęceniem swojego życia prywatnego. To powoduje, że film dokumentalny potrafi w odbiorcy wywołać bardzo silne emocje, które trudno porównać z tym, jak działa kino fabularne. A to dlatego, że są to emocje związane z tak deficytowym obecnie dobrem jak empatia, one rozbudzają chęć dowiedzenia się czegoś więcej o świecie, chęć działania.

– Chciałbym uniknąć dydaktycznej nuty, ale mam wrażenie, że festiwal filmu dokumentalnego, który stworzyłeś, pełni nieledwie rolę edukacyjną, wychowawczą.

– Nie boję się takich stwierdzeń. Ale ważne jest, że to dzieje się zupełnie nienachalnie. Film dokumentalny, nie tylko dla widowni naszego festiwalu, stał się dziełem pełnowartościowym. Ludzie, którzy zobaczyli kilka wartościowych, bardzo dobrych artystycznie dokumentów, nie mają oporów, żeby pójść do kina wieczorem „na dokument”. Nie mam problemu, żeby powiedzieć, że to również forma dobrej rozrywki. To jest dla mnie najważniejsze: film dokumentalny staje się równorzędnym, ważnym elementem konsumpcji kultury.

– Kilka lat temu wasz festiwal otrzymał nagrodę Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w kategorii „Najważniejsze międzynarodowe wydarzenie filmowe roku”. W naszym kraju panuje dość powszechna nieufność względem instytucji publicznych. Cenisz tę nagrodę?

– PISF przyznał nam tę nagrodę za festiwal w 2008 roku. To była wówczas duża sensacja – jako młody festiwal zostaliśmy

docenieni wcześniej niż warszawski czy krakowski festiwal filmowy i wcześniej niż Festiwal Nowe Horyzonty. Byłem wtedy w siódmym niebie, to była druga lub trzecia edycja nagród PISF. Samo powstanie PISF dość powszechnie krytykowano w mediach, narzekano, że to kolejna biurokratyczna instytucja, na którą trzeba będzie płacić podatki. W rzeczywistości PISF nawiązuje do najlepszych wzorów zachodnich instytucji tego typu, które działają od lat i dają większą niezależność sztuce filmowej. Obecnie jesteśmy jedynym krajem w Europie Środkowo-Wschodniej, który ma taką instytucję. Z perspektywy blisko dekady jej funkcjonowania widać tego efekty. Kilka lat temu, gdy PISF nabierał rozpędu, kino czeskie czy węgierskie było absolutnie rozpoznawalne, jeśli chodzi o naszą część Europy. A polskie kino było wówczas w najmniejszym poważaniu. Teraz sytuacja się zmieniła, z pomocą PISF udało się choćby znacznie wzmocnić prace nad rodzimym scenariuszem, który długo był najsłabszym elementem polskich filmów fabularnych. Do dziś nie jest z tym dobrze, ale już nie tak źle, jak kiedyś. Na instytucjonalne wsparcie dla filmu warto spojrzeć szerzej. Mamy taki fenomen jak kino rumuńskie, które jest nieprawdopodobnie cenione na świecie, co rok ma „nowego proroka”, który dostaje nagrody czy to na Berlinale, czy to w Cannes, czy w Wenecji. To kino pokazywane jest na całym świecie, wszędzie – tylko nie w Rumunii.

– Kręcą filmy na eksport? To brzmi nieco groteskowo.

– Tym bardziej, że Rumuni specjalizują się w kinie społecznym. Dwukrotnie byłem członkiem jury na rumuńskich festiwalach filmowych. Okazało się, że tamtejsze sławy europejskiego kina nie mają u siebie nawet żadnego medium, które nagłaśniałoby ich produkcje, organizowało wokół nich dyskusje. Cristian Mungiu, który w 2007 roku zdobył w Cannes Złotą Palmę za film „4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni”, pokazywał ten film w Rumunii za pośrednictwem kina objazdowego, które sam stworzył. Jeździł z filmem od Bukowiny po Timiszoarę. Od tego czasu sytuacja nie zmieniła się na lepsze. Zagadywałem Rumunów dwa lata temu:

macie przecież jedną z najlepszych kinematografii w Europie. Odpowiadali, że nikt nie chce tego oglądać, że multipleksy nie chcą tego pokazywać, że w ogóle nie ma pomysłu na to, by zainteresować kinowych potentatów tą produkcją. A moim zdaniem widownia by się znalazła.

– Nie mają kin studyjnych?

– Nie, nie mają. Tymczasem z moich rozmów z filmowcami z całego świata wynika, że Polska jest uznawana za kraj kina. To, że u nas utrzymały się kina studyjne, jest wielką wartością. Pod tym względem jesteśmy w lepszej sytuacji niż Węgry, Słowacja czy Czechy, które mają wysoką kulturę kinową.

– I u nas znikają „małe kina”.

– Oczywiście, nie da się naszych realiów porównać ze znacznie lepszą sytuacją w wielu zachodnich krajach, w których istnieją znakomite kina art-house’owe z pięknymi salami. Nasze kina studyjne nie mają na ogół lekko, ale funkcjonują, kultura kinowa jest podtrzymywana, dzięki temu istnieje filmowy świat poza multipleksem.

– Od tego roku wasz festiwal zmienił nazwę na Docs Against Gravity Film Festival. Dlaczego tak się stało?

– Zakończyliśmy współpracę z kanałem tematycznym Planete, bo przestał interesować się filmem dokumentalnym zaangażowanym społecznie, który jest ważnym elementem naszego festiwalu. Pewne zmiany kapitałowe doprowadziły do tego, że Canal+, wraz ze swoim wspaniałym „ogrodem sztuk”, którego wiele krajów nam zazdrościło, został kupiony przez ITI. I tak powstała platforma NC+. Planete szuka obecnie innego widza, więc ani my nie czuliśmy się dobrze z nimi, ani oni z nami. Po dziewięciu latach współpracy rozstaliśmy się w zgodzie. Przy okazji okazało się, że na dokument jednak jest zapotrzebowanie – Discovery zostało zaproszone przez NC+ do stworzenia dla nich nowego kanału. I tak powstał Discovery Canal+. To mnie cieszy, bo pokazuje, że film dokumentalny stał się na tyle ważny dla

widza, iż nie sposób go pominąć w ofercie. Bardzo się dziwię, że telewizja publiczna wciąż nie znalazła pieniędzy na otwarcie kanału dokumentalnego, bo byłby to pewny sukces. Taki kanał, nazwijmy go roboczo TVP Dokument, miałby od razu największą widownię ze wszystkich istniejących w Polsce kanałów dokumentalnych. A tym samym mógłby mieć od razu największy budżet reklamowy. Pewny sukces! Mówiłem o tym nie raz decydentom z telewizji publicznej, widzieli pełne sale na festiwalu... I pewnie kolejny raz spróbuję przekonać ich do tego projektu.

– A może to się u nas jednak szeroko nie sprzeda?

– Film dokumentalny może mieć olbrzymią wartość komercyjną. Najlepszym na to dowodem jest działalność HBO. Oni wydają na produkcję polskich filmów dokumentalnych bardzo duże pieniądze. Przyjmują strategię, o której wspominałem na początku rozmowy, tzn. traktują film dokumentalny bardzo ekskluzywnie: premierowo pokazują obrazy przede wszystkim u siebie, żeby na tym zarobić. Czasami robią wyjątek, jak w tym roku, dla wspaniałego filmu Hani Polak „Nadejdą lepsze czasy”, który już zdobył 18 nagród na świecie, w tym główną na naszym festiwalu. Ten tytuł to zapis czternastu lat z życia głównej bohaterki, Julii, która wraz z matką żyje na największym w Europie wysypisku śmieci pod Moskwą. Gdy Polak zaczynała kręcić materiał, jej bohaterka miała jedenaście lat. Ten film ma duże szanse na nominację Oskarową, dlatego HBO pozwoliło pokazywać go wcześniej na festiwalach.

– Wasz festiwal odbywa się każdego roku w kilku miastach Polski. Czy rozstanie z Planete oznaczało dla Ciebie problemy ze zdobywaniem środków na to spore wydarzenie?

– Nie, nie mieliśmy takich problemów. I rzeczywiście, w tym samym czasie, co w Warszawie, jesteśmy od trzech lat z festiwałem także we Wrocławiu, z pięćdziesięcioma filmami. Od dwóch lat jesteśmy w Bydgoszczy, z około dwudziestoma pięcioma filmami. Oprócz tego w ciągu tych dziesięciu festiwalowych dni

animujemy Weekend z festiwalem Docs AG, w ramach którego sześć filmów pokazujemy w dwudziestu innych miastach. Jest to ogromna operacja logistyczna, ale dzięki temu możemy wykorzystać synergii mediów w tym okresie, ich zainteresowanie. Tworzymy święto filmu dokumentalnego.

– Bydgoszcz to mniejszy ośrodek. To wasz ukłon w stronę prowincjonalnej Polski?

– Na to składa się kilka rzeczy. Po pierwsze, w Bydgoszczy, w Miejskim Domu Kultury i kinie „Orzeł” pracują świetli ludzie, którzy kochają film dokumentalny i którzy chcieli się w taki projekt zaangażować. To jest najważniejsze. Zresztą Bydgoszcz ma bardzo duże tradycje filmu dokumentalnego, stamtąd pochodzi nestor polskiej dokumentalistyki Kazimierz Karabasz. Stamtąd pochodzą też młodzi dokumentaliści, jak Maciek Cuske. Nie jest to miejsce przypadkowe. Ale jesteśmy także w większych ośrodkach, jak Wrocław, który jest bardzo filmowy, ma dwa wspaniałe kina studyjne, jedno jest prowadzone przez Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, a drugie przez instytucję wojewódzką, należy do Odra Film, jest czterosalowym, wspaniałym kinem art-house’owym, w którym odbywają się wrocławskie edycje naszego festiwalu.

– A gdyby ktoś wam zaproponował sprowadzenie festiwalu do Rzeszowa lub do wielkopolskiego Śremu?

– Bardzo chętnie. To jak zawsze zależy od ludzi. Nie traktujemy swojej działalności komercyjnie, lecz w kategoriach promocji kina dokumentalnego, myślenia o świecie filmem dokumentalnym.

– Musicie jakoś zdobywać środki na festiwal.

– Swoją działalność prowadzimy cały rok. Nie jesteśmy festiwalem, który w czerwcu się zamyka, a my kończymy pracę. Zajmujemy się dystrybucją zarówno filmów dokumentalnych, jak i fabularnych do kin, do telewizji, na portale VOD. Mamy też własny projekt edukacyjny, Akademię Dokumentalną, który okazał

się strzałem w dziesiątkę. Jesteśmy na czterech uniwersytetach w Polsce z fakultetem z filmu dokumentalnego, za który studenci otrzymują punkty w ramach Europejskiego Systemu Transferu Punktów (ECTS). Zaczynaliśmy trzy lata temu na Uniwersytecie Warszawskim. W pierwszym roku zajęło nam jeden dzień, żeby zapełnić 400-osobową salę w kinie „Luna”, w następnym – godzinę, w kolejnym – minutę. To jest płatny fakultet, studenci płacą 150 złotych za piętnaście spotkań, a później piszą pracę. Dzięki temu wszystkiemu nasz bardzo mały zespół jest w stanie się utrzymać. Festiwal jest czubkiem góry lodowej: działamy przez cały rok, często w tych samych miejscach (i z ludźmi stamtąd), w których robimy festiwalowe odsłony. Poza tym mamy przedstawicieli w Trójmieście, Poznaniu, Krakowie, Wrocławiu, którzy promują nasze filmy, przygotowują pokazy połączone z debatami, zaciekawiają lokalną publiczność tym, co oferujemy.

– Kino komercyjne i film dokumentalny to dziś całkowicie różne światy. Multipleksy nie potrzebują tego drugiego. Ale produkcje w rodzaju „Czy Noam Chomsky jest wysoki czy szczęśliwy?” Michela Gondry’ego przyciągają nie tylko na festiwalu znaczną widownię.

– Są takie tytuły jak „Pina” Wima Wendersa, pełnometrażowy dokument poświęcony niemieckiej tancerce Pinie Bausch, nakręcony w technice 3D, który w Polsce „zrobił” 80 tys. widzów. Przypomnijmy sobie też film sprzed dwóch lat, czyli „Sugar Man” Malika Bendjelloul, historię muzyka z USA, Sixto Rodriguez, który dopiero po dekadach dowiedział się, jak wielką zrobił karierę... w RPA. I jak wielkie pieniądze przeszły mu koło nosa, gdy całe życie żył bardzo skromnie. „Sugar Man” obejrzało w kinach 120 tys. widzów, absolutny rekord w naszych czasach. Filmowi z pewnością pomogła ścieżka dźwiękowa puszczana niemal wszędzie, nostalgiczny soul z lat 1960. Ten film odniósł wspaniały sukces, choć jest fatalnie zmontowany, widać na przykład, że reżyserowi zabrakło materiału, więc powtarza niektóre ujęcia, żeby zrobić „most” między

poszczególnymi epizodami. Ale to nie ma znaczenia, bo sama historia głównego bohatera, okraszona muzyką, jest niesamowicie mocna i trafiła ludziom do serca. Przy okazji: przypomnijmy sobie, że w 1988 r. na polski dokument pt. „Nienormalni” naszego klasyka Jacka Bławuta poszło do kin 800 tys. ludzi! Dziś to niewyobrażalne.

– Szukacie każdego roku dokumentów, które okażą się także komercyjnymi hitami?

– Zaraz po zakończeniu naszego festiwalu wsiadam w samolot i lecę do Cannes. Jestem tam przez tydzień i zaczynam selekcję filmów na przyszły rok. Z dużym wyprzedzeniem wiemy też od producentów, znanych reżyserów, jakie będą filmy w przyszłym roku, gdzie będą miały światowe premiery, czy publiczność zobaczy je wcześniej na Berlinale, w Rotterdamie, w Amsterdamie. Jesteśmy festiwalem nastawionym głównie na publiczność i robionym dla publiczności. Celowo i świadomie nie mamy tzw. marketu, do nas przyjeżdżają goście na spotkanie z publicznością, a nie po to, żeby jednego dnia jeść wspólną kolację, a następnego konkurować o te same pieniądze na produkcję następnego filmu.

– Wspominałeś o Akademii Dokumentalnej, waszym projekcie edukacyjnym skierowanym do studentów. A co z młodszymi widzami – docieracie do nich?

– Akademia jest skierowana także do szkół podstawowych, gimnazjalnych, ponadgimnazjalnych. Zaczęliśmy ten projekt sami, bez żadnego wsparcia. Po dwóch latach, gdy okrzepliśmy, a szkoły regularnie zamawiały u nas pokazy, wystąpiliśmy o wsparcie do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego i je dostaliśmy. W szkołach podstawowych pokazujemy filmy, których u nas jeszcze się nie kręci, to głównie produkcje holenderskie, belgijskie, skandynawskie. To filmy dokumentalne produkowane z myślą o widzu, który ma 10–12 lat. Te filmy trwają 10–30 minut, ale są fantastyczne. Pokazują, jak radzić sobie z problemami rodzinnymi, jak akceptować czyjąś inność,

jak rozumieć problemy innych ludzi. Jeden z tych filmów opowiada o chłopaku ze szkoły w Rotterdamie, który bardzo chciał należeć do baletu wodnego, przeznaczonego dla dziewczynek. Bez żadnych dwuznaczności: chciał przekonać swoje koleżanki, że może występować w takiej grupie, z zasady sfeminizowanej. No i udało mu się, pokazał im, że znajdzie się dla niego rola i miejsce w balecie wodnym. Zdobywali później nagrody.

– W jednym z wywiadów mówiłeś, że w Polsce obok młodych twórców ze zdwojonym wysiłkiem pracują także ci ze średniego i starszego pokolenia. Szukają tematów nie tylko na naszym podwórku, ale wychodzą dalej, w świat. Przyznam szczerze, że w tym roku z polskich filmów największe wrażenie zrobił na mnie bardzo prowincjonalny film dokumentalny, czyli „Biało-czerwoni z Chrzastawy” Krystiana Kamińskiego. A w ubiegłym „Sieniawka” Marcina Małaszczaka, młodego niemieckiego twórcy polskiego pochodzenia, rzecz także mocno prowincjonalna. Z drugiej strony bardzo rozczerował mnie „wychodzący w świat” „Fuck for Forest” Michała Marcza.

– W przypadku ostatniego tytułu – zainwestowaliśmy w reżysera. Jego wcześniejszy film, „Koniec Rosji”, był naprawdę wybitny. Pokazał wielką odwagę młodego reżysera, który na dalekiej Syberii, w bazie wojskowej położonej na Przylądku Czeluskin, najdalej na północ wysuniętym punkcie obszaru euroazjatyckiego, nakręcił film o 19-letnim rosyjskim rekrucie. To był bardzo głośny obraz, Marczakiem zainteresowali się producenci na całym świecie. Młodemu reżyserowi udało się zdobyć zaufanie Rosjan z tej bazy wojskowej tak dalece, że pożyczyli mu helikopter do kręcenia zdjęć. Marcza pokazwał świat zupełnie hermetyczny, nikomu niemal nieznany. To było naprawdę totalne kino dokumentalne. „Fuck for Forest” to był bardzo ambitny, w swojej idei zdecydowanie herzogowski pomysł. Marcza chciał pokazać outsiderów, młodych Europejczyków, którzy chcą pomóc plemionom Amazonii. Puenta jest mocna: te światy zupełnie do siebie nie

przystają, dobre chęci nie wystarczą dla zrozumienia „tych innych”, którzy nie są zainteresowani rolą tubylców, nad którymi biały człowiek pochyla się z troską. Oczywiście wielu widzów gubi się w tym filmie, on jest bardzo kontrowersyjny, ale i tak był to jeden z najgłośniejszych polskich filmów za granicą w ostatnich latach. „Biało-czerwoni...” to z kolei obraz o Polsce C. To debiut reżysera, w dodatku rzecz robiona „hobbystycznie”, bo Kamiński musiał normalnie zarabiać na utrzymanie, a równocześnie kręcił swój film. Ten film to dla mnie jeszcze jeden dowód, że najmłodsze pokolenie dokumentalistów wydobędzie się z pułapki autocenzury i stworzy dzieła wybitne.

– Kino dokumentalne to także eksperyment. Dobrze to widać, jeśli porównamy filmy „Mundial. Gra o wszystko” Michała Bielawskiego oraz zdecydowanie eksperymentalny „Zagrajmy to jeszcze raz” Corneliu Porumboiu. Oba są znakomite, oba opowiadają o piłce nożnej i polityce, ale poza tym różni je niemal wszystko...

– Corneliu Porumboiu jest wielkim artystą, kręci przede wszystkim filmy fabularne. Miał w tym roku swój film na festiwalu w Cannes w konkursie głównym. Należy do reprezentantów rumuńskiej szkoły filmowej, o której mówiliśmy. Pomysł na „Zagrajmy...” wydaje się bardzo prosty. Reżyser wraz ze swoim ojcem, Adrianem Porumboiu, niegdyś sędzią piłkarskim, ogląda zapis telewizyjny meczu z grudnia 1988 r. między Dinamo Bukareszt a Steauą Bukareszt. Co ważne, Porumboiu-ojciec był głównym arbitrem tamtego spotkania. Pierwsza z drużyn była pupilem Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, druga – rumuńskiej armii. Od początku do końca oglądamy tylko mecz sprzed kilku dekad, słuchamy rozmowy ojca z synem, jesteśmy świadkami opowieści o charakterze nie tylko politycznym. Ten film wykraczał poza ekran. Z pozoru skupia uwagę na tym, co widać „w telewizorze”, ale w rzeczywistości daje wgląd w realia epoki. Drobną szczegół – w niektórych momentach kamery zamiast akcji na murawie pokazywały widownię albo obsypane śniegiem

nagie drzewa. Adrian Porumboiu wyjaśnia, że nie wolno było w transmisji z wydarzeń sportowych pokazywać takich zachowań, jak sprzeczka zawodników czy kłótnia z sędzią. W socjalizmie takie rzeczy nie mogły się dziać. I wtedy kamerzyści kierowali swój sprzęt na drzewa... Gdybyśmy samotnie musieli oglądać taki mecz, widzielibyśmy tylko (bardzo dobry) pojedynek toczony w śniegu. Ale Porumboiu, ojciec i syn, wyjaśniają nam tamten świat, z jego zapomnianymi kodami kulturowymi, obyczajowymi, drobnymi niuansami, które zmiotł czas. To także film o oglądaniu, o tym, że obrazy z przeszłości, rejestrujące świat, same w sobie są niewystarczające – coraz mniej widzimy, czyli rozumiemy, jeśli nie towarzyszy im ludzka opowieść, czyjeś wyjaśnienie. To dokument bardzo „meta-dokumentalny”: uświadamia, że nie wystarcza mieć dostępu do zdjęć czy nagrań, żeby rozumieć świat. To film o sztuce patrzenia, który może być dla widza okazją do skupienia uwagi i refleksji nad procesami poznawczymi, nad specyfiką świata audiowizualnego.

– Against Gravity, któremu szefujesz, wprowadziło na polski rynek wiele świetnych produkcji fabularnych. Choćby głośnego „Lewiatana” Andrieja Zwiagincewa i jego wcześniejszy film, „Elenę”. Choć i one, podobnie jak obrazoburcza „Trylogia” Ulricha Seidla, stanowią swoisty dokument epoki. To właśnie klucz do waszego zainteresowania tymi produkcjami?

– Staramy się wprowadzać te filmy fabularne, które poruszają ważne tematy, liczą się ze względu na sztukę filmową, wartości artystyczne. W tym roku wprowadziliśmy naprawdę wybitny film „Turysta” w reżyserii Rubena Östlunda. Rzecznik opowiada historię Tomasa i Ebby, szwedzkiego małżeństwa, które spędza czas z dwójką dzieci w Alpach Francuskich. Mieszkają w luksusowym hotelu, życie jak w bajce. Gdy jedzą lunch na tarasie restauracji, z gór schodzi na nich lawina. Ebba chroni dzieci, Tomasz ucieka. Nie dzieje się nic złego, mężczyzna wraca. Ale nie jest już bohaterem rodziny. Östlund kilka lat wcześniej zrobił też bardzo niepoprawny politycznie dokument o afrykańskich imigrantach w Göteborgu, którzy „grają siebie”

wedle stereotypów przypisanych im przez lokalne społeczności: że są złodziejami, że dopuszczają się aktów przemocy i terroryzują białych. Co do Andrieja Zwiagincewa, trzeba wyjaśnić, że producentem „Lewiatana” był człowiek wpływowy w Rosji, który dzięki licznym koneksjom mógł złożyć do tamtejszego Ministerstwa Kultury bardzo niepełny, pobieżny scenariusz filmu i dostał na niego pieniądze. Później ministerstwo chciało się z tego projektu wycofać, ale gdy okazało się, że „Lewiatan” został zakwalifikowany do konkursu głównego w Cannes, ktoś łebski – tak go sobie nazwijmy – uznał, że ze względów wizerunkowych lepiej pokazać światu, jak bardzo Rosja jest liberalna i jak bardzo nie boi się trudnych, własnych tematów. Sądzę jednak, że wymowa obrazu jest na tyle mocna, tak twarda, że przesłania fakt, iż w napisach pojawia się informacja, że film sfinansowało Ministerstwo Kultury. Do Oscarów „Lewiatan” rzeczywiście był zakazany w Rosji. Gdy już pozwolono na projekcje, Zwiagincew musiał wyciąć wszystkie przekleństwa. Zrobił to w ten sposób, że gdy bohaterowie na ekranie przeklinają, wtedy nie ma dźwięku. W tak okrojonej wersji film pojawił się w kinach. O dziwo, zobaczyło go 200 tysięcy osób. To dużo, bo film był przez kremlowskie media odsądzany od czci i wiary. To dla mnie drobny znak nadziei dotyczący rosyjskiego społeczeństwa. Kupiłem ten film z myślą o dystrybucji w Polsce, znając tylko scenariusz, czytałem go na festiwalu w Wenecji w 2013 roku, a film miał premierę w 2014 roku w maju, w Cannes. Wierzyłem, że to będzie arcydzieło.

– Dzięki wam polski widz mógł zobaczyć także „Szczęście ty moje” i „We mgle” Siergieja Łoźnicy. To reżyser fabularny, który ma w dorobku głośny dokument z 2014 roku – „Majdan. Rewolucja godności”.

– Pozwolę sobie na anegdotę. Łoźnica od jakiegoś czasu pracuje nad filmem o Babim Jarze, który obecnie leży w obrębie Kijowa. Projekt będzie koprodukcją kilku krajów z dużym budżetem, ok. 5–6 milionów euro. Pod koniec września 1941 r. Niemcy

dopuszcili się w Babim Jarze masowego zabójstwa na Żydach, a miejsce to już w latach 1930. wykorzystywało NKWD, by potajemnie chować swoje ofiary. To będzie trudny film także dla Ukraińców, bo ludność ukraińska pomagała niemieckim jednostkom wojskowym. Łoźnica przyjechał do Kijowa pod koniec października 2013 r., żeby kręcić materiał. Wszedł na wzniesienie, które leży na wprost Kreszczatik, głównej ulicy Kijowa, ze specjalistą Larsa von Triera od dużego obrazu. Problem był następujący: jak kamerą cyfrową zrobić odpowiednio efektowną scenę otwierającą film, która miała pokazać wjazd Wehrmachtu na Kreszczatik. I olbrzymią eksplozję, bo wojska sowieckie zaminowały prawie całe centrum Kijowa. Reżyser wcześniej kręcił tylko z użyciem taśmy 35 mm, to miał być jego pierwszy film cyfrowy. Stał ze specjalistą na wzgórzu, planowali ujęcia, a na dole zaczął się gromadzić tłum. Łoźnica zawiesił dotychczasowe plany. I taki był początek jego filmu o Majdanie.

– Dziękuję za rozmowę.

Z Arturem Liebhartem rozmawiał Krzysztof Wołodźko

Źródło: NowyObywatel.pl